

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 27 **May, 2012**

Symposium The City and Hispanic Literatures (April 1-2, 2011)

Department of Languages and Literatures

LEHMAN COLLEGE, CUNY

Organizing committee

Carmen Esteves Francisco Montaña
Daniel Fernández Oscar Montero
Cristina Guiñazú José Muñoz Millanes
Patricio Lertzundi Gerardo Piña-Rosales
Oscar Martín Carmen Saen de Casas

Editors

Cristina Guiñazú Carmen Saen de Casas

With special thanks to Timothy Alborn, Dean of Arts and Humanities,
Lehman College, for his support.

TABLE OF CONTENTS

- Diana Alvarez-Amell
When Havana's Walls Came Tumbling Down: The City of Cirilo Villaverde
- Graciela Bazet-Broitman
Las ciudades imaginarias – y no tanto – de Angélica Gorodischer
- María Lourdes Casas
Escritura femenina, mujer moderna y ciudad en La Novela Mundial (1926-1928)
- Gabriela Cerghedeau
Urban Spaces in al-Andalus: Places of Unrivaled Desire and Devastating Exile
- Álvaro Fernández
Cosas que olvidé de Mágina. Memoria e historia en una ciudad literaria
- Cristina Guiñazú
Recorridos y lecturas: La villa de César Aira
- Sharina Maillo Pozo
Configuración espacial en dos novelas dominicanas: el campo y la ciudad desde dentro y fuera de la isla
- María Montoya
La guerra y la palabra: Bagdad, Beirut y Sarajevo en las letras españolas contemporáneas
- Jorge L. Rosario-Vélez
[No] Sex and the [Hostile] City en Un amor en Nueva York de Clara Lair
- Carmen Saen de Casas
La exaltación de Madrid como Corte Católica y La hija de Carlos Quinto, de Mira de Amescua
- Alejandro Varderi
Severo Sarduy: La metrópolis neobarroca
- Cynthia Vich
De disfraces, reinenciones e inciertos refugios: una lectura de Lima a partir de Ciudad de Payasos de Daniel Alarcón

When Havana's Walls Came Tumbling Down: The City of Cirilo Villaverde

[Diana Alvarez-Amell](#)

Seton Hall University

A cursory internet search under the heading “Havana” brings up a rather lengthy list of books and movies with titles that include the name of the Cuban capital. It is not just part of the expected tourist guides or limited to the titles of the odd crime or romance novel. In both English and Spanish, there is in fact a plethora of popular novels, thrillers, memoirs of exiles and new tourists, along with histories, coffee table books of photography of its landmark buildings, interiors and styles. Its name appears in the titles of scholarly books about baseball, architecture and popular culture. The use of the name extends also to restaurants and popular eateries. The recent ruins in the city have been also the backdrop for fashion and artistic photo shoot spreads. Furthermore, these ruins also figure in American and foreign movies. In *Strawberries and Chocolate* (1994) one of the most popular films to come out of Cuba, the characters mourn its current collapse. Before these gloomy circumstances, Havana had become the celebrated literary topos in Guillermo Cabrera Infante’s fiction, where the capital city is a beautifully complex erotic setting.

If Havana is a cultural theme and a popular commodity as the flurry of publications and media would seem to suggest, it contradicts Alejo Carpentier’s well-known and now outdated, assertion that the cities of the New World lacked the fictional densities of European capitals. The Cuban novelist argued in *Tientos y diferencias* that setting a novel in one of the Latin American cities did not evoke in the reader’s mind

associations as did the names of European cities. The mythologies concerning Havana along with its current ruins seems a far cry from this writer's seemingly self-imposed predicament. It is interesting to note that Carpentier himself published a striking eulogy of the city's architecture in *La ciudad de las columnas*.

It goes without saying that Havana did not lack literature before Carpentier. In fact, the process of its mythologization started in Cuba much earlier. The third largest city in the New World in the eighteenth century, Havana was by then "una ciudad letrada," a city of arts and letters. Its rise to economic opulence during the nineteenth century is in large measure chronicled in the fiction of Cirilo Villaverde, Cuba's most important novelist of that century. In 1761 José Martín Félix Arrate y Acosta's *Llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias Occidentales: La Habana descripta* had praised its streets, narrow but filled with bustling stores stocked with all sorts of luxurious goods. Villaverde recalls this fact in *La Habana en 1841* where he states that just as France is Paris, Havana is Cuba (Bueno 167.) The city's predominance in the national consciousness is still echoed in the popular saying that Cuba is Havana and the rest is landscape (Cuba es La Habana y lo demás es paisaje.)

Havana lacked and still does the opulent religious architecture that dots the cities and towns in other places. While its modest churches could easily be outdone in any Mexican town, it is also worthy to point out that Havana lacked a significant indigenous population who would need to be impressed by Christian religious fervor (Moreno Friginals 133.) It owed its colonial existence to maritime commerce. Indeed Havana's geographical accessibility was the catalyst for an event that altered its urban layout and economic history. It is properly commemorated in a Cuban expression still in use "la hora

de los mameyes.” It referred originally to the British invasion at the end of the eighteenth century (Estrada, 54.) “Mameyes” the brightly colored tropical fruit was the more fanciful Cuban term for what Americans called more prosaically though more accurately “the red coats.” Two opposing currents rise from this brief British occupation. On the one hand, as Moreno Fragnals has argued, Cuba acquires from the British the most modern commercial skills of the times. On the other, after this military defeat, the Spaniards learned the hard way the disadvantages of Havana’s magnificent harbor and easy access to the Gulf Stream. On reacquiring the island at the end of the Seven Year war, they buttressed the fortifications of the city. The construction of the city’s walls had been concluded, but the British had managed to breach an opening through La Cabaña. Havana, when returned to Spain, had the largest fortification and the most number of military fortifications in the Western Hemisphere (Scarpaci, Segre and Coyula 18.)

As it happened to other cities in the Americas not central to the initial development of the Spanish empire Havana had humble beginnings with changes in the place of its initial settlement and its name until its foundation was settled in its current place in view of the commercial advantages of its harbor which served as a trading and service outpost for the shipping traffic between the rest of Latin American and Spain. In other words, while it owes its existence to the fluid and the transient, to the notion of exchange, a characteristic of urban spaces, there was also the colonial political will to encase and materialize. The city was transformed by the need to solidify through walls and fortification built with the purpose to contain and protect its protean urban life.

Villaverde’s fiction explores the tensions between the solid as embodied by the rigidity of the city walls and those of the churches and the initial Spartan insides of

colonial homes, with the fluidity of characters whose fortunes rise or fall within an urban setting where livelihood depends on trade and exchange of services. The transplanted urban notions that constructed fortifications and walls clashed in his fiction with the fluidity of his characters that trod the city streets of Havana. His characters are mostly engaged in trade or are servants and slaves. They are defined by the fluidity of their openness to the possibility of self transformation and social ascent as well as by their own most of the time unruly passions. Villaverde's Havana is a commercial city where a poor immigrant works his way up the social ladder or a biracial descendent of slaves tries to fool the racial barriers. It is a space of conflict between the strictures of a social hierarchical value system that jousts colliding with the inchoate social aspirations of individuals. These characters seek to overcome their social status of poor immigrants and slaves by reshaping and transforming themselves within the horse-trading of a metropolis that lives off the exchange of goods and services.

Villaverde's best and only well-known novel *Cecilia Valdés* begins, as do several of his other works, in the heart of Old Havana and ends the incestuous love triangle tragically in an open space of the city. Ominously the crime of passion is committed in front of a church's façade and its conspirator, the passionate Cecilia is locked up. Although the denunciation of slavery, a later addition to the final version of the novel, has been the main focus of critical interest, the streets and buildings of colonial Havana play, in fact, a crucial role in the novel's plot and in the development of its conceptual structure. The Cuban journalist Lolo de la Torriente noted the importance of Havana in this novel though she used it to draw a socialist critique of the society. In his fiction Villaverde reformulates the Romantic city and nature dichotomy. The awesome power of nature is not celebrated on the whole in his work. Instead his natural spaces are dominated

by the social which is many times contaminated by human cruelty, more prominently in the description found in *Cecilia Valdés* of the barbaric treatment of slaves in the sugar mills. These became the main source of national wealth precisely during the author's lifetime. The power of the sea, which appears in lesser known short novels such as *La joven de la flecha de oro* and *El penitente*, is not the expression of the Romantic sublime. Villaverde's sea is the utilitarian space of military exploits and maritime trade. In Villaverde's fiction the sea is not the celebrated Romantic topoi of personal freedom but a space dominated by naval and mercantile activity. *El penitente's* narrative of the doomed Romantic love triangle has as a historical backdrop the naval exploits and misfortunes of Bernardo de Gálvez. The Spanish governor of Cuba fought against the British and suffered a naval set back because of a storm at sea. The young and ultimately tragic heroine of *La joven de la flecha de oro* views the busy maritime activity of the Havana harbor from the vantage point of her balcony. The open space both of sea and land is dominated by commercial activity.

Urban spaces figure prominently in many of his plots of forbidden or impossible love. Villaverde published what later critics have called "minor" literary mostly during his stay in the island between 1837 and 1848, since he lived a great deal of his lifetime as a political exile in the United States. Critics on the whole have not been kind to his literary production with the exception of the longer final version of *Cecilia Valdés*. One critic, Manuel de la Cruz, dismissed his other novels as "literary exercises" (Nunn 259.) Of *Dos amores* published in 1843 and one of his most accomplished short novels, another critic while acknowledging that Celeste, the protagonist, was a well-drawn out character, dismissed its plot as trite and contrived (Nunn 260). In Villaverde's thematic preference for love versus familiar or social constraints – true, a rather predictable literary conflict

of the Romantic period-- the city exerts an equally important function and not just because it is the space where these passions are experienced by his characters. In his fiction the city---what happens inside or outside the city's walls, within the house and in public spaces-- is a setting intrinsic and necessary to the plots' development. In the short novel *El penitente* parallels are established not only between city and countryside as in *Cecilia Valdés*, but also between the city walls, its open urban spaces and the enclosure of the home as is also the case in *Dos amores*, More pointedly in *La joven de la flecha de oro*, the growth of the city outside the walls ("extramuros") is chronicled in the increasing fortunes of Paulina's family who moves to a more luxurious house outside the city walls with a view to the harbor.

Dos amores is a tale of love set exclusively in the streets of nineteenth century Havana. Unlike the tragic conclusion in most of his other works, it has a conventional happy ending. Two young people see each other, meet, fall in love and eventually marry and live happily ever after. However, as is also the case in several of his novels, *Dos amores* starts with the city streets as its protagonist. Though the plot contains the narrative artifices, the twists and the turns, common in Romantic's romances where fainting spells due to hyper sensibility and betrayals abound, Villaverde's characters nonetheless are poised in a tense balance between upholding their avowed beliefs in social conventions while breaking them most of the time to further their goals of saving themselves from unwanted consequences or simply achieving their desires. The virginal and dutiful young Celeste meets with the stranger on the dark rooftop of a house late at night. The young lover Teodoro Weber though pleased that Celeste had readily accepted to see him, nonetheless becomes suspicious at the ease of her female approachability. Weber is filled with passion for the young Celeste, but this passion is equally tempered

by a calculated social constraint of conventional expectations about a young girl's behavior. Alongside conventional literary topoi of the Romantic period that shape many of Villaverde's romances, there is in his novels psychological perspicuity. In fact, this acuity of vision concerning human motives may be easily overlooked in his fiction, which owes so much to easily recognizable Romantic narrative strategies. The Romantic artifices in Villaverde's dramatic plots are peopled with characters created with keen insight into human psychology. His characters seem to be invariably divided by their overt stated intentions based on a conventional code of morality and their actual actions. The professed conventional piety of their beliefs is most of the time discarded in their final calculation about what is best for them. The bottom line supersedes all other social notions and strictures. Furthermore in his romances, his male villains –typically middle-aged ambitious immigrants engaged successfully in trade-- view the fair maiden whose hands they seek to obtain in marriage as another business transaction. Such is the case of don Juan Eguiluz in *El penitente*, don Simón in *La joven...* and don Camilo in *Dos amores*.

The development of the plot in *Dos amores* would be possible only in an urban space of a metropolis such as was Havana, a city founded on commerce, a city of tradesmen, of comings and goings not only around the city, but of characters who travel outside the country, as does Teodoro Weber, Celeste's suitor. Celeste's father owns a cloth store. Her lover is a lawyer. These are city folks whose livelihood are a result and depend on the urban space. Many of his other characters are also immigrants. The fathers of both lovers Teodoro and Celeste come from elsewhere, hers from Spain and his from Germany. Celeste's rejected suitor is a poor Spanish immigrant who as a sales clerk aspires to own the shop as well as her and has appropriated the appellation of "don."

Leonardo Gamboa's father in *Cecilia Valdés* was also a poor Spanish immigrant who through hard work and a good marriage had come up in the world. He sought to crown his social achievement in Cuba by buying a title of nobility from Spain. Villaverde's Havana is a city of flux and social and economic aspirations. The opening sentence in *Dos amores* creates a chiaroscuro contrast between the sunlight that falls on the city's towers at dawn and the shadows that still engulf its narrow side streets. Both are intercepted by the "pregón," the street vendors' hawking of goods and services, an itinerant commercial activity that lasted well into the twentieth century in Havana. The rigidity of the official public spaces contrasts with the vocal fluidity of the sound of trade in an urban space eerily ambiguous by the distortions of light and shadows, of what can be seen and what is obscured, of what can be sold and bought: "a la hora en que el sol alumbra solamente las torres de la ciudad, y la sombra de las casas cubre las calles traviesas; en que empieza a oírse en ellas el pregón de los vendedores ambulantes y el ruido de los carruajes...")

In Villaverde's fiction, there is a constant repositioning between the professed propriety of civility and religious piety and the fluctuations of the economic and social status of the characters where the urban space of the dwellings has a symbiotic symbolism with his characters. In *El penitente*, the status of social pariah, the Indian servant, is signaled by the character's hut on the outskirts of the city. The breakdown of social mores has a refuge in the city's periphery. In an emblematic moment in *Dos amores* the "beata", the prudish old maid who spies on the young lovers who meet illicitly in a nocturnal rendezvous, literally falls on her head and almost loses her life as she tumbles down the dark staircase that leads up to the "azotea" where the lovers are meeting. This type of Havana rooftop is a transitional space that bridges the private and the public spheres. It

is a space that allows for the opening of social interaction between two young people who have seen each other from afar. The flat rooftops of Havana create a semipublic space that supersedes the enclosure of the cloistered home of the three sisters whose excessive religious fervor is no match for youthful passion. The “azotea” also strips the walls of the house of the privacy of a domestic space by opening it to the public gaze.

The plot of *Dos amores* deals in fact with commerce. Celeste’s father recently widowed and left in charge of his three young daughters faces financial ruin. It is insinuated that he had speculated with supply and demand and now was so far in debt that he was facing bankruptcy. So the plot of this apparent romance hinges on the politics of business. The language of commerce spills over to the description of domestic and emotional intimacy. The father’s machinations have to do with money: in an attempt to save his home from his creditor’s reach he signs a false sale contract and enters into a secret agreement with the ambitious store clerk who under the guise of friendship seeks to strip him ultimately of his house and daughter. The greedy don Clemente’s desires are expressed in the language of wealth acquisition. He confesses outright to himself that he wants both the store and the lady in equal measure. About Celeste, the perfidious store clerk muses that she was “a treasure of incalculable worth.” (“la mujer con quien quería casarse era un tesoro de inestimable precio”) While this is an expression of commercial value the archaic concept of walls has not been discarded either. Recognizing he might not be the young woman’s first choice in marriage, he is confident of his ability to acquire her. Though she might initially oppose the match, don Clemente says to himself, “las mujeres no son las mejores fortalezas para defender una plaza” (“women are not the best fortifications to defend an outpost.”)

These city dwellers are at the crux of a conundrum as is Havana's contradictory urban space. The city is a military fortress open for business. Its inhabitants wheel and deal while still clinging to transposed and seemingly inoperable social rules of conduct and interaction with which they equivocate and ultimately discard. The up to then dutiful Celeste takes charge when the authorities come knocking at their door to drag her father to debtor's jail. Celeste pushes him under her little sister's bed, calculating that the sheriff would not dare trespass that part of the house. Her father Rafael Pérez the shopkeeper who faces financial ruin leaves his house disguised as a woman to evade the authorities under Celeste's cunning suggestion, but not before voicing ardent protestations about his honor. His protestations go unheeded. His eldest daughter is also the one who convinces her father to hide in the prudes' house. They steal into the night, her father outfitted in women's clothing to evade vigilance. The honest burgher goes rogue without disavowing the prevailing social code.

George Simmel analyzed the effect of urban spaces on social interaction in several essays. In *Metropolis and Mental Life* and *The Sociology of Space* Simmel argued that urban culture radically transformed the perception of the self and others as well as altered social conceptions. It was decisive, according to Simmel, that city life has transformed the struggle with nature for livelihood into an inter human struggle for gain. In an urban space human beings compete with each other not with nature and therefore the element of calculation pervades human interaction. This shifts the emphasis on the concept of quantity, on the how much. Simmel pointed out in *Metropolis and Mental Life* that "The metropolis has always been the seat of the money economy" (Simmel 150) As such, calculation of gain and loss acquires ascendancy in all spheres of life.

The actions of Villaverde's characters especially in *Dos amores* show that calculation of gain and loss dominates their urban social interaction. His characters constantly speculate on the bottom line: the young man after saving the lovely Celeste from a Romantic fainting spell, leaves her abruptly, figuring that his mysterious disappearance would peak her interest: "deseando herir su imaginación...poco le importaban los ofrecimientos de amistad del padre."(67). Celeste's father after pulling the wily Weber from the sidewalk and into his home, decided happily that he had thus repaid his debt of gratitude: "el padre había abonado la cuenta de su deuda de gratitud" (71). As the scene shows, these characters are exercising the personal freedom and confirming the impersonality of urban exchange. The city is a place where strangers meet and disappear. As Simmel had noted individual freedom and impersonality were the two results of living in an urban space.

Havana's insertion into modernity was set in motion by its service economy within a colonial political system. The latter became inoperative given the city's economic rise in the nineteenth century. Havana's urban design since the nineteenth century incorporated elements of the international vanguard ((Scarpaci, Segre and Coyula 316). The transformation of its space had political significance as it has been pointed out: "The rise and fall of the walled city marked both Havana's urban growth and its political challenge to Spain... ((Scarpaci, Segre and Coyula 3) Therein lays the Havana's odd architectural juxtaposition of city walls –an ancient urban concept—and the store front. The walls were first constructed to protect the city from pirates who sacked it later to protect the enterprises of a burgeoning commercial hub. But they could contain the city's commercial activities only for a short while. The walls were completed in the eighteenth century. By the next century the growing city had exceeded their limits: They

began to be torn down in 1863, during Villaverde's lifetime, and the demolition continued into the twentieth century. Small remnants of these walls are still standing. Villaverde's fiction participates in the same national aspiration towards modernity that transformed the city's architecture during his lifetime. Although tall – they measured 10 meters-- these walls would be as ineffectual as the inherited social code of which they were in a sense its urban manifestation. In stark contrast to contemporary media that represents its decadence in the later part of the twentieth century, Villaverde's nineteenth century fiction celebrated Havana's growth into an economic prosperity that outgrew the containment of its walls.

Bibliography

Arrate, José Martín Félix de. *Llave del Nuevo Mundo*. Ed. Julio J. Le Riverend. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Bueno, Salvador, Selección. *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Caracas: Ayacucho, 1985.

Carpentier, Alejo. *La ciudad de las columnas*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

---. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arcas, 1970.

Estrada, Alfredo José. *Autobiography of a City*. NY: Palgrave Macmillan, 2008.

Moreno Fragonal, Manuel. *Cuba/España. España/ Cuba. Historia Común*. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1995.

Nunn, Marshall. "Las obras menores de Cirilo Villaverde." *Revista Iberoamericana* 14.28 (1948): 255-262.

Scarpaci, Joseph L. Roberto Segre, Mario Coyula. Havana. *Two Faces of the Antillean Metropolis*. Chapel Hill & London: U of North Carolina P, 2002.

Simmel, George. *The sociology of Georg Simmel*. Trans., Kurt H. Wolff. Glencoe: Free Press, 1950.

Torriente, Lolo (de la). *La Habana de Cecilia Valdés*. Habana: J Montero, 1946.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o la loma del Ángel*. Ed. Jean Lamore. Barcelona: Cátedra, 2001

---. *Dos Amores*. Ed. Denia García Ronda. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

---. *El penitente. Cuentos de mi abuelo*. Ed. Manuel M. Hernández. Nueva York: El avisador hispanoamericano, 1889.

---. *La joven de la flecha de oro y otros relatos*. Ed. Imeldo Álvarez García. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

Las ciudades imaginarias – y no tanto – de Angélica Gorodischer

[Graciela Bazet-Broitman](#)

Yeshiva University/Graduate Center, City University of New York

En nuestro trabajo abordaremos el papel que juega la ciudad en la obra de la escritora argentina Angélica Gorodischer. Teniendo en cuenta lo extenso de su producción, nuestro análisis ha de ser por fuerza un tanto esquemático y se enfocará solamente en tres de las obras de la escritora argentina: *Prodigios* (1994), *Doquier* (2001) y *La fábula de la virgen y el bombero* (1993). Nuestro enfoque principal en todo momento será el espacio en el que se desenvuelven los protagonistas de las obras que analizaremos y, en tal sentido, en las primeras dos obras que abordaremos nos detendremos en dos ámbitos que a veces parecen excluirse mutuamente en importancia dentro de la narración pero que en realidad funcionan siempre como ejes complementarios: la ciudad y la casa. En la tercera obra, el protagonismo corresponderá a la ciudad que se transforma en el ámbito por excelencia de la acción. Angélica Gorodischer ha confesado alguna vez que como narradora a ella le interesa jugar con los espacios y ver cómo reaccionan los personajes encerrados en determinados ámbitos y ha manifestado la importancia que la ciudad tiene para su ficción y en su vida real (Cristoff). Y cuando hablamos de “ciudad”, en el caso de Angélica Gorodischer nos referimos concretamente y, en casi todos los casos, a la ciudad de Rosario, en Argentina, donde la autora vive desde 1936. La autora nunca ocultó su profundo amor por esa ciudad y su gente. “La ciudad es mi ambiente – explica Angélica Gorodischer – para mí, Rosario es algo más que una ciudad, es mi casa, toda ella es mi casa”. Decidimos limitarnos a estas tres obras por el papel diferente que la ciudad juega en cada una de ellas y porque

comparando este protagonismo heterogéneo que la autora le da en cada caso, nos interesó rescatar una especie de supuesto desarrollo que va desde una ciudad más imprecisa y genérica, al punto de no tener nombre, como es el caso de la ciudad en *Prodigios*, hasta llegar a una presencia más concreta y rotunda de una ciudad con nombre y apellido, el Rosario de *La fábula de la virgen y el bombero*. La ciudad en *Doquier* puede jugar un papel intermedio. Si bien es todavía una ciudad sin nombre, a lo largo de la historia la autora nos brinda muchos datos bastante precisos, y su presencia solapada y hasta amenazante en sus dos aspectos, diurno y nocturno, se torna fundamental en la trama y en la vida de los personajes.

Prodigios, novela a la que ella misma consideró en su momento como su mejor obra (García), contiene a nuestro entender ciertos elementos filosóficos que personalmente nos interesa rescatar por considerar que, por un lado, están íntimamente ligados a la cosmovisión de Gorodischer y, por otro, se vinculan estrechamente a la función que ciudad y casa cumplen en esta novela. Es por ello que haremos especial hincapié en este texto. La obra relata la historia imaginaria de una casa, construida en 1801 en una ciudad de Alemania cuyo nombre jamás se menciona. En esta obra, la ciudad innominada se da como una trágica intromisión en el ambiente cerrado y casi hermético y asfixiante de la casa donde se mueven los protagonistas. *Prodigios* transcurre a finales del siglo 19 y en ella se presentan las vidas de quienes habitan una antigua casa, convertida ahora en casa de huéspedes. Durante el curso de la narración, la casa misma parece adquirir vida. Pero no sólo ella, sino también sus anteriores habitantes y vecinos fallecidos hace mucho tiempo. Así, la ciudad y la casa se llenan de espíritus que deambulan por sus calles, habitaciones y pasillos, y hacen sentir su presencia en ciertos momentos cruciales, fundamentalmente cuando está por producirse alguna muerte. Es

entre estos espíritus que hace también su aparición el espíritu de Friederich Leopold, Baron von Hardenberg (1772-1801), mejor conocido por su pseudónimo Novalis, filósofo romántico de la primera etapa del romanticismo alemán. Esta aparición y otros detalles que vinculan la casa y sus habitantes al filósofo no son casuales ya que, en nuestra opinión, su pensamiento parece inspirar ciertos aspectos fundamentales de la obra y fusionarse con la trama y estructura de la misma. Curiosamente, los habitantes actuales, con sólo una excepción, llevan a cabo sus diligencias extrañamente ajenos a toda esta actividad “espiritual” que los rodea. La novela nos cuenta las actividades cotidianas de los protagonistas en la casa y en la ciudad, a veces hasta en sus detalles más ínfimos. Se trata, por otra parte, de un viaje en el espacio y en el tiempo subsumido en la realidad del presente. Por un lado, se nos introduce en el alma, el pasado, la realidad, los sueños y la nostalgia de cada uno de los personajes –en su mayoría femeninos– quienes, a pesar de su muy diversa extracción, comparten el mismo deseo ferviente de escapar a sus circunstancias inmediatas. Por otro, se nos presenta la ciudad –que quizás por eso no tiene nombre– y la casa, con sus generaciones de habitantes cuyas conversaciones escuchamos y cuyos sueños compartimos, como en un *continuum* de espacio y tiempo. Es significativo el hecho de que en el momento de la novela la casa sea alojamiento de huéspedes, es decir, gente que aunque permanezca mayor o menor tiempo en ella siempre se considera como ave de paso. La casa de la calle Scheller se convierte así en un microcosmos no solamente de la ciudad, sino del mundo y sus efímeros habitantes humanos. La ciudad en *Prodigios* no tiene nombre, pero con toda precisión se da la ubicación de la casa, escenario del drama de la vida y de la muerte a lo largo de muchos años y varias generaciones, y a su historia se le dedica todo el capítulo 4 de la novela. Se nos dice con precisión que la construcción de la casa tuvo lugar en el año 1801 y que al

terminar su construcción, “se la veía sobria, seria, grave, de tan sólo la planta baja, un sótano y el piso alto, a un costado de la calle Scheller que no se llamaba así ni estaba empedrada: se llamaba Callejón del Molino porque en su extremo más alejado había habido una aceña, edificio que se había convertido, cambiado el curso del río por el desecado de la rebalsa que formaba al cruce de la ciudad, en un taller de telares” (22). Y el narrador nos informa que “ese mismo año (cuando se terminó de construir la casa) había muerto el barón von Hardenberg, también llamado Novalis” (21). A pesar de algunos indicios dejados caer en los primeros capítulos de la obra, puestos allí para el lector atento, es a partir de este capítulo 4 que se percibe en forma más evidente un hilo invisible que une la ciudad, la casa y sus actuales habitantes a seres y eventos del pasado en una forma que quizás sólo puede comprenderse plenamente en el contexto del pensamiento de Novalis. En su relato, Gorodischer enlaza el pasado y el presente, la vida y la muerte de sus protagonistas con quienes los precedieron y logra transmitirnos la nostalgia de sus personajes que de alguna manera se convierte también en la nostalgia del lector. Así, la casa de la calle Scheller en una ciudad sin nombre se transforma en el universo que abraza el pasado y el presente, la ficción y la realidad. Un universo en el que constantemente se producen sucesos aunque sólo algunos pocos de ellos se nos hagan evidentes. En tal sentido, la cita de João Guimarães Rosa que constituye el epígrafe de la obra, “...que las cosas comienzan de veras por detrás de lo que ocurre”, resume espléndidamente el marco literario-filosófico de *Prodigios*. Por ello, en nuestra lectura de la obra, la nostalgia a que hemos aludido, que invade a los protagonistas (no sólo a los seres “de carne y hueso” que habitan la casa en el momento de la narración sino también a los espíritus de los habitantes anteriores de la casa y la ciudad) está directamente vinculada a su mortalidad. Por un lado, los personajes de esta obra de Gorodischer añoran

una vida diferente, quizás excepcional. Por otro, hay en ellos una búsqueda de continuidad, de trascendencia, una indagación constante pero no explícita sobre el destino humano y, quizás, una necesidad de convencerse y convencerse de que al final no todo será polvo. En su libro *Historia de mi madre* (2004), que podría verse como una especie de autobiografía de Angélica Gorodischer, la autora, ya mayor, hace referencia a sus esfuerzos por conocer más acerca de sus antepasados europeos. Esto nunca la había preocupado en su juventud, ¿por qué ahora en su vejez? Quizás porque hacia el final de la vida, la búsqueda de las propias raíces puede dar una ilusión de continuidad y esta ilusión es la que permite seguir viviendo. En *Historia de mi madre* Gorodischer se pregunta por todos los que nos han precedido en la vida: ¿Dónde están? ¿Qué se ha hecho de ellos? Quizás en algún sentido *Prodigios* puede verse como un intento de la autora de ahondar en estos interrogantes y buscar responderlos a través de la ficción literaria. La casa de la calle Scheller es sin duda uno de los protagonistas principales de la novela no sólo desde un punto de vista físico como espacio en el que transcurre la mayor parte de la acción, sino también desde un punto de vista simbólico ya que se convierte ella misma en una alegoría de la vida y la muerte. En el capítulo dedicado a relatar la historia de la casa al que hemos hecho mención anteriormente, se nos dice de sus diferentes dueños, de los años en que estuvo abandonada y a punto de ser demolida. Sus sucesivas transformaciones, curiosamente, recorren varios períodos de la historia europea, representados en la novela por los diferentes habitantes de la casa, la clase social a la que pertenecían, el diseño y las modificaciones que llevaban a cabo en la casa, la música que ellos y sus familias escuchaban, sus bailes, ropas y conversaciones. *Prodigios* plantea la noción de un universo en el que todas las cosas están interconectadas y esta noción puede rastrearse a los románticos, particularmente Schlegel y Novalis (y aquí nuevamente

subrayamos la importancia de las constantes menciones a este autor). Ambos lanzaron la idea de la muerte no sólo como parte de la vida sino también y fundamentalmente como su completitud misma (Pinkard 102), completitud que, según estos autores, les ofrecería a los mortales la posibilidad de reconciliarse en última instancia con lo efímero de la vida. Entre las muchas cuestiones narrativas que plantea esta novela de Gorodischer rescatamos fundamentalmente ésta porque la vemos como el núcleo central del diálogo entre la casa, la ciudad y sus habitantes. No se puede hablar de *Prodigios* sin por lo menos mencionar el papel preponderante que en esta novela desempeña el lenguaje. En su excelente trabajo sobre la narrativa de Gorodischer, Aletta de Sylvas (2009) analiza en detalle los aspectos lingüísticos de la novela en la parte IV de su obra, y titula esta sección “Los avatares de la escritura”. Si bien “avatares” en su significado más corriente implica “fases, cambios, vicisitudes”, también significa “transformación, reencarnación” (Diccionario de la Lengua Española). A nuestro criterio, es en estas dos últimas acepciones que debe entenderse su aplicación al magnífico dominio del lenguaje que Gorodischer posee y despliega en toda su obra pero que en *Prodigios* alcance un nivel excepcional y lo convierte en verdadero protagonista. Las palabras adquieren este papel central ya sea en barrocas descripciones, largas enumeraciones, sucesivas metáforas y en el intento concienzudo de la autora por comunicar las distintas voces que la casa encierra en sus matices más sutiles. Valga como mero ejemplo el inicio de la novela con el arribo de una nueva huésped, la señora Nashiru, momento en el que un leve temblor recorre la casa. Se inicia una descripción que, entre otros elementos, comprende veintinueve sustantivos referidos a otras tantas partes de la estructura de la casa. “En la novela, el lenguaje poético recrea una zona donde se derrumban las fronteras entre los géneros y se privilegian los

aspectos cercanos al sueño, al deseo, a la música, y donde la referencia es postergada en aras de la magia de las palabras.” (Aletta de Sylvas 217)

Doquier, que Gorodischer misma definió como una “crónica urbana”, nos presenta los aspectos diurno y nocturno de una ciudad. Se trata de una ciudad en formación que se levanta junto a un río que, si bien podría estar inspirada en Rosario, la autora ha cuestionado que se tratara de esta ciudad y ha confesado no saber a ciencia cierta de qué ciudad se trata. Ella misma se ha planteado si en este caso no sería Buenos Aires, para agregar a modo de disculpa que no sabe, que nadie se lo ha dicho (Cristoff). La acción se ubica en una época entre la Colonia y el siglo XX, si bien la autora aclara en la *Advertencia* que sirve de breve prólogo a la obra que “no es una novela histórica”. “Parece pero no lo es”, agrega sugestivamente. En *Doquier*, la ciudad adquiere un papel más relevante que en *Prodigios*. Sin embargo, al igual que en la primera novela que analizamos, tampoco tiene nombre. Como era de esperarse, la ciudad de *Doquier* es una combinación de realidad y fantasía en la que no todo es lo que semeja ser. Así como hay dos aspectos de la misma ciudad, en *Doquier* hay dos casas. Una es la casa donde vive, aparentemente imposibilitado de moverse, el protagonista que funciona también como narrador. La otra, es una casa de la calle del Bajo, testigo de citas clandestinas y recuerdos que el protagonista/narrador quisiera hacer desaparecer. Es en la noche en que el personaje de la obra deja el engaño en que está montada su vida diurna desde hace muchos años y recorre el camino hasta la casa del Bajo. El lector aprende con lujo de detalles el camino que siempre toma para llegar a su destino y paso a paso su ritual para lograr no ser visto por nadie. O eso cree. La ciudad y ambas casas se transforman en espacios asfixiantes por momentos y de una violencia solapada o no tanto, al igual de lo que sucedía en *Prodigios*. *Doquier* está construida sobre la simulación y sobre el engaño,

el enigma y la indeterminación respecto de la identidad de un narrador/protagonista que dice mucho pero mucho más oculta. No es casual, por lo tanto, que la novela termine cuando el personaje finalmente abre la puerta de su casa, se para en su rellano y observa la ciudad que entra en la casa con toda su luminosidad, sus ruidos, sus olores. Es en esta instancia donde también termina el engaño que el personaje ha acuñado desde hace muchos años y con el que ha embaucado a sus vecinos y empleados. Durante todo el transcurso de la novela, el lector conoce algo que todos los personajes, con excepción de uno, desconocen: en realidad el protagonista no es paralítico como pretende serlo. Su parálisis es la gran máscara con la que ha cubierto un engaño y un crimen. Es desde su aparente inmovilidad diurna que la ciudad llega a él en base a las varias versiones que recibe de quienes se acercan a la casa/negocio, ya sea para conversar, ya sea para buscar las hierbas medicinales que él hace preparar y comercia. El narrador/protagonista hace avanzar la acción en base a estas versiones y conversaciones con los vecinos. Hasta la última escena de la novela, el engaño a sus empleados, vecinos y otros habitantes de la ciudad es casi total. Sin embargo, en una vuelta un tanto burlesca hacia el lector, hay un hecho que nunca le es revelado a éste. Nosotros, los lectores que poco a poco hemos ido desenredando la madeja de simulación y engaño con que se envuelve el protagonista, que hemos conocido, por su propio relato, la mentira de su postración e inmovilidad y que hemos sido testigos de su peregrinar nocturno por la ciudad que lo resguarda y se hace cómplice de sus frecuentes salidas hacia la casa de la calle del Bajo, nunca nos enteraremos de su identidad sexual. En una inversión total de la ironía trágica, ésta no es ningún secreto para los personajes de la obra. Como en todas las obras de Gorodischer, la autora presenta al lector con infinidad de caminos a explorar. El tema de las ambigüedades genéricas y sexuales es uno de esos caminos posibles en *Doquier*.

Teniendo en cuenta que la propuesta de este Simposio es reflexionar sobre la ciudad y la literatura, quiero terminar mi análisis de esta obra con la sensual y omniabarcadora descripción de la ciudad que se ofrece a los sentidos del protagonista al abrir la puerta de su casa y contemplar la ciudad que se extiende ante sus ojos:

Afuera me esperaba la ciudad. Sucia, oliendo a trigo y a cuerpo y a podredumbre y a tierra mojada, tendida junto al río, perezosa, ladrona y malhablada, cruelmente iluminada por el sol que nada me ahorra de sus miserias, bella como nada en este mundo, tentadora y rumorosa, altiva entre sus sedas y sus harapos, me esperaba sonriente. [...] Algo como la maravilla ante lo desconocido hacía presa en mi ánimo: allá ante mis ojos la quietud y la esperanza, gentes, gritos, ráfagas que traían el olor del agua del río pegando contra los maderos y contra la panza de los botes, mugidos, la oscuridad de los rincones a los que no llegaba el sol, las piedras que se iban calentando al calor de enero, las campanas de la iglesia de Santa María Niña, el aullido de algún animal maltratado, la melodía que de una flauta de caña sacaba un ciego sentado contra el tronco de un árbol, el humo de una hoguera, el tambor de un pregonero, los zuecos de una mujer gorda que ofrece algo ¿qué? dulces, allá ante mis ojos la vida, toda la vida de una ciudad, del mundo, eso, se agitaba por doquier (220).

En contraste con las dos novelas anteriores, *La fábula de la virgen y el bombero* sí tiene espacio y tiempo concretos: se ambienta en la ciudad de Rosario alrededor de los años 20 y 30 del siglo XX. En esta obra, Gorodischer nos presenta la ciudad como escenario de la corrupción en todos los niveles. El crimen y la prostitución campean por sus calles y particularmente en uno de sus barrios. Una ciudad que se convierte en centro

internacional de la trata de blancas con la protección de funcionarios y políticos corruptos y la mirada benevolente de una sociedad hipócrita. Es la ciudad de la violencia y la infamia. Es el despliegue de la miseria urbana. El lenguaje vuelve a erigirse en un elemento esencial en esta obra también como sello que identifica socialmente a los protagonistas. Así, la ciudad se presenta no sólo en sus calles, sus barrios y sus gentes sino también en el particular habla lunfardesca que es propia de algunos de los personajes. Como lo señala Aletta de Sylvas, el habla constituye también una marca que delimita las fronteras de los distintos barrios de la ciudad: la zona céntrica donde reside la burguesía, los suburbios y el barrio prostibulario de la sección novena (200). A fines del siglo XIX, la instalación del ferrocarril, cuya estación principal se alojó en esa sección y se llamó “Sunchales” primero y más tarde “Rosario Norte”, y el auge de la ciudad como centro portuario de importancia internacional contribuyeron al surgimiento de la ciudad de Rosario como centro comercial de primera magnitud, al incremento demográfico inédito en base a las olas de inmigrantes, procedentes fundamentalmente de Italia, y a corrientes migratorias internas que se afincaban en la ciudad atraídas por su auge económico y las oportunidades y perspectivas que ello representaba. Baste señalar que la población de Rosario se cuadruplicó en esos años para darnos cuenta de la magnitud del impacto. La estación del ferrocarril en el barrio de Pichincha marcaba el límite norte de la ciudad más allá del cual se extendían los suburbios en desarrollo. Es descrita en la obra como: “Preciosa, una de esas encantadoras estaciones inglesas, prolija, amable, de ladrillos limpios y bronce relucientes y un reloj más puntual que el sol” (269). El barrio adquiere su nombre de su calle principal homónima. La novela de Gorodischer nos hace descender al sórdido ambiente del submundo delictivo y policial característico del barrio en los años 30. Aletta de Sylvas pone de relieve el hecho de que paralelamente a este descenso a las

entrañas de la sociedad rosarina de la época se da un imaginario descenso a una dimensión de túneles secretos, oscuros, amenazadores, donde supuestamente se está construyendo el subterráneo (200). Así la ciudad en *Fábula de la virgen y el bombero* tiene dos caras, pero sólo una de ellas visible. Sin embargo, es la cara oculta, ámbito de la sordidez, la prostitución y el delito, la que rige la vida de la ciudad visible. La novela presenta varias historias simultáneas y concurrentes y los personajes se mueven fundamentalmente en tres ámbitos delimitados con bastante precisión: el policial-delictivo, el prostibulario y el de la burguesía. Los tres ambientes se articulan (como dice Aletta de Sylvas) en torno a la visita protocolar de una imaginaria princesa Carlota (Aletta de Sylvas 201) (1). En un interesante y agudo análisis sobre ciertos aspectos de la narrativa de Gorodisher vinculados con la obra que venimos comentando, Ferro Sardi hace el paralelismo entre las salas de policías y cafés del centro de la ciudad que funcionan como los espacios de negociaciones de la ciudad legal y los prostíbulos y casas abandonadas que cumplen esa función para esa otra ciudad oscura, oculta. También en esta obra de Gorodischer se da el juego entre apariencia y realidad que ya hemos puesto de relieve en las otras obras de esta autora que hemos analizado. El momento culminante de este juego es posiblemente cuando, quizás en algún sentido con un toque magistralmente bajtiniano (Ferro Sardi 10), se disfraza a las prostitutas de “señoras” y se las coloca en las aceras al paso del carruaje de la princesa Carlota cuando atraviesa el barrio: “Bellas mujeres casi todas jóvenes, qué notable, vestidas de colores pastel lanzaban serpentinas, flores y papel picado al paso del carruaje. Había risas, música, el clac clac clac de los cascos de los caballos, el rechinar de las ruedas, voces, la mano en alto enguantada de blanco, una sonrisa de reconocimiento a quienes la miraban pasar”. Y en palabras de uno de los acompañantes de la Princesa

Carlota: “-Des dames les plus belles, Altesse, des jeunes filles les plus vertueuses, des familles distinguées du Rosario”(285).

Dentro de esta novela se dan cita varias narraciones simultáneas. Entre ellas, la que lleva adelante el relato es de neto corte policial. Pero es el lector atento el que debe ir desentrañando la trama y ordenando los hechos. Rescatamos este aspecto en especial porque queremos, aunque sea muy rápidamente, ya que no es el tema fundamental de este trabajo, hacer hincapié en otra importante característica de la escritura de Gorodischer, característica que la pone en un pie de igualdad (como otros aspectos de su obra) con los grandes de la literatura argentina: la apelación al lector. La obra de Gorodischer, como la de Borges y la de Cortázar, por poner sólo dos ejemplos con los que tiene muchos aspectos en común, reclama un lector atento y activo. Un lector que no sólo detecte las pistas que se le ponen en el camino sino que también participe del juego que el autor va sugiriendo y, en algún sentido, construya su novela en base a esas propuestas.

En este breve trabajo hemos querido poner de relieve las características especiales que la ciudad adquiere en cada una de estas tres obras de Gorodischer que hemos elegido. Ángela Dellepiane (17) alude a las dificultades que se presentan al querer caracterizar unívocamente la narrativa de la autora rosarina debido a la diversidad de su registro literario en el que se dan cita la ciencia-ficción, la novela policial y los relatos fantásticos o góticos. De igual manera, en nuestra opinión, y posiblemente como consecuencia de lo anterior, esta diversidad se traslada, como hemos visto un poco a vuelo de pájaro, a la representación de la ciudad que funciona como marco y contexto de cada una de las obras comentadas. El hecho unificador es que en Angélica Gorodischer, al igual que lo que sucede con otros prestigiosos autores argentinos, la ciudad se constituye --y mencionamos

nuevamente a Borges y a Cortázar--, en poderoso centro generador que hace que podamos calificar a su narrativa como eminentemente urbana. Si bien hemos ejemplificado con sólo tres de las novelas de Gorodischer, la ciudad está presente en toda su obra no sólo como musa inspiradora de la ficción sino cumpliendo las más variadas funciones, a veces en un mundo mágico o propio de la ciencia ficción, a veces inmersa en lo que parece la más cruda realidad. Concluimos con palabras de Angélica Gorodischer que denotan su enorme fascinación por la ciudad y sus habitantes: "Creo que yo siempre voy a seguir viendo personajes en una ciudad, si bien no necesariamente una ciudad que existe o que haya existido" (Cristoff).

Notas

(1) Confirma Aletta de Sylvas que "la historia no registra ninguna visita de una princesa pero sí del Príncipe Humberto de Saboya, heredero de la corona de Italia, que llegó a la ciudad el 11 de agosto de 1924." Durante su visita realizó varias visitas protocolares y asistió a un desfile militar y a un baile de gala realizado en su honor. También visitó el famoso barrio Pichincha, incluido el prostíbulo de Madame Sapho (201).

Bibliografía

Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gododischer*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

Cristoff, Sonia. *Una ciudad levantada sobre el engaño*. Comentarios y entrevista a Angélica Gorodischer publicada en el diario *La Nación* de Buenos Aires, 10 de julio de 2002.

Dellepiane, Ángela. *La narrativa de Angélica Gorodischer*, en *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1995, 17.

Diccionario de la Lengua Española. Vigésima Segunda Edición. Madrid: Real Academia Española, 2001.

Ferro Sardi, Silvia Natalia. *Angélica Gorodischer: Las máscaras de la modernización. Cuerpo y mercancía*. Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”, Rosario, 2009.

García, Mara. *Mara García entrevista a Angélica Gorodischer*. Grafemas, Boletín electrónico de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica(AILCFH), publicada por Nazareth College en: <http://www-pub.naz.edu:9000/~hchacon6/grafemas/grafemas-texts/GOROD.PDF>

Gorodischer, Angélica. *La fábula de la virgen y el bombero*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993.

----. *Prodigios*. Barcelona: Editorial Lumen. 1994.

----. *Doquier*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

Pinkard, Terry. *Hegel – A Biography*. New York: Cambridge University Press. 2001

**Escritura femenina, mujer moderna y ciudad en
La Novela Mundial (1926-1928)**

[María Lourdes Casas](#)

Central Connecticut State University

Carmen de Burgos, más conocida como "Colombine", y Sara Insúa publicaron dos novelas cortas cada una en *La Novela Mundial*, colección de *novellas* divulgadas semanalmente en Madrid entre los años 1926 y 1928. Ambas escritoras, consideradas como ejemplos del feminismo de la época, presentan en sus respectivas novelas diferentes modelos de mujer moderna. En este artículo analizaré cómo la caracterización de los heterogéneos modelos femeninos en estas cuatro *novellas* va ligada a los espacios urbanos, nacionales o extranjeros, en los que se desenvuelve la trama. La selección de estos espacios responde en ambas autoras a la búsqueda de un efecto de acercamiento o distanciamiento entre los lectores y los modelos presentados en función del dispar mensaje pedagógico que cada una de ellas transmite.

La colección de la que me voy a ocupar, *La Novela Mundial* está considerada como la última de las grandes colecciones de novela corta que imitaron el revolucionario modelo editorial de literatura de masas inaugurado por Eduardo Zamacois en 1907 con *El Cuento Semanal*. *La Novela Mundial* nació y murió en plena Dictadura de Primo de Rivera, aunque su desaparición no tuvo nada que ver con la censura que poco o nada se preocupó por este tipo de publicaciones. González Calleja apunta que frente al duro golpe sufrido por los periódicos durante la Dictadura se produjo un auge de las revistas

dedicadas a la literatura “pura” y un desarrollo de secciones en los periódicos con temas poco comprometidos como artículos de crítica literaria, deportes, el cine, el jazz, los concursos de belleza y la moda (56). Todo ello “para tratar de evadir al lector del aburrimiento por la ausencia del debate político” (56). A la consideración de esta literatura de masas como lectura de escape e inocua desde el punto de vista político, se suma, en el caso de *La Novela Mundial*, el hecho de que tanto su director, García Mercadal, como el propietario de la Editorial, Luis Montiel, eran de derechas. Finalmente, desde la propia serie, en el texto de presentación aparecido en el primer ejemplar, se quiere dejar claro cuál es su posición frente a la moda erótica o *sicalíptica* que caracterizaba la época y ciertas colecciones contemporáneas:

Nos acompaña en el intento de nuestra empresa el más amplio criterio literario, sin más limitaciones que las impuestas por el buen gusto. Por esta razón, nuestras páginas estarán siempre cerradas a la pornografía; mas, dentro de una concepción artística, no habrán de asustarnos los atrevimientos que vengán plasmados en formas serenas de la belleza, expresadas sin torpes complacencias (Baroja).

Sin embargo, esta declaración de intenciones hay que leerla más como recurso retórico que como estricto programa ideológico, ya que la lista de colaboradores de *La Novela Mundial* “es plural y no existen asomos de sectarismo en la selección” (Sánchez Álvarez-Insúa 28). No hay que olvidar que el primer tercio del siglo XX es una época de incertidumbres políticas e ideológicas en todos los ámbitos. Así, encontramos autores conservadores que sin embargo van a escribir obras atrevidas. Este es el caso de López de Haro, el segundo autor más publicado en *La Novela Mundial*. Más

sorprendente resulta el ver en la lista de colaboradores, que se incluye en el primer número, los nombres de autores que ya habían sido procesados anteriormente por razones políticas. Entre ellos se encuentran El Caballero Audaz, Artemio Preciso, Vicente Díez de Tejada, Ramón Gómez de la Serna y Joaquín Belda. Los tres primeros no llegaron finalmente a publicar en la colección, pero sí lo hicieron en varias ocasiones tanto Gómez de la Serna como Joaquín Belda.

En general, en el tema de la pornografía fueron estrictos, aunque la carga erótica y sensual es evidente en muchas de ellas. (1) Todo lo cual, sin duda, le garantizó a la colección protección ideológica. A pesar de todas estas prevenciones, una lectura cuidadosa de las novelas de ciertos autores deja ver voces disidentes que transgreden los límites de la ortodoxia moral y religiosa conservadoras.

Esta pluralidad ideológica se ve reflejada también en las dos únicas mujeres que publicaron en *La Novela Mundial*: Carmen de Burgos publicó las novelas tituladas *La misionera de Teotihuacan* (5 agosto 1926, n. 21) y *El Misericordia* (4 agosto 1927, n. 73). Sara Insúa, por su parte, publicó *La mujer que defendió su felicidad* (12 mayo 1927, n. 61) y *La dura verdad* (9 agosto 1928, n. 126). Para 1926 Colombine es ya una escritora consolidada, además de crítica y reconocida activista como defensora de los derechos de la mujer; Sara Insúa es una escritora emergente que había publicado un volumen de cuentos, un par de novelas cortas y colaborado en varios periódicos y revistas donde desarrolla un particular concepto de feminismo basado en valores tradicionales. A pesar de que las dos son presentadas en la colección como abanderadas feministas, su apología en las obras publicadas en *La Novela Mundial* responde a dos visiones ideológicas radicalmente dispares en cuanto a los privilegios y deberes de la mujer española moderna

en los años veinte. Distinta es también, en función del mensaje pedagógico particular de cada una, la caracterización de la mujer, la resolución del conflicto personal de las protagonistas y la ubicación de la historia. El único rasgo común entre las cuatro novelas es el hecho de que el personaje principal es una mujer cuyo comportamiento determina la trama y el desenlace.

La trama de la novela de Sara Insúa *La mujer que defendió su felicidad* comienza cuando al salir de la iglesia los recién casados, una niña se agarra a la pierna del novio identificándolo como su padre. La ya esposa, Eloísa, decide que una hija no debe ser separada de su padre ni de su madre, por lo que determina que tanto la niña como la madre biológica que acompaña a la niña, vayan a vivir con ellos bajo el mismo techo. Todo ello a pesar de la gran conmoción causada y aún a riesgo del ostracismo social al que se exponía Eloísa con esta decisión. Su propósito es que la amante se dé cuenta con el tiempo de que está fuera de lugar, se canse y se vaya, como ocurrirá efectivamente al final de la novela.

Eloísa encarna la mujer sumisa y comprensiva que entiende el error del esposo como una “caída” de la que responsabiliza a la sociedad que ha creado y mantiene la validez de la doble moral masculina. Ella es la esposa legítima y, aunque no biológicamente, madre ejemplar para la hija de su esposo. Es, en definitiva, la perfecta casada que responde perfectamente a los planteamientos morales de la dictadura de Primo de Rivera. Frente a ella, la caracterización de “la otra” (la amante), mujer liberada sexualmente que se deja llevar por el placer y para la cual la maternidad no es sino un error, es fiel reflejo de una mentalidad burguesa y puritana en la que, como

menciona Litvak (2), la sexualidad que se desliga del *bios* creador es considerada malsana y éticamente inaceptable.

Un planteamiento maniqueísta enfrenta a Eloísa, la esposa legítima, “una santa”, con “la otra”, la amante, una excupletista movida sólo por el interés, y se despliega tanto en la descripción de las dos mujeres como en el desarrollo psicológico de ambas. Eloísa se describe en términos inocentes y virginales frente a Rosario caracterizada como mujer fatal y materialista. Hay además una obvia disfunción entre maternidad biológica e instinto maternal entre ambas, pues Eloísa se comporta como una madre ejemplar mientras que Rosario abandona completamente sus responsabilidades maternas. Eloísa se verá finalmente recompensada con la marcha de Rosario y la aceptación de Eloísa por parte de la niña como su verdadera madre.

La protagonista de la segunda novela de Sara Insúa, *La dura verdad*, es una mujer que después de siete años de maltrato, se queda viuda y con cuatro hijos a los que apenas puede mantener. Un médico, hombre muy educado y amable, visita la casa, la ayuda y cuida de los niños. Con el tiempo, acaban enamorándose. Sin embargo, no se pueden casar porque él ya está casado, aunque su mujer está encerrada en un manicomio y de allí no saldrá sino muerta. Cuando el hijo se entera de la situación de su madre tras ser rechazado por una joven del lugar debido al deshonor familiar, abandona a su madre y se va a Madrid. Cuando las hijas son mayores y se casan, la protagonista decide abandonar a su amor y recuperar el amor del hijo perdido. Tras varias peripecias sentimentaloides, la madre termina viviendo en Madrid con el hijo, quien la perdona tras comprender lo que hizo, por qué lo hizo y que el amor entre su madre y el médico es puro y no meramente

carnal. Ante la tristeza que ve en su madre, decide ir en busca del médico y, finalmente, lo lleva a su casa aceptándolo como padre.

En la primera novela de Colombine, *El Misericordia*, la historia es simple: un hombre felizmente casado quiere por igual a su esposa y a la amante, y madre de su hijo, cuya existencia desconoce la esposa. La novela parte de un planteamiento similar a *La mujer que defendió su felicidad* en cuanto a que la trama gira en torno a un matrimonio legítimo y la amante del marido, pero tanto el planteamiento del conflicto como el final difieren tajantemente. Desterrado el enfoque maniqueísta de Sara Insúa, Colombine trata por igual a las dos mujeres: las dos son bellas, sensuales, las dos aman apasionadamente al mismo hombre. Además Pía, la amante, es madre tanto en sentido biológico como en el comportamiento doméstico. Pía defiende su maternidad ante todo, incluso por encima del amor hacia Nicolás, tal y como se desprende de sus palabras cuando Nicolás le propone que le entregue al hijo para cuidarlo junto con su mujer legítima:

-¿y quedarme yo sin mi hijo? ¡Sin mi alegría!, ¡¡Robármelo!!

....

¡Renegando de su madre!

....

¡No! ¡No! ¡Antes prefiero verlo muerto!

...

-No tengo nada que pensar. ¡Mi hijo es mío! ¡Me ha costado muchos dolores, vergüenzas, muchas penas, para que ahora vengas tú, que lo abandonaste, y te lo quieras llevar!

...

-No hay felicidad sin la madre que lo ha tenido en las entrañas (42).

Esta idea se hace eco de la defensa que Colombine hizo en sus escritos de la importancia de la maternidad en la mujer independientemente de su estado civil:

A mí me ha ocurrido en ocasiones y aunque soy viuda me he fingido madre soltera para provocar. Por eso que se considere espúrea este tipo de maternidad me irrita. ¿Por qué no ha de ser honrada la madre soltera, lo mismo que todas aquellas casadas que pasean con un orgullo de triunfo y superioridad sus vientres, creyéndose acreedoras por ello, a una mayor consideración? (Memorias: 396).

Hacia el final de la novela, Pía acepta ir a París con Nicolás porque:

-[...] Como dicen que París es tan grande que no se conoce la gente de un barrio a otro, en mi barrio yo seré tu mujer (50)

a lo que Nicolás, responde “eso me gusta” (50) insinuándose una aceptación de la doble moral masculina. Sin embargo, no deja de ser una simple mención ya que nunca llega a materializarse porque la novela concluye cuando el protagonista masculino es asesinado por el antiguo amante de Pía. Final distante del armonioso cierre de la novela de Insúa. Además, “la otra” no será castigada con la muerte o con el ostracismo social, sino que será el protagonista masculino quien reciba el castigo lo que implica un condena directa y tajante de la doble moral masculina contra la que arremetió Colombine en sus escritos.

La protagonista de *La misionera de Teotihuacan*, segunda novela de Colombine, es Guadalupe, una monja por imposición materna y no por convicción. Su madre, que dejó su México natal para seguir a su esposo a España, es abandonada por éste al poco tiempo y para evitarle mayores males a su hija decide que se convierta en monja. Tiempo después Guadalupe se ve obligada a huir, junto con otras hermanas, de Madrid a México. Una vez allí descubren que la orden ha desaparecido. Afortunadamente para ella, la familia de su madre sigue viviendo en la ciudad de México y acaba instalándose en la casa de su tía. La obligan a abandonar la vida de monja. Se descubre como mujer y descubre el sentimiento del amor entre hombre y mujer. Dos hombres la desean, su primo y un viejo coronel. El primo acaba matando al coronel lo que hace que Guadalupe decida aislarse en el desierto de Teotihuacan donde con el tiempo pasa a ser conocida como la misionera.

A lo largo del desarrollo psicológico del personaje sutilmente Colombine demuestra la debilidad e impostura en la vocación de la protagonista y cómo, además, es una forma de existencia inválida para sobrevivir en la

vida moderna. El planteamiento no dejaba de ser arriesgado en estos momentos en España teniendo en cuenta, como afirma González Calleja, que “Primo de Rivera se opuso al laicismo y a la libertad de cultos, y potenció la “tutela moral” de la Iglesia católica sobre el conjunto de la sociedad” (Calleja: 98).

Hasta ahora, las obras de Insúa y las de Colombine tienen como único elemento común una mujer protagonista que por cuestiones relacionadas con su vida amorosa toma decisiones que la convierten en una proscrita. El hecho de tomar las riendas de su vida en contra de las convenciones sociales, hace que tengan también una fortaleza inusual en el tipo de mujeres presentes en esta literatura de masas. Sin embargo, aquí terminan las similitudes. En el caso de Insúa hay un tratamiento maniqueísta que enfrenta a la esposa legítima y a la amante; mientras que ésta es frívola, sexual y viciosa, aquella es el ángel del hogar dulce y pacífica. Colombine, sin embargo, no contrapone a la esposa con la amante pues ambas son hermosas, pasionales y sensuales. Por otra parte, los desenlaces de estas obras son diferentes. Insúa privilegia los finales donde se restablece el orden familiar. Colombine, en cambio, se centra en presentar finales heterodoxos donde las protagonistas aunque no terminen en el seno de una familia, no son castigadas y pueden formar destinos individuales. Habría que preguntarse en este punto cómo es posible que en una colección de ideología conservadora haya finales tan poco convenientes para el *status quo*. En este contexto me gustaría señalar que es la elección del espacio lo que explica esta gama ideológica de finales.

Ambas escritoras ubican la trama y a sus protagonistas en marcos urbanos. En todos los casos se trata de ciudades grandes e importantes, con la excepción de una sección que se desarrolla en una ciudad de provincias. Sara Insúa sitúa la acción de *La*

mujer que defendió su felicidad en Madrid y la de *La dura verdad* si bien comienza en una ciudad de provincias termina también en Madrid. Colombine traslada la acción de *El Misericordia* y de *La misionera* a Nápoles y México respectivamente. Aquí llegamos, en mi opinión, a una de las diferencias más significativas entre ambas autoras ya que la primera se decide por espacios urbanos nacionales mientras Colombine opta por metrópolis extranjeras. Esto no es anecdótico, pues la predilección de estas escritoras por urbes autóctonas y foráneas, está estrechamente ligada a la caracterización de las protagonistas, los desenlaces y, en última estancia, al mensaje pedagógico.

Decidirse por lo autóctono, ya sea Madrid o una capital de provincias, implica presentar un espacio urbano común y corriente, familiar al lector. Los lectores de estas novelas, hombres y mujeres de la clase media son contemporáneos a los personajes de estas narraciones y, por lo tanto, viven en las mismas ciudades o al menos pueden evocarlas dentro del ámbito de su imaginación como posibles y verosímiles. Uno de los efectos de esta familiaridad es facilitar la identificación entre ficción evocada y realidad práctica. En este espacio conocido se insertan los finales armónicos explorados por Insúa que corrigen la causa que ha llevado a las protagonistas al ostracismo social. Esta es una técnica frecuente en este tipo de narraciones que como dice Sarlo “parecen tentadas a postular un horizonte de felicidad que integre la transgresión y la aceptación de la norma, proponiendo una *solución imaginaria*, que los desenlaces no confirman” (159). En las dos novelas de Sara Insúa las protagonistas precisamente transgreden la norma y viven una solución imaginaria de convivencia o cohabitación que es desmontada, sin embargo, por un desenlace armónico según los patrones conservadores. En estas dos novelas los modelos presentados están muy apegados a la tradición ya que lo que se defiende es un modelo de mujer que por encima de todo sea madre y esposa ejemplar, y

que se erige como pilar de la familia. En otras palabras la mujer se adapta a la figura tradicional del modelo decimonónico del ángel del hogar frente a una “nueva Eva”, la mujer moderna.

En *La mujer que defendió su felicidad* Madrid no aparece explícitamente hasta la página 40. Sin embargo el lector identifica rápidamente la ciudad por la mención de instituciones propiamente madrileñas. Así, los protagonistas se conocieron cuando “ella iba a la Moncloa con la institutriz y él a la Escuela de Agricultura” (12). Pese a ello, la descripción de Madrid es más bien una descripción de interiores: la iglesia en las primeras páginas y diferentes habitaciones de la casa de los recién casados. En contraste con esta visión interior, El Madrid de *La dura verdad*, si bien no es descrito en profundidad, sí es más específico, pues conviven descripciones de barrios populares y elegantes:

La calle de Toledo, con sus tiendas de aspecto provinciano empavesadas de tiendas de telas gayas y policromas, con sus puestos de baratijas multiformes, con sus pregones heterogéneos, con su rumor continuo de río humano y con su movimiento constante de mercado o de feria, tenía el encanto y la simpatía de lo ingenuo” (33).

También fue al teatro y paseó en coche por la Castellana y el Retiro (44).

Se destaca un Madrid provinciano en el que el proceso de modernización no se ha completado. Es interesante que el Madrid en el que se mueven los personajes sea un Madrid provinciano pero humanizado por su autenticidad simpática y genuina. Es cierto

que en él hay destellos de ciudad burguesa, pero la descripción de Insúa margina el Madrid “moderno” de clubes, *dancing* y de vida nocturna que con frecuencia ocupa las páginas de este tipo de publicaciones semanales. Se destaca un Madrid provinciano, pero no en sentido negativo sino en cuanto a su “encanto” e “ingenuidad”.

Esta caracterización de Madrid se contrapone en cierto modo a la de Orzaneda, simbólica capital de provincias en la que se desarrolla la primera parte de la obra. Esta sociedad de provincias es a la vez “muy antigua y muy moderna:”

Orzaneda la gentil, la ciudad sonriente que se desliza sobre una lengua de tierra dentro del mar como una sirena ondulosa y brillante, resplandecía entera, bajo un sol benigno esponjándose con su caricia, muy apreciado por ser pocas veces sentida.[...]

Al fin, la ciudad, “muy antigua y muy moderna” –como un poema de Rubén Darío-, que tiene en su interior calles vetustas y anchas y rectas avenidas de asfalto, desapareció (14-15).

Sin embargo, el carácter arquitectónico de esta simbiosis entre lo moderno y lo antiguo no se extiende a la costumbre social de sus habitantes, pues es la pacatería retrógrada de su población la que generará el conflicto al rechazar al hijo de la protagonista por la “irregular” situación en la que vive la madre. Hay una segunda descripción de Orzaneda, más detallada y que contrasta radicalmente con la descripción de la calle Toledo recogida más arriba:

El barrio viejo, con sus calles angostas y enlosadas y bordadas de musgo, en las que se encontraba de vez en cuando, bajo una galería, la portada monumental de un palacete. El puerto, cerrado y quieto como un lago enorme. Los jardines umbrosos que emanan ese perfume penetrante y único de las flores que nacen cerca del mar. La playa, estrecha e irregular, flanqueada por dos recios rompeolas, pero desde cuya orilla la belleza del Océano parecía grandiosa, emocionante.

Luego los paseos al anochecer en la calle Larga y en la avenida central del Parque. Esos paseos de provincia que tienen ese atractivo de lo típico para el forastero de espíritu amplio.

Después, los tés danzantes –cosmopolitas- en la terraza del Club Náutico. (17)

Frente al encanto y a la autenticidad castiza de la calle madrileña, Orzaneda destila a la vez, decrepitud, monumentalidad, grandiosidad, y un cosmopolitismo superficial en una terraza. No es por ello sorprendente que los protagonistas para llegar al desenlace conciliador y conservador tengan que salir de una ciudad anclada en el pasado y maquillada de modernidad en la que de ninguna manera sería aceptada la solución de cohabitación propuesta.

Frente a las urbes locales, Colombine prefiere ambientes foráneos y ubica a sus protagonistas en México y Nápoles, ciudades exóticas y desconocidas para la inmensa mayoría de la masa lectora de estas novelas. Este desconocimiento exige dedicar más espacio a las descripciones de estas ciudades. Mientras que Madrid y Orzaneda son apenas evocadas la descripción de México y Nápoles explotan la capacidad imaginativa

de la construcción urbana: la pintura de calles, barrios, e incluso locales no sólo incluye matices físicos sino también aspectos culturales como fiestas populares y de costumbres. En la *Misionera* México capital se describe a través de los ojos ingenuos de la protagonista:

Fue un contraste la llegada a la gran capital, tan europea en su aspecto, con la América que se había anunciado en el camino.

Les sorprendía México con los grandes paseos, las anchas plazas, las estatuas, el comercio elegante y los miles de automóviles que rondaban por sus anchurosas calles. Acudía a sus labios la comparación de siempre ante toda ciudad moderna y grandiosa:

-Es un pequeño París (20-21).

México capital se presenta como la culminación de un viaje terrestre por México desde la costa hacia el interior. El viaje de la protagonista por pueblos de México antes de la llegada a la capital le sorprende por la pobreza, que rehúye todo tipismo superficial. Sin embargo, es el estereotipo civilizador el que delimita claramente la experiencia imaginativa urbana de la capital mexicana, que destaca por su amplitud, elegancia y modernidad de la gran ciudad. En la equiparación con París establecida por Colombine, puede leerse algo más que lo meramente físico. París es el modelo de modernidad tanto en la estructura de la ciudad como en el ámbito intelectual y político. Hay que señalar, sin embargo, que la equiparación de México con la ciudad francesa, sirve a la vez, para criticar el retraso de Madrid, marcado por el abigarramiento popularizante.

Nápoles, otra ciudad históricamente relacionada con la historia imperial española es el trasfondo de la segunda novela de la Colombine, *El Misericordia*. Nápoles comparte en ciertos aspectos la heterogeneidad madrileña con sus genuinas fiestas populares, pero carece de visos de modernidad en su configuración urbana y en sus costumbres. Ello se traduce en que los protagonistas contemplan que la única posibilidad de mantener su relación extramatrimonial sea huir a París, metonimia real de la modernidad urbana.

La elección de lugares alejados del universo conocido por los lectores, unido a que los personajes son italianos en una y mexicanos en otra, y que los finales no son felices desde una ideología conservadora (muerte en vida de la protagonista de *La misionera*; muerte física del protagonista masculino y en consecuencia soledad tanto de la esposa como de la amante), son ingredientes suficientes para garantizar el extrañamiento entre el lector y los modelos presentados. Pía y Guadalupe, son mujeres muy diferentes a las presentadas por Sara Insúa, pues ni son autóctonas ni encajan en el modelo de madre y esposa ideal perfecta, ni son el “ángel del hogar”. Sin embargo, Colombine no condena a estas mujeres sino que las presenta como víctimas de la sociedad. En el caso de Pía ésta se ve obligada a aceptar la doble moral masculina si quiere seguir con su amante, puesto que éste no va a abandonar a su esposa legítima. También aborda el espinoso tema de la mala educación de las jóvenes, especialmente representada por la educación religiosa en el caso de Guadalupe, que no prepara a las jóvenes para la vida moderna. En ambas obras Colombine lanza mensajes que contradicen los principios conservadores de la colección en lo que atañe a las libertades y derechos de la mujer española en el primer tercio del siglo XX. Sin embargo, esta ideología progresista se consigue extrañando voluntariamente la identidad femenina e impidiendo la identificación de la problemática femenina con los lectores. A la vez, el

exotismo extraño funciona como vehículo para proteger la integridad del mensaje por medio de un énfasis en el carácter fantástico y antimimético de las protagonistas que, en el fondo, remite a la imposibilidad modernizadora de España.

La elección de las ciudades que sirven como marco geográfico en estas cuatro novelas está íntimamente ligada a la caracterización de las protagonistas femeninas y a los desenlaces con el propósito de acercar o alejar los modelos presentados a los lectores de acuerdo al mensaje pedagógico que cada autora quiere difundir. Madrid, la españolidad de los personajes y los desenlaces felices facilitan la identificación y aceptación del prototipo propuesto conservador en el caso de Insúa. El exotismo de Nápoles y México, con sus personajes foráneos, sus finales poco ortodoxos y amargos, alejan al lector de los tipos presentados y les abren las puertas para enjuiciarlos críticamente, proponiendo una lectura indirecta sobre los límites de la modernidad española.

En definitiva, la identidad femenina y la construcción urbana que presentan estas novelas de Sara Insúa y Colombine ofrecen patrones y mensajes dispares que se corresponden con una heterogénea e irregular modernidad en la España de comienzos del siglo XX. Mientras que Insúa examina los límites de la vida doméstica dentro de unos parámetros conservadores, la Colombine explota otras posibilidades más progresistas pero irremediabilmente extrañadas del ambiente español contemporáneo.

Notas

(1) En los casos en los que el nombre del autor publicado pudiera dar lugar a recelos la dirección introduce en la presentación del autor que precede la novela unas líneas exculpatorias. Así ocurre, por ejemplo, con un escritor como Joaquín Belda de

quien se dice que tras unos escauceos de juventud con el erotismo, se ha decantado ahora por el humor.

Bibliografía

Baroja, Pío. *La casa del crimen. La Novela Mundial*. Núm. 1, Madrid, 18 de marzo, 1926.

Burgos, Carmen de. *La misinera de Teotihuacan. La Novela Mundial*. Núm. 21. Madrid: Rivadeneyra, 1926.

----. *El "Misericordia". La Novela Mundial*. Núm. 73. Madrid: Rivadeneyra, 1927.

González Calleja, Eduardo. *España de Primo de Rivera : la modernización autoritaria 1923-1930*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Insúa, Sara. *La mujer que defendió su felicidad. La Novela Mundial*. Núm. 61. Madrid: Rivadeneyra, 1927.

----. *La dura verdad. La Novela Mundial*. Núm. 126. Madrid: Rivadeneyra, 1928.

Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.

Sáinz de Robles, Federico Carlos. *La novela corta española: la promoción de "El Cuento Semanal (1901-1920)*. Madrid: Aguilar, 1952.

----. *Antología de la novela corta*. Barcelona: Editorial Andorra, 1972.

----. *La promoción de "El Cuento Semanal" (1907-1925)*. Madrid: Espasa Calpe, 1975.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto, ed. *La novela mundial*. Colección Literatura Breve 2. Madrid: CSIC, 1997.

Sánchez Granjel, Luis. "La novela corta en España". *Cuadernos Hispanoamericanos* 222 (junio 1968): 477-508; 233 (julio 1968): 14-50.

----. *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca: Publicaciones Universidad, 1980.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

Utrera, Federico. *Memorias de Colombine, la primera periodista*. Madrid: Hijos de Muley-Rubio, 1998.

Zamacois, Eduardo. *Un hombre que se va...(Memorias)*. Barcelona: AHR, 1964.

**Urban Spaces in al-Andalus:
Places of Unrivaled Desire and Devastating Exile.**

[Gabriela Cerghedean](#)

Beloit College

Urban structures aim at the construction of private and public spaces that will define the singular identity of its citizens. The splendid cities built in al-Andalus reflect the determined, yet universal significance of all great architectural constructions, which is to fully appropriate the conquered space and transform it into the absolute religious, military, and political symbol of power. I chose al-Andalus as the center of this discussion on the city's role in the creation of an Iberian urban poetic discourse, for its unique cultural circumstances – as the space where Muslims, Jews, and Christians coexisted for almost eight centuries.

Urbanism provided the necessary tools for the three cultures to coexist in Medieval Spain. By the 10th century the Umayyad dynasty's urban model, initiated in the previous centuries, became the prototype for the structural, ideological, and architectural frame of their newly-independent Caliphate and all al-Andalus. The city represented the absolute ambitions, greatness, and splendor of its Caliph and inhabitants. Unfortunately, not even a century later, due to drastic changes in the political arena, the indisputable role of the cities as images of power will become a new symbol, that of "sites for reflection on bygone glories" (Ruggles 174).

The city, fallen into enemy hands, will now serve as the common literary topic and will be embraced by poets from al-Andalus. For them, each urban architectural space was a micro-cosmos of all al-Andalus: a maze of superimposed memories, a place where “the layers of memory and exile are thick” (Menocal 3). According to Elías Terés, the literature created by the Muslims of al-Andalus during this period is a literature of exile that shares unique traits, especially that of a certain literary patriotism that will allow them to define who they are and develop a self-awareness, or consciousness raising, of their literature (“Algunos” 446). I agree with Terés’s statement and propose that both, Hispano-Arabic and Hispano-Jewish poets created a literature of exile, best reflected in their city elegies, poems that share various similar characteristics that will be analyzed in the subsequent pages.

Urbanism provided the necessary space for the Muslim culture to exist in the Peninsula for it created a space where their identity would prevail, observes Jerrilynn D. Dodds. According to her study, the Umayyad’ dynasty use of architecture as a public space, combined with their control and strict limitation of church building, heightened the symbolic importance of the act of building and resulted in the construction of a “mythic space of desire” (83). Nevertheless, Christian and Jewish population shared the same urban ideology and considered the city part of their own unique identity.

The poems of this complex period, one marked by frequent warfare, external and internal turmoil, and constant changes in power, will reflect the unrivaled desire and devastating exile experienced by all its citizens. As this paper argues, the literary representation of the city shares certain common characteristics among the poets of al-Andalus. The foregoing analysis of the poetic discourse reflects the Hispano-Arabic and

Hispano-Jewish depiction of the unequivocal role of the city in the creation of an Iberian urban elegy. First, for the Muslim and Jewish poets the urban spaces provide a Paradisiacal location for their community, a place where they could affirm the singular identity. Secondly, their poetry reveals the close symbiosis between city and individual, the strong feeling of citizenship, alienation, desperation, and isolation experienced by those exiled to foreign lands. Thirdly, the poems underline the symbolic importance of the act of building. The physical architectural presence, its appropriation or its destruction at the conqueror's hands evokes a glorious religious and cultural past and concurrently, a changing, desolate present. Moreover, the loss of the city represents the desire to restore Islam and Judaism to their former glory in the Iberian Peninsula. The elegies written by the Andalusí poets serve as testimony of the permanent struggle that each of the groups had to face in order to reaffirm their existence, their religion, and their place in the urban spaces.

I analyze these shared topics as they are represented in the urban elegies of Hispano-Arabic and Hispano-Jewish poets, who lament their loss of the urban splendor represented by cities like Cordoba, Granada, Seville, Valencia, and Murcia, and al-Andalus/Sefarad, in general.

1. The 11th century: Cordoba in Hispano-Arabic poetry

The eleven-century poetry of loss, displacement, and exile is a direct result of the historical events experienced when Cordoba, the self-sufficient capital of the Caliphate, collapsed at the hands of the Berbers. (1) Cordoba, the “Ornament of the World”, had already reached the height of its glory in mid-10th century when it became the city that “crushed in radiance all the royal predecessors”, as Eulogius proudly described it in

his *Memoriale Sanctorum* (citation in Dodds 83). The outstanding aesthetic achievements of the architects and craftsmen who constructed this city mirrored and embodied the Umayyad dynasty's desire to create unimaginable places of lavishing beauty and unsurpassed power. Before its fall, Cordoba rivaled Baghdad and was the epicenter for prosperity, commerce, and intellectual energy in the Western world (Elinson 6-8).

For Ibn Zaydūn (1003-1070) Cordoba represented Paradise and ultimately, Paradise Lost. According to Rubiera Mata, Ibn Zaydūn belonged to the generation of poets called "the Nostalgics", who born into aristocracy, lived an opulent life, acquired an exquisite education, but who as young men experienced the disintegration of their extraordinary world. (2) Exiled from Cordoba, he writes nostalgic verses from his jail cell in Seville: (3)

¡Oh Cordoba la bella, ¿no eres tú mi ansia ?

¿No está mi corazón gritando por tu lejanía?

The poet's heart screams from intense pain and preoccupation caused by being so far away from Cordoba, the "beautiful girl", who personifies beauty, pleasure, and sweetness. (4) Ibn Zaydūn remembers Cordoba's natural beauty and its perfect climate, considering it the Garden of Eden through which runs the River of Paradise. As he confesses his separation anxiety and the impossibility to live without her, the poet affirms his own Identity. He defines himself as an urban creation, a direct product of Cordoba. He is the child of the city's dust, streets, and walls: "As if I could forget the aroma of your streets, / as if my body were not the child of your dust. / As if I am not still

surrounded by the walls of my home.” (5) He longs for his youth and all his memories of pleasure and love are connected to specific architectural urban constructions - the Cordovan monumental palaces and gardens, such as the Rušāfa, the Ŷa‘fariyya (Aljafería), the Palace of the Christian, the Palace of Nāših, the palatine city of Medinah al-Azahara, the Barranco, the Bridge, the Fountain, and the Noria. His memories are inexistent without these specific places in the city and constitute his identity as citizen of Cordoba. (6)

The topic of merciless Destiny is also present in Ibn Zaydūn’s verses as he laments his adverse Fortune and present misery: “pero la fortuna es adversa y la miseria llega”. He finds himself in this desperate situation because he had to defend his oppressed freedom. (7) Exiled and incarcerated in a worthless country that despises him, he finds himself trapped but defiant and restless. On the verge of agony, he is ready to retaliate and describes himself as a saber hiding in its heath, as a lion in his cage, as a falcon in his nest, as the musk in its sac. He is without consolation and the last vivid image that he shares with us is that of his wine turning into vinegar, leaving us with the sour taste that mirrors his exile. (8)

Another essential characteristic of the city elegies is to evoke its illustrious past and its significant presence as a Muslim city in al-Andalus. Writing two centuries later, Al-Saqundifinds it necessary to remind its readers about Cordoba’s glorious past and its impressive architectural physical presence acquired throughout Caliphate era. In *Elogio del Islam español* (9) he reveals and remembers the magnificence of the palatine cities built outside Cordoba -Medinat al-Zahra and Al-Zahira, now in ruins, and the Great Mosque constructed in consecutive stages by the Ummayd rulers. He

underlines the image of power that the Umayyad Caliphs and Almanzor brought to the city. He includes Almanzor's great victory over the Christians at Santiago and Barcelona and proudly recalls that the Christian bells were brought to Cordoba and made into lamps. Moreover, he writes, the reconstruction and amplification of the Mezquita was done by Christian slaves who had to carry on their shoulders the materials that were taken from the conquered churches that Almanzor destroyed in the northern Christian regions:

Tocante a la Mezquita mayor, ya habrás oído que sus lámparas han sido fundidas con las campanas de los cristianos, y que la ampliación que hizo en su fábrica Ibn Abi Amir (Almanzor) fue construída con tierra que transportaron los cristianos sobre sus hombros, de las iglesias que aquel destruyó en sus regiones. (*Elogio del Islam* 105)

Al-Saundi's memories of the past re-construct the images of a glorious Muslim city. The transformation and destruction of specific urban places and the appropriation of its physical remnants by the conqueror was a powerful architectural tool that carried an imposing cultural, political, and religious statement. In al-Andalus, the act of violence against churches, mosques, and synagogues, depending on the enemy, marked the city's final conquest.

2a. The Almoravids. Granada in Hispano-Jewish Poetry.

In the last decades of the 11th century al-Andalus experiences more warfare and defeats at the hands of the North African Berber army, (10) the Almoravids (Elinson 18).

During this period, Granada becomes one of the urban spaces whose loss will be lamented by various Hispano-Arabic and Hispano-Jewish poets.

It is during the Almoravid conquest of Granada in 1090 that the Jewish community suffers great losses and will have to abandon the city in order to save their lives. Moseh ibn Ezra takes refuge in the Northern Christian territory, (11) where surprisingly, he finds himself misunderstood by all its inhabitants, especially by the Jewish communities. His verses reflect his bitter Destiny and reveal his desire, his yearning to return to Granada, his native city, “su ciudad natal”.

His poetry of exile is filled with very personal and tormented images. For example, in *La huida de Granada* he describes himself as wandering without aim, “errante” in foreign lands where he is shaken by fear and is not able to understand its inhabitants of babbling lips and impenetrable language, “una gente de labios balbucientes y habla impenetrable”. He considers the Christian North a place without culture and accuses Christians and Jews all together to being ignorant (12). In another poem, *En el destierro*, he provides the reader with clear images of pain and mourning as he remembers his happy past in Granada, among his family and friends. Exemplary of his poems is his deeply-rooted feeling of belonging to a specific urban group, that of the city of Granada. His exile, a horrible twist of Destiny, (13) reflects the idea of a shared literary patriotism and the development of a unique Iberian consciousness rising.

2b. The Almoravids. Seville in Hispano-Arabic Poetry.

During the Taifa period, under the *Banū ‘Abbād*, Seville replaced Cordoba as the principal poetic and literary capital of al-Andalus and it flourished as such until its

conquest by the Almoravids in 1095 (Rubiera Mata 86-87). The conquest of the city was very harsh and ended with Al-Mu‘tamid and his family’s exile to North Africa. (14) His departure from Seville is best expressed by poets of his court, but as Rubiera Mata notes, the most sincere songs of desperation are offered by Al-Mu‘tamid himself, “son cantos desesperados del prisionero que lo tuvo todo y tal vez los más sinceros de la poesía hispanoárabe” (95). From his exile to Agmāt, he composes his last verses and writes his own epitaph. As Moseh ibn Ezra before him, Al-Mu‘tamid also feels to be a stranger and a captive among people of the same religion and language. He believes that his exile will be wept by the closest inanimate objects that defined his political, religious, and military power: the throne platform, the mosque pulpit, the sharp swords and spears, respectively. Not surprisingly, he mentions that the dew, the aroma, and his palaces in Seville, al-Zāhi and al-Zāhir, that once used to long for his presence and now ignore him, they will also cry the unjust twist of Fate. (15) Al-Mu‘tamid blames the harsh Destiny, “el malvado destino”, that has been unjust with the righteous - his clan, the sons of the rain, who have been humiliated by the Almoravid conquest.

3a. The Almohads. Valencia in Hispano-Arabic Poetry.

But the story of harsh exile doesn’t end with the Almoravid’s conquest of al-Andalus. Their domination was short-lived and their successors, the Almohads (16), enter the Peninsula in 1147 and soon after another Muslim Paradise will fall: Valencia.

Al-Rusafi’s (17) ultimate expression of personal suffering is shared in his emotionally-charged verses. In poem #35, exiled, he begs his friends who are on their way to Valencia. He says: my friends, take my heart to Valencia, to the far away country, and tell everybody of a nostalgic’s pain. But, wait, do not leave without loading your

shoes with my kisses and offer them to the bridge Ma'an. (18) The poet's insistence and desire to offer his heart and innumerable kisses to the city, (19) specifically to the Bridge Ma'an, reflect the strong symbiosis between the citizen and the created urban spaces. The sweet life that he enjoyed in Valencia is represented by the public spaces in the city, the Rusafa, the Bridges, and the Albufera. (20)

But it is not only the urban architectural memory that affects Al-Rusafi. His deepest feelings of loss emerge from his delicate verses that capture our olfactory sensibility. For him, the act of pronouncing the name of his beloved Valencia produces a completely intoxicating sensorial experience. Suddenly, the desert is impregnated with a perfume that makes all caravan horsemen feel as if they were drunk. Could it be, asks Al-Rusafi that the wind has spilled the musk on his way, or has someone pronounced the name of Valencia? (21)

Friends, what happened to the desert that is now impregnated with perfume? What happened with the horsemen in the caravan

that they are shaking their heads as if they are drunk?

Has the musk crumbled in Zephyr' way,

or has someone pronounced the name of Valencia? (My translation)

The burning pain of exile that the poet feels in his core has been caused by the harsh exile and it can only be extinguished with the remembrances of Valencia, with

memories that function as fresh water. The burning displacement of his being has no other remedy but the soothing calling of the city's name and the memories of his past life.

3b. The Almohads. Elegies for Sefarad.

The city also continues to remain a constant presence in Hispano-Jewish poetry. In his elegies, Abraham Ibn Ezra Qinah (1089-1164) (22) describes the devastation of Al-Andalus (or better said, Sefarad) at the hands of the Almohads. In the next poem the motif of the city as a woman parallels the images adopted by already discussed poets from al-Andalus. The difference is that for Ibn Ezra, the city of Lucena has become a widow. He laments the disgrace that happened: the urban space where the Jewish community had lived in peace for a thousand years has been destroyed by the enemy and its citizens dispersed or killed. The city has lost all its Glory, the Laws, and the Scriptures. The Misnah has been sealed and the Talmud is now sterile. Hired assassins and violent men are everywhere and the place of worship has been converted into a house of orgy. (23) His words are explicit of the devastating events that were witnessed by the Jewish communities in various cities: Seville has lost its synagogue and Cordoba has been converted into a devastated sea and leveled to nothing. Their rulers and Jewish citizens were killed and some had to convert to a "strange" religion. No one from the Jewish community has been left alive in Jaén, Almería, Mallorca, or Málaga. The total destruction of the cities and the exile from al-Andalus is traumatic for the poet: "Y de su tierra partió, que es Sefarad/ y a Roma bajó con alma turbada" (Saenz-Badillos 151).

The intolerance towards the Other continues in the subsequent Christian conquests of the cities of al-Andalus, who win Badajoz in 1230, Cordoba in 1236, Valencia in 1238, and Seville in 1248.

4. Christian Conquest. Elegies for al-Andalus.

In the 13th century, al-Andalus rapidly falls to the hands of the Christians. As expected, Christian architectural ideology reveals a great desire to control the powerful visual image of Islam and Judaism. The reinforcement of Christian identity and cultural purity started with the transformation of the urban space. The city and its architectural structures were destroyed, erased, or replaced by something that would separate even more the already fractured identities in the Iberian Peninsula. The Church's desire to separate itself from the Andalusian Islam and Jewish reality is evident, but impossible.

Ibn Al-Abbar of Valencia (1199-1260) witnessed the fall of his city at the hands of Jaime el Conquistador. Exiled to Tunes, Ibn al-Abbar provides another example of the city as Worldly Paradise, as a young woman, and as the place that defines him as an individual. Using the topic of *UbiSunt*, he asks: Where is Valencia? Where are her houses, her doves, her Rusafa, her Bridge, her gardens, and her green trees? Everything that represented Valencia has been destroyed by the Christians:

¿Donde está Valencia y sus casas y sus cánticos y arrullos de sus palomas?
¿Dónde la gala de su Rusafa y de su Puente...? ¿Dónde sus lugares sombrosos, sus jardines fragrantés, sus árboles? [...] Se deshicieron los collares de sus flores desprendidos de su cuello, y perdieron la luz refulgente que tenían su Albufere y su mar. (Terés 296)

In another elegy we see a specific relation between the urban space and the poet's sense of great loss. Valencia, the place of eternal spring, where all his dreams came true, has been transformed now into battlefields for foreigners. The most important and

defining urban setting of the Muslim presence are now lost, the Koranic schools are in ruins and the Christian bells have wiped out the call for prayer. He expresses his astonishment that the People of Fire are now the ones ruling in Muslim Paradise and their shadow is extending over these beautiful places. (24)

The loss of the great cities of al-Andalus in such a short time is lamented by many Muslim poets. In his elegy, Abu-l-Baqa de Ronda (1204-1286) employs the topic of *Ubi Sunt*, (25) as Ibn Al-Abbar and Abraham Ibn Ezra before him. In his despair, he says: Ask Valencia what happened to Murcia, where is Jativa, Jaen, Cordoba, the seat of science, and Seville? They were the main pillars of his country. What is left without these columns? There is nothing left but Christian bells and crosses. Homes are now empty and have been converted into pagan dwellings, mosques have been converted into churches. Even the mihrabs made of stone and the mimbars made of wood are shedding tears. (26) Now that Seville is also lost, Muslims don't have a country, "no tenemos patria". Equally important is that Abu-l-Baqa de Ronda finds no consolation, no comfort for what has happened in the Peninsula. The destruction of Islam is a great disgrace that can never be forgotten. (27) Al-Andalus is left empty without its religion. The moral of the Hispano-Arabic experience is expressed in the last verses where he accuses his people of having been careless: do not sleep because Destiny stays awake, "No te duermas que el destino vela" (Rubiera Mata 127). (28)

To conclude, the literary and architectural manifestations of the urban space are two approaches used in the creation of urban discourse and visualization. The poetic as well as the physical construction or destruction of the city represents the defiant or defeated cultural identity of its citizens, and as Dodds suggests, today's urban spaces are

a reflection of “a cultured shared, a culture born of tensions and dialogue, of resistance and admiration” (95). The Hispano-Arabic and Hispano-Jewish texts studied serve as another example of the importance of the city among the three cultures of al-Andalus in their struggle to create their own urban heterotopias: places of unrivaled desire and devastating exile.

Notes

(1). Cordoba’s total defeat in 1010, caused by Berber uprising and dynastic struggle, ultimately lead to the dissolution of the Umayyad Caliphate as a whole into Taifas petty kingdoms. The Umayyads were rulers of al-Andalus from 756. The city’s construction continued with Abd al-Rahman III al-Nasir (912-961) in 929 when he proclaimed himself Caliph, independent from the Abbasids in Baghdad. For the next century Cordoba “served as a symbol of Andalusian strength and prosperity” (Elinson 6).

(2). This 11th-century generation of Hispano-Arabic poets lived in a privileged, lavishing, refined world, built and fashioned according to their imagination. Within the natural beauty of the Heavenly-garden motif, dominated by aromatic perfumes, abundant light, running crystal-clear waters, fertile lands, and singing birds, they build breathtaking palaces, gardens, fortresses, and cities (Rubiera Mata 77-84). Unfortunately, the same poets will be the ones who will live to see their world collapse. As Ibn Hazn expressed in his *Tawak al-Hamma*, I-227-228, they had to abandon the palace-cities their great-grandfathers had constructed when “the hand of exile dispersed them and the claws of displacement ripened them to bits” (Ormsby 244).

(3). Ibn Zaydun (1003-1070) was exiled from Cordoba for different political reasons, one being his love affair with Princess Wallada and other courtly intrigues. Cordoba city and the palace-city Medinat-al-Zahra were destroyed at the hands of the Berbers, during the civil war for dynastic succession in 1010.

(4). “La belleza era tu rostro, el placer, tu oído, / Toda la dulzura del mundo, tu morada./ ¿No es asombroso que pueda vivir lejos de ti?/ Como si pudiera olvidar el aroma de tus calles,/ como si no estuviese separado de tus linderos,/ como si no fuese mi cuerpo criatura de tu polvo,/ como si me rodeasen los muros de mis lares” (in Rubiera Mata 83-85).

(5). I provide my own translations of all the poems cited in Spanish in Rubiera Mata.

(6). “Qué lugares para el alma, jardín y agua, / Qué lugares para la juvenil locura!” (in Rubiera Mata 83-85).

(7). “¡Oh amigos míos, a dónde hemos llegado! /No hay principio al que el fin no siga. /Miro cómo contentar a la suerte, /pero la fortuna es adversa y la miseria llega, /dicen que acaba, pero el odio sigue. /Me fui porque la libertad era oprimida; /intenté consolarme cuando estaba triste, /pero siguió desesperado mi corazón, /pues un país donde soy despreciado, es despreciable /y no estoy dispuesto a envilecerme. /Los enemigos no lograrán borrarne con la cárcel, /pues he visto al sol oculto entre las nubes. /No soy sino sable oculto en su vaina, /león en su cueva, sacre en su nido /o almizcle en su saquillo” (in Rubiera Mata 85).

(8). “Estoy triste, sin alegría: el vino se avinagra; / no puedo tocar las cuerdas aunque suenen dulcemente, / no dejo de suspirar, aunque me censuren, / no encuentro otro consuelo, lejos de vosotros” (in Rubiera Mata 83-85).

(9). Al-Saqundi (dies in 1231) describes Cordoba in his *Elogio del Islam español*. He considers Cordoba the seat of science and kings. Among the description of its inhabitants, natural beauty, and climate, he names the palatine cities built outside Cordoba, Medinat al-Zahra (by Abd al-Rahman III) and Al-Zahira (by Almanzor). They were so populated, he says, that one could have walked for 10 miles and be illuminated by the light of its many candles (*Elogio* 105).

(10). The Almoravids (1086-1146) first enter al-Andalus in 1086 in order the stop Christians advances. A few years later they invade and conquer the main cities, where Jewish, Muslim and Christian communities alike, suffer during these political changes.

(11). For more Moseh ibn Ezra (1055-1135/38?) see Scheindlin 252-265.

(12). “El Destino me ha conducido a una tierra en la que/ mis pensamientos y deseos tiemblan de temor,/ una gente de labios balbucientes y habla impenetrable;/ al ver sus caras decae mi rostro,/ hasta que el Señor me anuncie la liberación/ de ellos, salvándome con la piel de mis dientes” (in Sáenz-Badillos, *La huida de Granada* 130).

(13). Cuando me viene a la memoria,/ mientras camino errante, mi juventud,/ se turban mis ideas, se confunden/ mis pensamientos y mi mente (in Sáenz-Badillos, *En el destierro*131).

(14). Ibn al-Labbāna de Denia writes beautiful poems about the tragic moment of Al-Mu‘tamid’s departure on the river Guadalquivir. He ends one poem with the verses: “¡Ay, cuántos corazones se iban rotos / en aquellas galeras insensibles!”, qualifying as insensible the galley?” (Rubiera Mata 87-88).

(15). Extranjero y cautivo en tierra de africanos, / llorarán por él el estrado y el mimbar; /llorarán por él las espadas cortantes y las lanzas, /y derramarán lágrimas abundantes; /llorarán por él el rocío y el aroma, sus palacios, /al-Zāhi y al-Zāhir, que antes le buscaban y ahora le ignoran; /cuando se diga: en Agmāt ha muerto su generosidad /y no se puede esperar que vuelva hasta la Resurrección. /Pasó el tiempo, y con él, aquel reino amable, /llegó el hoy, que es huidizo. /Fue un dictamen del malvado destino, pero /¿ha sido alguna vez justo con los justos? /El tiempo fue injusto con los Banu Mā’l-Samā’, /los hijos de la lluvia del cielo, que fueron humillados (Rubiera Mata 89).

(16). The Almohads’ domination lasted from 1147 to 1230.

(17). For more on Al-Rusafi’s poems (dies in 1177) see Elías Terés 293-294 and Teresa Garulo 75-76.

(18). The bridge Ma’an is located next to the garden of Rusafa. “Amigos, que partís, hermanos/ De mi pasión, ¡benditos seáis!/ Llevad mi corazón a la lejana patria,/ El corazón donde el recuerdo guardo de Valencia./ Como amnistiados de un exilio os creo, /que vais a relatar, cuando lleguéis,/ Las penas de un nostálgico que sufre/ Mas cómo os despedís / Sin cargar las sandalias con mis besos/ Para ofrecérselos al Puente de Ma’an?” (#35, in Garulo 75).

(19). Al-Rusafi's description of the city as a young girl who has seduced him when he was a younger, as the Paradise and the bride to whom God has given beauty and eternal youth (# 45 *Elegia valenciana*, in Garulo 76) follows the poetic trends also employed by aforementioned poets. See Ibn Zaydun, "Cordoba, la bella" (p. 2 in this article). Another example is Safwan Ibn Idris (1165-1202) who cultivates the elegy for the lost cities. His homeland is Murcia. He compares Zanaqat to a beautiful young woman: "¡Oh Zanaqāt la bella!" Murcia (Tudmir) is Paradise, the river Segura is the Milky Way, and the flowers are the stars. It is a magical place where the breeze is wine that intoxicates you. He mentions the Alto Escarpe, the high cliff, the Seca, who are also personified as young women jealous of each other when the other is courted. He says: If you ask Murcia for her hand, she gives you the coins of her flowers, but it is not a custom of beautiful young ladies to talk about dowry. The metaphor of the marriage (engagement) between the poet and the city continues with the participation of the birds whose song makes the branches dance and the river who has dressed the fish in armors for the celebration (in Rubiera Mata 121).

(20). "Pedid la lluvia en el Puente y en la Rusafa;/ Seguro que la lluvia regará la Rusafa y el Puente./ Es mi patria: allí se encañoraron de pluma mis alas" (#45 *Elegía valenciana*, in Garulo 90-93).

(21). "Amigos míos: ¿Qué tiene el desierto/ que está impregnado de perfume? / ¿Qué tienen las cabezas de los hombres de caravana/ que se tambalean como ebrios?/ ¿Se ha derramado almizcle en el camino de la brisa/ O es que alguien ha pronunciado el nombre de Valencia?/ Amigos míos: Deteneos conmigo y hablemos de ella,/ Pues su

recuerdo es como frescor del agua/ En las entrañas ardientes (# 45 *Elegía valenciana*, in Garulo 90-93).

(22). Abraham Ibn Ezra Qinah was born in Tudela, a Muslim city at the time. His spent his youth in al-Andalus and lived in Toledo, Cordoba and other Andalusian cities. In 1146 when the Almohads enter the Peninsula and eradicate the Andalusian communities who do not convert, Abraham Ibn Ezra laments the end of the great époque of the Hebrew culture in al-Andalus (Saenz-Badillo 149-154).

(23). I include the entire poem, from Sáenz-Badillos, 150: “¡Ay! sobre Sefarad ha caído del cielo la desgracia;/ Mis ojos, mis ojos vierten aguas”. /Mis ojos lloran, cual manantiales, por la ciudad de Lucena;/ Libre de tacha, sola, allí vivió la comunidad exiliada/ Sin cambio alguno durante mil setenta años./ Más le llegó su día, huyó su población, se quedó viuda./ Sin Ley, sin Escrituras, sellada la Misnah,/ Estéril el Talmud, perdió toda su Gloria. / Sicarios y hombres vilentos van de acá para allá;/ El lugar de oración y de alabanza se convirtió en casa de orgía./ Por eso lloro y gopleo las manos; en mi boca hay perpetua elegía./ Sin cesar repito: “¡Oh si mi cabeza se tornara aguas!”/ “¡Ay! sobre Sefarad ha caído del cielo la desgracia; /Mis ojos, mis ojos vierten aguas”/ Mi cabeza rasureré y gemiré amargamente por la aljama de Sevilla./ Por sus príncipes muertos y por sus hijos cautivos,/ Por sus delicadas hijas, a religión extraña entregadas./ ¿Cómo fue abandonada Córdoba y convertida en desolado mar?/ Allí sabios y poderosos murieron de hambre y sed./ Ningún judío, ni uno solo ha quedado en Jaén ni en Almería./ Ni en Mallorca ni en Málaga resta refrigerio alguno:/ Los judíos que sobrevivieron cruelmente fueron heridos./ Por eso me lamentaré amargamente, y mucho

plañiré,/ Y mis gemidos a causa de mis dolores fluirán como aguas./ “¡Ay! sobre Sefarad ha caído del cielo la desgracia;/ Mis ojos, mis ojos vierten aguas” (also in Alvar, 37-39).

(24). On Ibn al-Abbar de Valencia’s (1199-1260) poems, see Rubiera-Mata 123-124. The topic of *Ubi Sunt* and the total destruction of religious sites has already been analyzed in Abraham Ibn Ezra’s elegy about Sefarad, destroyed at the hands of the Almohads. I include Ibn al-Abbar’s entire poem: “Oh Valencia! Recordándote mis lagrimales/ Vierten sangre en lugar de agua./ ¿Cuál es el camino para llegar a unos lugares,/ Ahora campos de batalla de los extranjeros?;/ a unas colinas y a unos valles que no se despojan/ De sus vestidos de primavera, ni en invierno, ni en verano./ Era agradable detenerse allí y sestear, a veces,/ Allá donde se cumplían todos mis deseos./ Por mi padre! Aquellas escuelas coránicas en ruinas/ Donde las campanas han borrado la llamada a la oración!/ Maravilla es que las gentes del Fuego estén en el Paraíso/ Y que su sombra se extienda sobre ellos” (in Rubiera Mata 124).

(25). For more on Abu-l-Baqa de Ronda, see Rubiera Mata, 124-126. The topic of *UbiSunt* discussed in Abraham Ibn Ezra and Ibn Al-Abbar of Valencia’s poetry.

(26). See the religious aspect of the city’s destruction for the Jewish community in Abraham Ibn Ezra Qinah’s poems analyzed on page 10, in this paper.

(27). My translation of the Spanish verses, in Rubiera Mata 124-127.

(28). “Hay a veces consuelo para las desgracias,/ Pero ahora el Islam no tiene consuelo ,/ Por lo que sucedió a la Península,/ Por lo que se abatió sobre ella, derrumbó montañas,/ Alcanzó al propio Islam y fue menoscabado,/ Al quedar, regiones y países, vacíos de él./ ¡Preguntad a Valencia lo que le sucedió a Murcia!/ ¿Dónde están Játiva y

Jaén? / ¿Dónde está Córdoba, sede de las ciencias,/ De la que el mundo se enorgullecía?/
¿Dónde está Sevilla y los placeres que contenía,/ Su dulce río, desbordante y caudaloso?/
Eran capitales columnas del país./ ¿Qué puede quedar si faltan las columnas?/ Llorá la
noble Ortodoxia de dolor/ Como llora el amante a su amor,/ Por las casas vacías Y
convertidas en viviendas de paganos;/ Las mezquitas se han convertido en iglesias/ Y no
hay en ellas sino campanas y cruces;/ Hasta los mihrabes lloran, y son de piedra,/ Hasta
los mimbres lloran, y son de madera./ Oh tú que estás descuidado ! En el destino hay
moraleta; No te duermas, que el destino vela;/ Alegría de la patria, pero perdida Sevilla,/
Ya no tenemos patria./ Esta desgracia no puede olvidarse/ Y no tiene olvido en el
transcurso del tiempo (in Alvar 38-39 and in Rubiera Mata 125-127).

Works Cited

Al-Saundi. *Elogio del Islam español*. Ed. Emilio García Gómez, E. Madrid: Maestre, 1934.

Alvar, Carlos. "El llanto por las ciudades caídas". *Discursos y representaciones en la Edad Media. Medievalia* 22. Mexico: UNAM, 1999. 33-48.

Ar-Rusafi de Valencia. *Poemas*. Trad. and Ed. Teresa Garulo. Madrid: 1980.

Dodds, Jerrilynn D. "Spaces". *The literature of Al-Andalus*. Ed. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin. New York: Cambridge University Press, 2000. 83-89.

Elinson, Alexander E. *Looking back at al-Andalus: the Poetics of Loss and Nostalgia in Medieval Arabic and Hebrew Literature*. Leiden, Boston: Brill, 2009.

Menocal, María Rosa. "Visions of al-Andalus". *The literature of Al-Andalus*. Ed. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin. New York: Cambridge University Press, 2000. 1-24.

Ormsby, Eric. "Ibn Hazm". *The literature of Al-Andalus*. Ed. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin. New York: Cambridge University Press, 2000. 237-251.

Rubiera Mata, Ma. J. *Literatura hispanoárabe*. Madrid: MAPFRE, 1992.

Ruggles, D.F. "Arabic Poetry and Architectural Memory in Al-Andalus". *Ars Orientalis* 23 (1993): 171-178.

Saénz-Badillos, A. *Literatura hebrea en la España medieval*. Madrid: Fundación Amigos de Sefarad: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.

Scheindlin, Raymond P. "Moses Ibn Ezra". *The literature of Al-Andalus*. Ed. María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin. New York: Cambridge University Press, 2000. 252-264.

Terés, Elías. "Algunos ejemplos de emulación poética en al-Andalus". *Homenaje a Millás Vallicrosa*. Vol. II. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965. 445-466.

Cosas que olvidé de Mágina. Memoria e historia en una ciudad literaria

[Álvaro Fernández](#)

Queens College

Literatura y ciudad es una relación propicia para hacer lecturas políticas, especialmente cuando se habla de ciudades concretas en momentos históricos precisos, que se imponen sobre otra clase de acercamientos críticos. Sin embargo, la literatura construye también ciudades imaginarias que establecen otra forma de diálogo -indirecta, metafórica- con la Historia. La inexistencia fáctica de la ciudad literaria no llega a obturar las relaciones que puede establecer ésta con el contexto de producción y/o de recepción cuando un lector interesado en hacer conexiones socio políticas relaciona ese espacio urbano literario con problemáticas históricas. En el diseño de esa ciudad construida con palabras, en su arquitectura social, en las relaciones que la constituyen y la definen, se plasma una visión del mundo que dialoga natural y automáticamente con el contexto social de la obra.

El caso de Mágina -fundada en 1986 por Antonio Muñoz Molina en *Beatus Ille*- es especialmente ilustrativo sobre cómo las ciudades imaginarias mantienen un correlato histórico relevante con su contexto de producción. Pocos años antes, en 1981, la incierta remodelación institucional española después de cuarenta años de feroz dictadura nacional católica había reconocido el rostro del pasado en un teatral intento de golpe de estado que incluía típicos tricornos de guardia civil y la milagrosa intervención final del Rey para reafirmar y confirmar el orden institucional establecido y, de paso, coronarse simbólicamente como monarca democrático para dejar así atrás su ominoso pasado como

sucesor formado e impuesto a la sociedad por Franco. La transición de la dictadura a un estado democrático -hoy recordada como pacífica y ejemplar aunque en sus tiempos fuera incierta, convulsa y violenta- debía decidir el futuro del país y adoptar una política para manejar el pasado inmediato: volver al sistema republicano atacado por el fascismo en 1936, rechazar la validez de la dictadura y juzgar sus crímenes o aceptar la monarquía parlamentaria, el modelo diseñado por Franco y sus secuaces, y extender la impunidad de los criminales como base para un orden que sólo mirara hacia adelante. El partido socialista adhiere a esta última opción, abandona estratégicamente el marxismo y las reivindicaciones de la resistencia al régimen, gana las elecciones y deja de lado cualquier intento de revisar los crímenes del franquismo. A comienzos de los años noventa, la modernización de España se lleva adelante con la vista al frente, hacia un futuro europeo y un desembarco económico y cultural en Latinoamérica. Son tiempos interesantes para el anticomunismo: hace ya una década que las políticas conservadoras se imponen en Estados Unidos e Inglaterra y se desarrolla una economía basada en la especulación financiera que destruirá la industria y las organizaciones sindicales que florecían alrededor de ella en buena parte de Occidente. La caída del muro de Berlín y la desestabilización del bloque soviético abrirán las puertas a triunfales declaraciones en favor de un nuevo orden conservador que ebrio de goce proclama a través de su gurú Francis Fukuyama el fin de la historia y el triunfo final, total y definitivo del sistema capitalista. La fundación y el éxito de la ficticia ciudad de Mágina se produce en este contenido y está en total consonancia con él.

Una ciudad sin política

La aparición de *Beatus Ille* (1986) fue recibida con efusión por la crítica literaria que -en sintonía con la época- evaluaba la literatura en base a sus compromisos históricos. Las obras que todavía en los años ochenta tematizaban el complejo pasado político del país -la guerra civil, la represión, la dictadura, la resistencia- corrían el riesgo de ser categorizadas por gran parte de la crítica especializada como obsoletas, ancladas en un pasado superado, pasadas de moda, repetitivas y anquilosadas. Otros textos, más experimentales, superficiales o desligados de consideraciones contextuales tenían la virtud de superar el pasado pero eran evidentemente incapaces de ser reivindicados y exhibidos como una literatura nacional representativa que manejara la incómoda historia española del siglo XX. La narrativa de viajes y cosmopolitismo que asoma su rostro superficial a mediados de los años ochenta y termina siendo masiva en los noventa ostenta una evidente falta de profundidad para quienes consideran que la literatura debe portar sentidos más o menos trascendentes. La fundación de Mágina viene a calmar la ansiedad ante ese vacío con una receta magistral: la inclusión de la Historia convenientemente despojada de sus efectos más urticantes -las discusiones políticas- y jaqueada por juegos metaliterarios a tono con la estética de la posmodernidad.⁽¹⁾ De hecho, el diseño de la ciudad ficcional incluye una tecnología de representación que permite manipular la historia reciente del país sin reabrir viejas heridas a través de una narrativa que presenta primero posiciones políticas reconocibles y luego las deconstruye para desactivarlas y volverlas inofensivas.

Mágina se constituye más bien dentro de la lógica posmoderna del simulacro y la superficialidad que desgasta el espesor de los sentidos políticos. La aparente inscripción

plena de las tramas en la Historia se diluye a medida que cada texto avanza y esa disolución pone en evidencia uno de los efectos más consistentes de este tipo de literatura: el desplazamiento y la subversión de los valores ideológicos para entronizar un vistoso paradigma mítico literario. Mágina es la ciudad refugio que funciona efectivamente para desarticular la potencia de las luchas políticas que marcaron la historia del país. Prófundos de un Madrid tomado por las fuerzas conservadoras de turno -desde el siglo XIX hasta el franquismo-, el doctor Mercurio, Jacinto Solana, Minaya y *el Praxis* llegan a la ciudad de provincias para salvar sus vidas porque dentro de ella, milagrosamente, el enfrentamiento político se atenúa hasta volverse inocuo: aunque sea históricamente improbable, nadie los persigue allí y ellos tampoco continuarán con la lucha que llevaban adelante en la capital del país. Llegar a Mágina es una forma de separarse y protegerse de las tormentas políticas de la época en la que viven y entrar en un orden tradicional regido por lógicas circulares más cercanas al mito y la literatura que al desarrollo de los acontecimientos históricos.

Beatus Ille y *El jinete polaco* (1991) neutralizan los conflictos políticos que articulan la historia española y proponen, en cambio, un orden circular, vistosamente repetitivo más acorde con las estructuras narrativas que ponen en escena. Si bien los textos están focalizados en héroes perseguidos por los conservadores y esto sugiere la adhesión de las novelas al bando vencido en la guerra civil, se descubrirá que en realidad los supuestos militantes comprometidos con la lucha política viven románticas pasiones personales que repiten especular y vistosamente las de otros personajes en una suerte de orden mítico literario, siguen morales individuales y están negados a todo compromiso social y grupal. Minaya llega escapando de la represión franquista de los años sesenta en la universidad y termina abocado a estudiar la figura de Jacinto Solana, el poeta republicano de la generación del 27, víctima de la persecución de la posguerra, asesinado

por la Guardia Civil. A medida que avance la novela, sabremos que ni Minaya está muy interesado en el compromiso político del poeta sino más bien en sus virtudes literarias; ni Solana está muerto ni merece ser admirado sino que es un cobarde y un impostor. El comandante Galaz, héroe republicano de la ciudad que impidió el alzamiento fascista, será develado como un hombre íntegro que no adhirió a ninguna causa política sino que siguió los mandatos del deber. El abuelo de Manuel cayó prisionero de los nacionales por cumplir con su deber de guardia republicano pero no mantiene con el bando vencido ninguna relación ideológica consistente. Al contrario, durante la dictadura -a escasos años de ser liberado de un campo de concentración fascista- da rienda suelta a sus pasiones individuales por los grandes hombres que le permiten admirar por igual a políticos republicanos, científicos y fascistas como Hitler, Mussolini, Millán Astray y Primo de Rivera.

Semejante criterio de construcción de personajes insertos anacrónicamente en la historia de la posguerra civil española sólo puede tener sentido en un contexto donde la política haya perdido su peso específico y la historia se haya vuelto un mero decorado tan difuminado que las incoherencias y la falta de verosimilitud no vuelvan al texto ilegible. Entre 1939 y 1975, digamos, la imagen de un sobreviviente de un campo de concentración fascista que admira a sus victimarios cuando dan discursos en la radio y los pone al mismo nivel que a políticos republicanos y hombres de ciencia necesita al menos de una buena explicación para no verla como un insulto a las víctimas del fascismo. En 1985 cifra, en cambio, el espíritu de tiempos de conciliación y consenso y es inteligible dentro de la lógica del texto sin que su postura merezca un comentario por parte de un narrador letrado que señala a ese hombre -su abuelo- como el origen de su narración y de su estética, de su pasión por los relatos más allá de la ideología. El éxito de las novelas de Mágina se

debe en parte a esta sintonía con las lógicas políticas dominantes en el momento de su edición y a la eficacia con que conjuga la adhesión a valores humanos trascendentes con el simulacro de una pertenencia a la causa republicana.

El jinete polaco, de hecho, es tomada como ejemplo de una memoria posible del tumultuoso siglo XX español. La rememoración que Manuel hace de su historia personal -y con ella, de la de Mágina- tiene todos los elementos para llamar la atención de la crítica interesada en los relatos de memoria: desde un departamento en Manhattan, a través de las fotografías antiguas de la ciudad, el narrador compone un relato al que explícitamente le asigna un valor ambiguo a mitad de camino entre el recuerdo y la invención. A través de una trabajosa elaboración recorre la historia familiar, la personal y la colectiva en un tumultuoso recorrido que arranca en el siglo XIX y termina en el momento de la rememoración, 1991. La novela es especialmente densa por la complejidad de su estructura, las referencias explícitas a la vida del autor -que a la vez habilitan y obturan una lectura autobiográfica- y la multiplicidad de elementos que entretejen la narración -voces impostadas, géneros menores, materiales de la memoria, etc.- y es habitualmente leída como uno de los textos más representativos de los esfuerzos para llevar adelante la memoria de la España posfranquista. Es incluida, además, en artículos, monografías y tesis como parte de una memoria republicana posible por la inscripción política que los personajes ostentan al comienzo del texto, sin considerar que ésta luego es sistemáticamente deconstruida para reivindicar posiciones individualistas acordes con el espíritu de época de finales de la década del 80.

La conciliación de los bandos enfrentados no termina con esta imagen diluida del bando vencido: para no exacerbar la representación con tonos trágicos de tortura,

adoctrinamiento y represión, es preciso también difuminar la imagen del régimen. Así, en la *Mágina* que en los noventa representa la dictadura, no hay falangistas. Sólo aparece uno que está ciego y es más bien una víctima de los horrores de la guerra que vive torturado por el pasado. Tampoco hay curas imponiendo el pensamiento nacional católico en las escuelas, a pesar de que el narrador recuerda su vida como alumno.

El paisaje de la dictadura en la ciudad cuenta, sin embargo, con personajes perversos, traidores y amorales: los militantes de izquierda.⁽²⁾ *El Praxis*, joven profesor de literatura que llega desde Madrid huyendo de la represión en la universidad y que a riesgo de su vida trata de cambiar el tradicional estilo didáctico autoritario en las aulas para fomentar la participación de los estudiantes, está caracterizado como un miserable villano que utilizará su militancia para seducir, engañar y llevarse a la cama a la hija del comandante Galaz, una joven americana fascinada por el romanticismo del compromiso político.

Nadia, seducida y abandonada es salvada de las garras de los agentes de la brigada político social por otro modelo de moral del texto: el subcomisario Florencio Pérez.

Le abrió él mismo la puerta trasera, se inclinó un poco al dejarla pasar y ella pensó que iba a besarle la mano. «Señorita, disculpe por todo, y preséntele mis respetos a su padre.» Ni una duda, ni una palabra en falso, ni una concesión. «¿Lo conoce usted?», dijo Nadia, ya subida en el taxi. «Nos conocimos hace mucho tiempo. Pero seguramente él no se acordará de mí.» (*Jinete* 369)

Así, el modelo moral opuesto al del lascivo comunista es el caballeroso jefe de una policía franquista pacífica y contemporizadora que da clases de moral y, en definitiva, alerta a las jovencitas extranjeras de lo terrible que es caer en manos de los egoístas esbirros del comunismo internacional que sólo buscan satisfacer sus bajos deseos personales.

El subcomisario es, además, amigo íntimo del Teniente Chamorro, un anarquista que, desengañado de la militancia, limita su acción al ámbito personal y al que el policía se ve obligado -pidiéndole disculpas mientras comparten un café cuando lo va a buscar a su casa- a encerrar preventivamente en la cárcel cuando Franco va a cazar por la zona.

Esta simpática imagen costumbrista de las relaciones entre los representantes de la represión del régimen fascista y de la oposición reafirma la idea fraguista de que en los años sesenta el franquismo era una *dictablanda* cuyo peor defecto era el sopor de una cultura provinciana y moralista pero, en el fondo, pacífica y tradicionalmente caballeresca que la volvía folklóricamente atractiva para el turismo.

Novelas de la memoria [de la transición]

Las dos primeras novelas de Mágina suelen aparecer como objeto de estudio de quienes se ocupan de problemas de memoria histórica ya que ofrecen -como vimos- interesantes perspectivas sobre el controvertido e incómodo pasado de la España posterior a la guerra civil. Sin embargo, la representación de la vida en esa imaginaria ciudad de Andalucía durante la dictadura franquista sólo puede explicarse en función de las necesidades del momento de la escritura, es decir, de las condiciones culturales, sociales y políticas de finales de la transición, un momento que hace tolerables las

caracterizaciones de vencedores y vencidos que las novelas ponen en escena. Si tomamos esto en cuenta, *Beatus Ille* y *El jinete polaco* son dos novelas de la memoria, sí, pero de la memoria según/para/desde 1986 y 1991 respectivamente, dos formas de mirar el mundo que tienen sentido en función de las problemáticas políticas y las prácticas de memoria histórica de esos años. Las imprecisiones o incongruencias históricas, los silencios de Mágina, su notorio anticomunismo recubierto con la retórica del desencanto anti político —estratégicamente reinterpretado hoy como republicano sin ambages—, sólo tienen sentido en función de las políticas de consenso dominantes en el final de la transición. (3)

Sería productivo, entonces, pensar estas novelas como “de la memoria” pero “de la memoria de la transición” o “de las políticas de la memoria de la transición” que son, en definitiva, a las que estos textos responden. El paisaje de Mágina nos muestra una dictadura mediocre y aburrida pero nunca cruel y dogmática como son quienes dicen luchar contra ella, estos villanos izquierdistas que usan la imagen romántica del compromiso político para sus mezquinos fines. Los modelos morales son estrictamente individuales, personajes que están orgullosos del trabajo que hacen, más allá de sus adhesiones políticas que son, en última instancia, casuales y superficiales. El pasado se mira pacíficamente con nostalgia despojado de contenidos políticos y de conflictos pendientes: la dictadura no debe nada, ni siquiera explicaciones y los que luchan contra ella sólo buscan obtener beneficios personales a costa de inocentes como Nadia o el padre de Jacinto Solana a los que ese falso compromiso político terminará perjudicando.

La moraleja de las dos novelas es la misma: “no te metas en política”. Es, básicamente, una lección que ya circulaba en plena dictadura como parte del

adoctrinamiento escolar difundido para inmovilizar a las masas y que los tiempos de la transición reactivan aprovechando la situación posmoderna y el desprestigio de las utopías de izquierda.

Cosas que olvidé de Mágina

En los noventa, Antonio Muñoz Molina se consolida como un escritor nacional, sus columnas aparecen habitualmente en el diario *El País* y su figura se entroniza como imagen de la literatura moderna y contemporánea que deja atrás los años de la dictadura y representa los tiempos de una España moderna integrada a Europa. Mágina vuelve con *Plenilunio* (1997), estropeada por los males de la modernidad: sus paseos públicos están afeados por drogadictos y sus barrios, por pobres. Un asesino serial asqueado por ese paisaje de pobreza y decadencia, comienza a matar niñas. Como una continuidad de las figuras morales que supieron habitar los cuarteles de la Guardia Civil en las novelas anteriores, el héroe del texto es un policía que “aparece como una réplica de la integridad moral del exiliado republicano de *El jinete polaco*” (Navajas 117).

Sin embargo, el inspector es un traidor a las convicciones de sus mayores: su padre fue encarcelado durante la dictadura franquista y vivió luego por décadas “desalojado de la vida normal por tantos años de clandestinidades y cárceles”, una vida que el policía interpreta en el presente como condenada por el “fanatismo político” (*Plenilunio* 321). Él, en cambio, no sólo se volvió agente del régimen que encarceló a su padre sino que hizo su carrera como miembro de la policía social infiltrado en la universidad para denunciar a sus compañeros de estudio: una imagen contundente y activa -también

extrema- de reacción contra el compromiso político que la ciudad de Mágina condena en cada texto.

Si bien el héroe de *Plenilunio* trabaja para la dictadura, traiciona la memoria de su padre y a sus compañeros estudiantes y hasta justifica y practica la tortura, la novela lo entroniza como una figura íntegra que gran parte de la crítica acepta como tal, porque el texto no cuestiona -más bien celebra- esa traición.⁽⁴⁾ El inspector actúa contra quienes están comprometidos políticamente y son los villanos, que no merecen ninguna lealtad en la lógica de la novela. De hecho, para reforzar su imagen heroica, el inspector llega también a la ciudad a buscar refugio de los conflictos políticos. No lo persigue el gobierno represor de Madrid -esta imagen vale sólo para la Mágina del pasado- sino, en cambio, un enemigo del Estado español moderno: por su trabajo como policía en el País Vasco, es un objetivo de ETA.

A la lista de villanos -encabezada por el asesino serial y los etarras, a los que el protagonista pone en el mismo nivel- se agrega el despreciable ex esposo de la sufrida maestra de la niña asesinada. Es un militante comunista que utiliza hipócritamente las doctrinas marxistas para someter mujeres y lograr sus perversos, egoístas, miserables fines. Así, le organizó la vida a la joven maestra con una férrea y dogmática disciplina soviética que recuerda las pesadillas difundidas por el anticomunismo macartista. El siniestro consorte será “como el Código Civil y el Código Penal, un monstruo de la jurisprudencia, el juez, el fiscal y el testigo de cargo al mismo tiempo, el comprometido y el atormentado” (*Plenilunio* 227), una mezcla del horror institucional estalinista con una hipócrita praxis militante anti burguesa. Años después, ya divorciada, sola y aburrida en la mediocridad de la ciudad de provincias, la maestra se verá arrastrada a una pasión

otoñal por las virtudes del modelo moral del texto, el inspector-torturador. Así, la construcción de la ciudad continúa el esquema anticomunista esbozado en las novelas anteriores aunque ya en los años noventa con renovados villanos enemigos del estado nacional central que se equiparan con maníacos asesinos seriales, con un frío desprecio por los compromisos políticos -que se muestran invariablemente como estruendosos fracasos pasados de moda- y con una mirada nostálgica por un idealizado pasado mejor pleno de tradiciones cíclicas, paisajes rurales, valores morales y enseñanzas familiares perdurables.

Mágina vuelve casi diez años después, ya en el siglo XXI, en un momento en el que se habla públicamente de memoria histórica en España. Se hace necesario, entonces, actualizar la imagen de esa ciudad que funcionaba como memoria eficaz en 1986 y 1991 pero que leída en 2006 resulta abrumadoramente obsoleta o conservadora si se leyera - como hacemos- los textos políticamente -lectura que, sin embargo, no abunda aún en la copiosa crítica dedicada al autor-. *El viento de la luna* (2006) retoma la voz narradora de *El jinete polaco* anclada en 1969 en una novela que da cuenta de una transición personal que cifra otra colectiva. El niño se transforma en adolescente, se prepara para dejar la infancia y el mundo del pasado para reivindicar una modernidad enlazada con la tecnología del mundo moderno que pone al hombre en la luna. En esta nueva versión de Mágina sí hay personajes ligados a la cultura de la dictadura que estaban ausentes en las primeras novelas: ahora el niño sufre las clases dictadas por curas conservadores, el adolescente desconfía de los curas modernos en los sesenta y el personaje del falangista ciego que en *El jinete polaco* era casi una víctima se redefine como una figura siniestra. Aparece también el repugnante Baltasar, un estraperlista que se hizo rico en la época del racionamiento durante la dictadura. La familia del narrador esta vez se identifica

decididamente con el bando vencido, perjudicada económicamente por el régimen y amenazada por la violencia falangista. Hay, en esta remozada versión de la ciudad -en sintonía con las noticias que en el momento de la publicación de la novela pueblan los periódicos españoles trayendo a la memoria las ejecuciones sumarias y las fosas comunes en las afueras de los pueblos-, tapias ametralladas por las balas de los fusilamientos. Los personajes de la novela las reconocen y saben y recuerdan perfectamente qué pasó después de la guerra. Todos estos elementos estaban “olvidados” en la Mágina previa que respondía a un sistema organizativo completamente distinto: las penurias económicas eran seculares, no había curas que fueran visibles en la vida escolar de un adolescente, no había falangistas, ni venganzas, ni estraperlo, ni fusilamientos. La posguerra no había afectado especialmente a la familia, por más que el abuelo del narrador hubiera estado preso en un campo de concentración: ni una requisita a medianoche, ni humillaciones, ni *Cara al sol* en el espacio público, ni la más mínima sugerencia de represalias sobre el bando vencido puede leerse en la mágica Mágina de *El jinete polaco*.

El viento de la luna es una novela de tránsito, de pasaje, de crecimiento y, a la vez, propone y reafirma la imagen de la España moderna que deja atrás el pasado de atraso y -ahora, en la Mágina modelo 2006 que puede o debe recordarlo- de crimen institucional. El ciego falangista y el estraperlista Baltasar agonizan y mueren en el transcurso del relato y con ellos se pone simbólicamente fin a una época que es mejor dejar atrás. El narrador prefigura el movimiento de progreso que emprenderá España cuando deje atrás la dictadura y se integre a Europa: el joven Manuel madura, deja de lado las supersticiones de la religión para abrazar la verdad de la ciencia y comienza entonces un tiempo promisorio que lo llevará al mundo, a Nueva York, a Bruselas. La llegada del hombre a la luna junto con la muerte de los representantes más visibles del

horror de la posguerra marcan simbólicamente el fin del franquismo y auguran un futuro promisorio.

Se reponen entonces en este texto las cosas que se olvidaron contar de Mágina en *El jinete polaco* y se corrige la memoria para adaptarla a tiempos más sensibles a los criminales de guerra. Ya el abuelo no reivindica a Hitler, a Mussolini ni a ninguno de sus secuaces españoles porque no está el ambiente en el siglo XXI para semejantes planteos. Ahora el narrador sufre una escuela poblada de curas y pertenece claramente al bando represaliado que ha perdido la guerra.

Mágina es, como vemos, una ciudad que va cambiando con el tiempo según las necesidades de la época en la que cobra vida. Es posible seguir, entonces, su evolución en relación no sólo con la época representada, sino también con los tiempos en los que se escriben e inscriben las novelas. Así, la lectura del texto en el contexto de su producción nos da una idea de cómo funciona la ciudad y qué opciones políticas reivindica en la sociedad de la que proviene y en la que se inserta. Una obviedad, después de todo, pero descuidada por gran parte de la crítica que aborda la obra de Antonio Muñoz Molina, incluso cuando lee sus textos en relación con la memoria histórica.

Notas

(1). Morales Villena saluda estas oportunas características de la novela cuando la reseña en *Ínsula*. Bertrand de Muñoz retoma tiempo después ese texto y lo glosa para exaltar las virtudes de la ficción frente a la historia: “Cuando la guerra civil se hace mitología y ya no es sino un recuerdo, la libertad y el arte -sin sombras ni ataduras- florecen en la nueva literatura como un árbol de Júpiter primaveral. *Beatus Ille* es un

ejemplo de ello”. Las “sombras y ataduras” son las de la política que para esta posición obturan las clásicas virtudes hortícola mitológicas del arte. (15)

(2). En algunas novelas, como *Beltenebros*, el anticomunismo es más obvio y radical. Jacqueline Cruz analiza la construcción de la imagen republicana que el autor se asigna en sus artículos y la contrasta con la retrógrada visión del mundo plasmada en *Plenilunio*.

(3). Dejamos de lado la larga explicación de las relaciones entre las dos primeras novelas de Mágina y la lógica de la Transición -la trataremos oportunamente- para tomar las últimas novelas que representan la ciudad y señalar los “olvidos” corregidos en ellas.

(4). Jacqueline Cruz, en cambio, hace una productiva y solitaria lectura de este siniestro personaje y de la consecuente construcción ideológica que propone la novela al entronizarlo como héroe.

Bibliografía

Bertrand de Muñoz, Marise. “La mitificación de la Guerra Civil de 1936-39 en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina.” *Lenguas, Literaturas, Sociedades* 3 (1990): 97-107.

Cruz, Jacqueline. "Of good torturers and evil workers: Antonio Muñoz Molina's *Plenilunio*." *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Ed. Eloy Merino y H. Rosi Song. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. 199-219.

Morales Villena, Gregorio. "Beatus Ille de Antonio Muñoz Molina: La Guerra Civil como mitología." *Ínsula* 474 Mayo (1986): 14-5.

Muñoz Molina, Antonio. *Beatus Ille*. Barcelona: RBA, 1993.

---. *El jinete polaco*. Barcelona: RBA, 1993.

---. *El viento de la luna*. Barcelona: Seix-Barral, 2006.

---. *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Navajas, Gonzalo. "La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea: La temporalidad del siglo XXI." *Romance Quarterly* 51.2 Spring (2004): 111-23.

Recorridos y lecturas: *La villa de César Aira*

[Cristina Guinazú](#)

Lehman College, CUNY

Las novelas de César Aira insisten una y otra vez en la exploración de un mundo enajenado y sorpresivo integrando recursos pertinentes tanto del realismo como de géneros relacionados con la vanguardia histórica, la literatura fantástica y la novela negra. Las alusiones a fábulas, sueños, dobles, sensaciones de « déjà vu », imágenes en espejos y miniaturas, junto al uso de la ironía y del humor crean textos paródicos que se reflejan a sí mismos y se multiplican en ramificaciones diversas. Aunque esos procedimientos desafían y desmienten la noción de verosimilitud en las situaciones representadas, su tratamiento en la narrativa de Aira no permite olvidar la realidad social circundante que los enmarca. (1) De tal manera, en su obra las estéticas disímiles coexisten conformando visiones fragmentarias y complementarias. (2)

Uno de los temas centrales de las novelas de Aira consiste en cuestionar reiteradamente la relación entre realidad y representación. Explica en "La innovación" que la realidad "es la experiencia irreductible al pensamiento, lo previo, lo inevitable y a la vez inalcanzable" (32). Aira parte del presupuesto de la imposibilidad de acceder de manera directa al plano prelógico de la realidad ; por eso, la somete a un proceso mental creador que la observa e imagina desde perspectivas diferentes. Retoma la cuestión en un texto que une el relato de viaje y la ficción, *Fragmentos de un diario en los Alpes* en el que amplía la idea. Allí, el narrador comenta la obra de Balzac y hace notar que sus descripciones no derivan de la transcripción de la realidad sino del efecto provocado por series de mediaciones: pinturas, estampas, dibujos, figurines de modas, estatuillas. Y

concluye : « Esta mediación no lo hace menos realista, al contrario. Quizás la grandeza de Balzac, lo que lo hace el padre del realismo, está justamente en haber practicado esta mediación por los signos » (27-28). Tomando como apoyo esa afirmación, puede decirse que las numerosas novelas de Aira –pasan la cincuentena-- registran la realidad por medio de una consciente acumulación hipertrófica de recursos y estilos. Esas mediaciones disímiles arman un espacio textual de prueba, « un umbral de experimentación » como lo llama Graciela Montaldo que figura en todas sus novelas. (3) César Aira inventa un espacio escrito en el cual pone a prueba construcciones verbales con las que indaga tanto el mundo externo como la escritura.

He elegido para este trabajo *La villa* (2001), novela que ilustra esa dinámica entre estilos diferentes, limitándome al estudio de la representación del espacio según las perspectivas de varios personajes. La trama se desarrolla en torno a una villa miseria, parte del barrio de Flores, de la ciudad de Buenos Aires que sirve de marco a muchas de las novelas de Aira. Se trata así de un espacio simultáneamente urbano y literario; el primero recorrido por los personajes, el segundo abierto a nuestra lectura. Para el propósito de este trabajo me detendré en varias interpretaciones, internas al texto, ya que constituyen puntos referenciales de importancia e ilustran las diferentes convenciones con que los personajes intentan comprender la villa. Surge de ellos uno de los grandes temas de la novela: la indagación sobre los posibles actos de lectura generados por la villa-texto. Se examinarán aquí los acercamientos que responden a ese desafío.

La trama tiene un inicio sencillo: Maxi, joven de clase media mata el tiempo en el gimnasio y en las idas y venidas de largas caminatas. Por decisión espontánea, ayuda al final del día, a las familias de cartoneros en el acarreo de residuos hacia la villa de

emergencia en que viven. Tímido, distraído y parco de palabra, logra establecer una relación amigable y respetuosa con los villeros que aprecian su labor. Como contrafigura del flâneur que Baudelaire creara cien años antes –Maxi es caracterizado en la novela como una « montaña de músculos sin cerebro, » (11) --- y sin demostrar superioridad ninguna, pone a disposición de los villeros su fuerza física con el fin de ocupar su tiempo y sentirse útil. (4) El carácter inverosímil del personaje salta a la vista ; este « gigante benefactor », como lo llama otro personaje, se relaciona con el cómic, una de las vertientes narrativas incorporada en la novela. (5) Pero su inverosimilitud es un recurso literario eficaz para facilitar el acercamiento a la villa y a los cartoneros, esos trabajadores nocturnos que pasan desapercibidos ante la indiferencia general de los habitantes de otras zonas de la ciudad. La mirada de Maxi los rescata de la invisibilidad que poseen en el imaginario colectivo y los muestra dedicados al servicio de sus familias y en una ocupación productiva.

Debido a las cuestiones de orden sociológico y político que el tema implica, resulta de interés recalcar que esta novela no pretende meramente denunciar un problema político-social sino que trabaja la ciudad como una compleja red de significaciones que varía y se metamorfosea según quien la descodifique. Por eso, se podría considerar el tratamiento que Aira da a la villa miseria como un desafío a la tradición literaria que ha desarrollado el mismo tema desde perspectivas y programas realistas-naturalistas con la finalidad de generar cambios correctores de las situaciones expuestas. Sylvia Saítta resume bien esas tendencias cuando se refiere a los relatos de Castelnuovo de los años 20, a la novela *Villa miseria también es América* (1957) de Bernardo Verbitsky y a *Contra otra gente* (1967) de Haroldo Conti. Nota esta crítica muy apropiadamente que los programas ideológicos de esos textos, correspondientes a las ideas políticas de sus

autores, son inexistentes en *La villa* de Aira. Habría que incluir en la lista anterior, la novela de Juan Carlos Martini, *Puerto Apache* (2002) en la que también pervive el realismo. Al exceder las clasificaciones y las expectativas del realismo y experimentar con un grave problema social de actualidad, la novela de Aira es cifra de una literatura nueva y provocadora.

Después de ganar la confianza de los cartoneros Maxi logra atravesar la calle Bonorino, límite que separa el barrio familiar de la villa desconocida. Ese « umbral » -- recupero el símil del comienzo-- le abre la posibilidad de entrar en un mundo nuevo, simultáneamente imaginario y real. Al hacerlo, penetra en una zona de símbolos y de lenguajes desconocidos que intenta comprender utilizando la observación como incentivo de la imaginación. (6) A partir de ese momento la novela inicia el desarrollo del tema de la lectura. Maxi es el primero en emprender la tarea y lo hace desde una perspectiva peculiar. A pesar de su ignorancia e inocencia tiene ideas e imágenes preconcebidas, a veces erróneas, sobre ese territorio incomprensible. El mismo explica sus equivocaciones y prejuicios cuando se cuestiona la reticencia de los cartoneros en permitirle la entrada en la villa: « No era por vergüenza o pudor (¿cómo iban a tener vergüenza de sus casas, después de haberse exhibido ante él hurgando en la basura y llevándosela para comerla? Era una estúpida interpolación pequeñoburguesa) sino, al revés, por no considerarlo digno, por bien vestido, por clase media, por señorito » (32). Las diferencias circunstanciales existentes entre él y los villeros –familia, educación, situación económica-- establecen una distanciamiento interpretativa que él descubre cuando se imagina a sí mismo desde la perspectiva de los villeros.

Roland Barthes ha explicado que la ciudad es un tipo de escritura y que quien por ella se desplaza, es decir su usuario, actúa como un lector que descodifica los fragmentos de un enunciado según los recorridos diversos que hace en ella (268). Agrega Rocco Mangieri : “El texto-ciudad es visto entonces como un vasto y complejo conjunto más o menos articulado de *huellas, programas, itinerarios, rutas interpretativas y actos* que para cumplirse requieren de la participación activa de los usuarios-habitantes” (78). Escribe luego: « Se supone que una vez leídas las fábulas, la organización más o menos profunda que sostiene las configuraciones discursivas de una ciudad, el *lector in urbis* estaría en capacidad de *escribir-reescribir la ciudad* » (83). En la novela de Aira las fabulaciones e interpretaciones del barrio de emergencia están a cargo de una serie muy ecléctica de personajes y varían de acuerdo a sus posturas, intereses e imaginarios particulares. Para no alejarnos del tema de estudio, dejamos de lado aquí el papel que juegan varios personajes que interactúan de una manera u otra con Maxi : Adelita, empleada doméstica en la casa de Maxi y el « linyerita », su novio ; Vanessa, hermana de Maxi ; Jessica, amiga de Vanessa; la jueza que investiga el comercio de drogas en la villa ; el hijo de la jueza; un pastor evangélico, involucrado en el tráfico de drogas. Cada uno de ellos aporta una visión particular y genera episodios refractarios del relato central. Por otra parte, hay que aclarar que los villeros, Adelita exceptuada, no expresan de manera directa sus ideas, ni comentan sus experiencias del barrio. Los villeros actúan sin ejercer el poder de la palabra; conservan así el enigma de sus vidas. Es importante reconocer que los acercamientos realizados dentro del texto hacia la villa no profundizan en las vidas que allí se desarrollan; son más bien impresiones fragmentarias, lecturas incipientes. Creo que eso es relevante porque la novela se sitúa en el territorio fronterizo

entre la villa y sus alrededores mostrando una zona en la que apenas se adentran los personajes. En ese lugar, « entre » barrios la novela asienta el desafío a sus lectores.

La descripción de la villa según la focalización de Maxi está limitada e influenciada por factores que le niegan la objetividad. Varios elementos variables inciden también en su percepción y hacen que la villa sea para él un espacio móvil y cambiante. Así, por ejemplo, sufre de una severa ceguera nocturna que disminuye notablemente su visión; al mismo tiempo, es víctima al atardecer, hora de su labor, de una gran somnolencia que reduce su lucidez. Ambos hechos insisten cómicamente en particularidades que lo hacen poco confiable. Así se describe la villa en una de sus primeras entradas:

Lo que sí, parecía un desperdicio de espacio, en contraste con el ahorro furioso del mismo elemento al que obedecía todo lo demás. El hacinamiento era increíble, las casillas de un tamaño ridículo de tan reducido, y literalmente apiladas unas contra otras; esto era incomprensible, y al parecer sucedía lo mismo en todas las villas: se levantaban en sitios limitados, que no podían extenderse, y su población aumentaba sin cesar, por el crecimiento vegetativo descontrolado y por las migraciones del interior y países limítrofes (33).

La descripción combina ciertos elementos que evocan la pintura cubista con una visión "realista" que corresponde a las representaciones imaginarias que los lectores tienen de las poblaciones marginales. A « las casillas apiladas unas contra otras » sigue la explicación de su proliferación según las crecientes penurias económicas internas y el

ingreso de nuevas las olas inmigratorias. Se presenta a la villa como a una instalación dinámica, un organismo vivo « vegetativo » en constante crecimiento y en el que se entrecruzan corrientes humanas y culturas múltiples. En tal sentido, si Maxi admira las diferencias –falta de espacio, calles diminutas—que contraponen la villa al resto de los barrios planeados y regulados por el estado, su actitud se opone a la más generalizada de quienes viven con un mayor comfort en otras zonas de la ciudad. Para estos ciudadanos la villa constituye una amenaza ; tanto el « descontrol » de su trazado como su crecimiento continuo desafían la comprensión. Como señala María G. Muñiz, la ciudadanía observa « desde la atemorizada mirada conservadora de una sociedad que ve en peligro su *status quo* frente a la energía desatada por el tumulto villero. » Provincianos y extranjeros pobres constituyen el « otro », desconocido y por ende, peligroso. En tal sentido, no está de más recordar el apelativo de « tercera ciudad boliviana » que Xavier Albó diera a Buenos Aires al comentar la inmigración del país vecino (García Canclini, 78). Más adelante en la novela, otras imágenes surgen de la villa:

Si la forma de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser "radios"; y desembocar todas en el centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, (vistas desde afuera, hacia la derecha). Eso significaba que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida (35).

Lo que en las ciudades modernas constituye el centro del damero y cuya razón de ser consiste en organizar la vida social y política, es aquí inexistente. Las calles conducen a un punto ciego, espacio desconocido y enigmático. Ese centro incógnito, tierra de nadie,

convierte a la villa, descrita anteriormente de manera "realista" en una geografía compleja e ilegible. Se diría un ojo enorme, cuya pupila desafiante, rechaza la mirada ajena a la que somete y cautiva. Por otra parte, su configuración laberíntica desdice paródicamente el propósito del trazado del laberinto clásico tras cuyo recorrido, hacia el centro primero y hacia la periferia después, el caminante consigue el conocimiento y la transformación personales. En la novela, el itinerario de Maxi no sobrepasa la errancia; sus caminatas siguen los recorridos cambiantes de los villeros; hacia final de la novela, llegará allí incluso a encontrar un refugio inesperado. Sin concluir en el centro, el recorrido queda abierto a muchos itinerarios, todos incompletos.

En otra instancia transformativa la villa adquiere propiedades mágico-góticas que la alejan del plano de lo real: « Medio dormido, más ciego que nunca, Maxi alzaba la vista hacia el interior con insistencia, y ya fuera ilusión, ya confusión, le parecía ver, rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas » (36). Su mirada imaginativa metamorfosea la villa en espacios diferentes, y hasta divergentes entre sí: el ejemplo citado se opone a la desnudez y al tamaño de las casillas. Pero Maxi acepta sus elaboraciones; sin cuestionarlas y sin proponérselo, crea ficciones para su satisfacción propia. La realidad, para él, que no la analiza, es un ámbito fluido, en proceso; el espacio exterior pasa a ser paisaje subjetivo: de ciudad de la pobreza, la villa deviene abstracción artística primero, y ciudad de cuento de hadas después. En su experiencia, el barrio precario en que vive un sinnúmero de personas se convierte en « objet trouvé », obra de arte viva. Crea de ese modo, un continuo entre la realidad, sus representaciones e interpretaciones, « literaturizando » el espacio. En tal sentido, y siguiendo a César Aira, el personaje posee « adaptabilidad mágica » y circula de un ámbito de la realidad a otro, ficticio. (7) La

noción de continuo que utiliza Aira, le permite reformular la categoría de realidad y tiene su origen en la filosofía de Leibniz, según la lectura que Deleuze hace de ella. En la aplicación airana, podríamos definirla como la evanescencia de las diferencias entre el lenguaje metafórico y el referencial (Deleuze). (8) El sueño, las ilusiones y las interpolaciones pequeñoburguesas tiñen alternativamente la mirada del personaje que los internaliza como parte de su experiencia y de su interpretación del mundo. De tal manera, conocer e inventar son procesos complementarios que eluden su clausura en una interpretación única. Se trata de un ejercicio que evoluciona permanentemente y que mantiene la experimentación en un « umbral » que no acaba nunca de atravesar. Maxi pone en práctica un ejercicio creativo por el que ejemplifica la idea de Aira sobre el arte : « El arte entonces sería el intento de llegar al conocimiento a través de la construcción del objeto a conocer ; ese objeto no es otro que el mundo. El mundo entendido como un lenguaje. » (« La nueva escritura »)

Pero si Maxi tiene en la novela el poder del protagonista, no es el único en elaborar imágenes para el lector; se yuxtaponen a las suyas otras, que difieren notablemente en el diseño que proponen. El ingreso del subinspector Ignacio Cabezas en la trama provoca otro desvío en la novela, esta vez, hacia la parodia de la novela negra. Las diferencias entre las miradas de ambos se hacen explícitas:

La de Maxi era lineal, una aventura abierta a la improvisación, que se perdía de vista a lo lejos como un camino. La de Cabezas, en cambio, se parecía al desciframiento de una estructura. Para un policía y sin recurrir a la influencia de la novela policial, las cosas se presentaban bajo el aspecto de "un caso". Por poco que se hubiera interesado en las idas y venidas de Maxi, éstas constituían en su mente un caso. Es decir que nada debía

quedar inexplicado, y una explicación debía engancharse con otras, hasta formar un complejo, el cual a su vez debía articularse con los otros, hasta que toda la sociedad quedara cubierta (39).

Cabezas –el nombre da un relieve paródico a su comportamiento-- practica una lectura según las presunciones establecidas en la novela policial tradicional y proyecta sobre la villa una visión estereotipada que identifica a la pobreza con el crimen. Más importante aún, trata de vincular los distintos episodios para completar la historia y cerrar el caso del « gigante benefactor, » (40) como él lo llama, concatenando causas y efectos. Como los detectives literarios: Dupin, Poirot, Holmes busca establecer una pista lógica que dé cuenta de las peripecias acumuladas en la novela. Cubrir los intersticios del misterio y encontrar al culpable con razonamientos satisfactorios que cancelen todas dudas posibles es su misión. Como veremos, su pesquisa refleja y parodia el proceso de la lectura tradicional que persigue un significado totalizante hasta el límite, desembocando en tragedia.

En el cruce de interpretaciones que se fabrican en torno a la villa, la de Cabezas resulta acertada en la lectura de los intrincados dibujos trazados por la red de iluminación ya que descubre en ellos un sistema de comunicación entre los vendedores de drogas y los compradores que vienen del exterior. Lo que a primera vista tendría un sentido práctico --iluminar la zona-- recubre otro, simbólico, conocido y manipulado por los villeros. Para Maxi que también descodifica ese simbolismo, se trata sin embargo de un trabajo creativo, productor del ambiente maravilloso que él siente en la villa. La confrontación de ambas lecturas cobra sentido en la novela al otorgar al montaje de luces

el valor de una escritura. Reinaldo Laddaga ha notado que en las novelas de Aira hay siempre un momento en que el texto se describe a sí mismo « bajo la forma de una escena de composición » (112). En *La villa* esa escena corresponde al complejo diseño de iluminación inventado por los villeros quienes podrían modificarlo a voluntad, las veces que quisieran, según el interés del momento. Con cada cambio destruirían el código anterior para suplantarlo con otro, diferente. Esta reflexión de la novela sobre sus propios mecanismos revela un momento de auto conciencia; no se trata de una transformación superficial sino que altera radicalmente la configuración de la villa misma que cobra entonces otra forma. Esta « otra » ciudad, adquiere entonces un sentido muy particular, conocido por los iniciados, que la distingue de los demás barrios de la megalópolis. Pero, además, al no tratarse de un único sentido sino de varios, cambiantes, atravesar la calle Bonorino podría conducir a una villa siempre diferente. Los villeros consiguen modificar el espacio como si se tratara de un texto metamórfico y es así que, hacia finales de la novela alteran la red de iluminación para despistar a Cabezas en su pesquisa, confundiendo sus expectativas de lector tradicional y llevándolo a la equivocación y a la muerte.

La novela no permite sin embargo deducir que Maxi lee correctamente y que, por lo contrario Cabezas lo hace erróneamente. No hay en ella ningún intento de didactismo en cuanto a una clase de lectura; todo lo contrario. Debemos nuevamente recalcar la noción adelantada por Montaldo de la escritura en tanto experimento que elude « clausurarse en la interpretación ». Y, en efecto, las lecturas de Maxi y de Cabezas no excluyen otras posibilidades. La transformación de la villa en texto suscita un interés siempre renovado y sin conclusión.

Hay otras perspectivas más en la novela; una de ellas, mediada por la televisión. Desde una altura de 200 metros las cámaras muestran el anillo de luz que compone la villa en su totalidad. Esa imagen aparece interrumpida en la pantalla por otras transmisiones y acompañada de carteles sobreimpresos que añaden titulares e informaciones sensacionalistas. La villa, iluminada y enmarcada en la pantalla figura ahora como un espectáculo público y un producto de mercado manipulado por las noteras televisivas. En este caso, el discurso que la transmite a los espacios privados de los telespectadores, expresa una organización, y una intensión particulares, emitidas desde un lugar privilegiado, simbolizado en este caso, por el helicóptero (García Canclini, 90). (9) Se trata de un imaginario impuesto que, como los anteriores, no responde ni a las necesidades, ni a los imaginarios de los villeros sino a las demandas del mercado de consumo exigidas por la publicidad. El espectáculo llega a un punto paródico extremo cuando los personajes del drama se vuelven espectadores del mismo, mirando en la pantalla lo que viven en la realidad (147-149). Experiencia y espectáculo coinciden contaminado y confundiendo ambos ámbitos. Los personajes toman conciencia de formar parte de una novela de enredos y con ello se desdoblan en una lectura de sí mismos. El efecto de realidad queda de este modo, inmerso en un contexto que lo deforma y expande lo que nuevamente, nos enfrenta a una situación de continuo entre realidad y ficción. La novela en esta instancia hace suya la cultura de la imagen y establece un diálogo con todas las capas que le dan densidad : sonidos, titulares y propagandas pero, sobre todo, al relacionarse con esos discursos, se inserta en el mundo del presente.

La trama de la novela excede los límites del texto para invadir el mundo del lector.

Veamos cómo lo logra. Uno de esos procedimientos es el uso de reflejos internos que emblematizan la ficción dentro de la ficción. Así, por ejemplo, Jessica, una de las jovencitas, asume el papel del lector implícito y comenta : « No puedo soportar una sola complicación más de la intriga » (154) haciéndose eco quizás de algunos lectores pero sobre todo, desdoblando su función de personaje que pertenece simultáneamente al mundo de la ficción y al real. Otro ejemplo ocurre en el momento en que la mirada de un personaje incluye a la de otro, en una sucesión barroca: los cartoneros son seguidos por Maxi, que es observado por su hermana y su amiga quienes son vigiladas por el policía, que a su vez es perseguido por la jueza; todos ellos, claro, abarcados por la mirada del lector, en el momento de la lectura. En este proceso, el encadenamiento invade la vida exterior a la ficción; el espacio de la villa se transforma en laboratorio literario y el paso del uno al otro, operado por la lectura establece un continuo apenas perceptible. El efecto de barroquismo creado se acentúa por la acumulación de episodios que relevan de formas variadas: cómic, policial, narrativa televisiva lo que hace del relato una metaficción que se deconstruye a sí misma.

Hemos mencionado que la obra de Aira sobrepasa los límites de la ficción y que problematiza su relación con la realidad, sobre todo porque esta última ha dejado de ser en nuestra época una categoría fácil de definir y delimitar. En tal sentido, la complejidad actual de las mediaciones nos alejan notablemente de las que influyeran en las representaciones de Balzac que mencionamos a comienzos de este trabajo. Delimitar dónde comienzan las mediaciones, cómo se establecen y de qué manera inciden en las perspectivas de hoy en día resultan tareas difíciles de precisar. Josefina Ludmer afirma que:

La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático....

Vivimos en una realidad saturada de representaciones que afectan nuestro modo de relacionarnos con el mundo y que se han hecho inseparables. En el proceso de la lectura esos entramados desarticulan la posición del lector tradicional frente al texto.

Si nos planteamos cómo se leer esta novela debemos observar en qué contexto ha sido escrita ya que representa una realidad urbana muy palpable y compleja. Pone así de manifiesto un quehacer literario en íntima unión con la realidad argentina. Hay que recordar la tremenda crisis financiera que sacudió al país en los últimos años de la década del 90 y que culminó en diciembre de 2001, año de publicación de esta novela (la novela fue acabada de escribir en julio de 1998). Al alto desempleo y a la precarización laboral se sumó la imposibilidad de acceder al dinero en los bancos lo que resultó en una grave explosión social. Las consecuencias provocaron el empobrecimiento acelerado de buena parte de la clase media y la agudización de las penurias de las clases obreras y de los desempleados. Ese contexto económico y social enmarca el relato dentro una realidad que lo acerca a los lectores. Así describe la voz narrativa a la villa:

¿Pero entonces la villa podía “girar”? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin. Quizás ésa era la famosa “rueda de la Fortuna”, salvo que no estaba de pie como se imaginaban todos, sino humildemente volcada en la tierra, y entonces no era cuestión de que unos quedaran “arriba” y otros “abajo” sino que todos estaban abajo siempre, y se limitaban a cambiar de lugar al ras del suelo. Nunca se salía de pobre, y la vida se iba en pequeños desplazamientos que en el fondo no significaban nada (168).

La visión de esa rueda de la fortuna gigante pesa como una amenaza para el lector del presente ya que, él mismo, sujeto a los vaivenes de las crisis económicas, podría ser parte del próximo contingente a ingresar en la villa. Ese pronóstico pesimista se torna muy real al cotejarlo con la experiencia: *Cartoneros*, documental de Ernesto Livón-Grosman muestra que el temor no es infundado. Ante la pérdida de trabajo y los apremios económicos inesperados, muchas familias argentinas debieron adaptarse a un nuevo modo de vida y trabajar reciclando basura, algo inusitado para ellos antes de la crisis económica.

Representar la villa miseria insertada en la ciudad moderna pero ignorada insistentemente por los círculos de poder y por las clases medias y alta es un gesto político por parte de Aira que manifiesta un interés extraliterario. El villero en el imaginario social ha sido estigmatizado y convertido en el arquetipo del vago delincuente, sucio y deshonesto (Finet 489). Por otra parte, la permanencia y proliferación de la villa miseria dentro de la ciudad de comienzos del siglo XXI presenta la contracara de la ciudad

burguesa que resultara del proyecto estatal instaurado a partir de mediados del siglo XIX y pone en relieve el fracaso del progresismo positivista. Su existencia desafía tanto a los gobiernos como a los ciudadanos que la consideran lugar de seres inadaptados y despreciables (Finet 491). (10) Por último, *La villa* tematiza la dificultad de conocer al « otro, » que, por diferente, es hecho invisible bajo el rechazo de quienes deciden las reglas del decorum.

Hacia el final de la novela *Maxi*, el inspector Cabezas y las noteras televisivas focalizan la acción desde perspectivas determinadas por sus intereses particulares. De esa manera, la novela que no cesa de cuestionar, confronta al lector y lo concientiza sobre su postura propia ante la existencia de la villa miseria. En consecuencia, *La villa* constituye el punto de partida de una reflexión sobre la relación que los lectores entablan con la realidad que los circunda y con la villa en particular. Espacio doble, escrito a la vez que real, la villa miseria, se vuelve bajo el sistema literario experimental de Aira un espacio de lecturas móviles y polémicas, un laberinto abierto a múltiples umbrales y recorridos, apenas entrevistos en este trabajo.

Notas

(1). Para César Aira el procedimiento es el recurso fundamental en la renovación del arte. Escribe en « La nueva escritura » : « Cuando una civilización envejece, la alternativa es seguir haciendo obras, o volver a inventar el arte. Pero la medida del envejecimiento de una civilización la da la cantidad de invenciones ya hechas y explotadas. Entonces esta segunda alternativa se va haciendo más y más difícil, más

costosa y menos gratificante. Salvo que se tome el atajo, que siempre parecerá un poco irresponsable o bárbaro, de recurrir al procedimiento. Y eso es lo que hicieron las vanguardias.

(2). Varios críticos de la novelística airana han enfrentado la disyuntiva mencionada entre recursos y estilos y han expresado la dificultad de encararla. Laura Estrín hace referencia a una "imaginación realista" (13), Eva Verónica Barenfeld habla "del carácter de construcción de las realidades experimentadas como más reales y, a la inversa, del carácter real de las fantasías más disparatadas" (3) mientras que José Mariano García se refiere a una operación de "enmascaramiento transparente" (5). Finalmente, Sylvia Saítta explica: "No se trata de un texto realista..., y sin embargo su novela da cuentas de una realidad social y económica de un modo que ni una crónica periodística ni un informe sociológico podrían hacer."(3) Las paradojas expresan la tremenda heterogeneidad de una escritura que resiste su reducción a términos tradicionales.

(3). Así lo explica Montaldo: « ...el experimento como acto gratuito o fallido, aquel que lleva a una fuga o que instala un *nuevo umbral de experimentación*, aquello que no puede clausurarse en la interpretación » (subrayado mío) (12).

(4). Según Walter Benjamin, el flâneur requería cierto rango económico-social y no estaba dispuesto a dejar de lado los placeres de su situación de caballero. Benjamin,

afirma : "... the flâneur...demanded elbow room and was unwilling to forgo the life of a gentleman of leisure." (p. 172)

(5). En parte de la trama a Maxi figura como super héroe del cómic. Maxi en su misión salvadora recibe la ayuda de su hermana, Vanessa y de una amiga de ésta, Jessica, quien se enamora de él. En uno de los pocos episodios románticos, se dice: "Era como si un héroe de fábula, en su aventura prodigiosa para salvar a la princesa raptada, hubiera sido herido a la orilla del mar, y una gota de sangre, llevada por una ola, hubiera viajado a las remotas profundidades del océano hasta introducirse por los bordes entreabiertos de una ostra y producir la más única y hermosa de las gemas del mundo: la perla rosa." (109) El lector se siente desviado de la trama principal hacia un relato de fantasía.

(6). La novela lo explica: "Todo hombre que tenga la costumbre de caminar por una ciudad se hace ideas sobre lo que hay detrás de las casas, y en las rarísimas ocasiones en que puede verlo (al fondo de un pasillo larguísimo cuya puerta ha quedado abierta por causalidad, o desde el contrafrente de un edificio alto) nunca queda desilusionado: al contrario, ve que se había quedado corto con sus fantasías, y tiene un nuevo y superior estímulo para imaginar espacios más extraños y exóticos, más ocultos, más desconocidos. Allí hay parques, muy cuidados o salvajes, bosques espontáneos, fuentes, estatuas, piletas de natación, o enormes construcciones, galpones de uso poco claro, talleres, o edificios levantados por hobby, reproducciones de castillos o catedrales en miniaturas que

potencian su tamaño real en los detalles, acumulados y trabajados con el amor del ocio y el tiempo, y que actúan como prismas de la perspectiva general..."(34).

(7). César Aira comenta el proceso en su trabajo sobre la obra de Copi : « A diferencia de lo que sucede en el absurdo o lo onírico de otros autores, de Kafka en adelante, los personajes de Copi son eficaces, pueden actuar con éxito en contra (o a favor, casi siempre a favor) de lo que sucede, disponen de una técnica, un know-how, una suerte de adaptabilidad mágica ; más que soñadores, parecen sonámbulos. Es como si el continuo realidad-ficción fuera benévolo con ellos. » (44) El mismo comentario se aplicaría al comportamiento de Maxi.

(8). Sandra Contreras estudia con detenimiento la noción de continuo en las novelas de Aira y observa lo siguiente : « Los procedimientos invisibles del continuo que, según lo hemos visto, estructuran la historia (el desdoblamiento y el perspectivismo), se trasmutan a su vez en los puntos de vista del relato : literalmente, en sus efectos y sus dispositivos ópticos (186). » De tal manera los diferentes modos de mirar en la novela formarían parte de los procedimientos del continuo.

(9). La villa como espectáculo y elemento de curiosidad pública es igualmente explotada por ciertas excursiones turísticas que las incluyen en sus recorridos. Comenta Paul Virilio “Depuis peu, l’Argentine est devenue, à son tour, une destination très

attractive pour les touristes européens et américains. La nouvelle mode consiste à venir voir, à Buenos Aires, les conséquences de l'écroulement de l'expérimentation néolibérale des années 1990." (104) Esta es otra manera de ver e interpretar la villa desde la perspectiva "superior" delextranjero que busca el exotismo del color local.

(10). Para una visión histórica de la transformación de la villa miseria a partir de los conventillos de fines del siglo XIX hasta lo que es en la actualidad, ver el artículo de Hélene Finet, « Appropriation et réappropriation identitaire de l'espace périphérique de Buenos Aires de 1960 à nos jours. »

Bibliografía

Aira, César. *Fragments de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

---. "La innovación", *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. *Boletín* /4. Abril 1995. Rosario : Universidad Nacional de Rosario.

---. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

---. "La nueva escritura." *Boletín* No. 8 del Centro De Estudios de Teoría Literaria (Universidad Nacional de Rosario. Octubre 2000): 165-170. Disponible en línea, *El ortiba*: <http://www.elortiba.org/.../Aira%20%20Cesar%20-%20La%20nueva%20escritura>. Doc

Barenfeld, Eva Verónica. "Cesar Aira: realismo en proceso". *Espéculo* No. 23. http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html

Benjamin, Walter, "On Some Motifs in Baudelaire." *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1985.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Deleuze, Gilles, "Curso de los martes, Leibniz, (22/04/80)". <http://www.uaem.mx/oferta/facultades/humanidades/filos/Del-Lb2.htm>

Estrín, Laura. *César Aira. El realismo y sus extremos*. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1999.

Finet, Hélène. « Appropriation et réappropriation identitaire de l'espace périphérique de Buenos Aires de 1960 à nos jours. » *Les villes et la fin du XXe siècle en Amérique latine : Littératures, cultures, représentations*. (Teresa Orecchia Havas ,ed.) Berlin : Peter Lang, 1999.

García, José Mariano. "Una especie de metáfora: Las curas milagrosas del Doctor Aira y El juego de los mundos." *Especulo*. Número 23. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero 23](http://www.ucm.es/info/especulo/numero_23)

García Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires : EUDEBA, 1997.

Laddaga, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Livón-Grosman, Ernesto. *Cartoneros*. Película documental. Buenos Aires, 2006.

[Ludmer](#), Josefina. "Literaturas postautónomas." *Ciberletras* 17. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>

Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2010.

Muñiz, María Gabriela. «Villas de emergencia: lugares generadores de utopías urbanas.» *CIBERLETRAS* 20. Diciembre 2008. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20.html>

Rocco Mangieri, « Lector in urbis : espacio urbano y estrategias narrativas. » *Ciudad, espacio público y cultura urbana. 25 conferencias de la Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas*. (Tulio Hernández, comp.) Fundación para la cultura urbana. Caracas, 2010 (77-111).

Saítta, Sylvia. "A río revuelto, Narrar la pobreza". Sociedad de escritoras y escritores de Argentina. http://lasea.org/cafe0022_3.htm

Virilio, Paul. *Ville panique*. Paris : Galilée, 2004.

Configuración espacial en dos novelas dominicanas: el campo y la ciudad desde dentro y fuera de la isla.

[Sharina Maillo Pozo](#)

The Graduate Center, CUNY

La representación de los espacios en la literatura dominicana está sujeta a los aspectos socio-políticos que se fraguan en el momento en que sus autores escriben. Si hacemos un viaje retrospectivo y nos detenemos en la literatura de los años 20-30, indiscutiblemente tendríamos que fijarnos en la figura de Juan Bosch. La manifestación de lo rural vs. lo urbano en gran parte de la literatura boschiana se conjetura bajo los parámetros del binomio civilización-barbarie. Su obra aparece en un momento en el que la República Dominicana, junto al resto de los países latinoamericanos, buscaba unirse a los procesos de modernización y el campo representaba uno de los elementos que anclaban a dichas sociedades en el atraso. El rol de Bosch como figura literaria-política se ha generado en un sistema muy ambiguo. Por un lado, ha servido como portavoz y testigo de los campesinos, las penurias que padecen y su poca habilidad de adaptación a los nuevos cambios que la modernidad trae consigo. Por otro lado, expresa una crítica al barbarismo y a la violencia de los campesinos, especialmente en las revoluciones, que desde la perspectiva del momento eran una amenaza a la estabilidad de la incipiente nación. Las ciudades, entonces, constituían el espacio de civilización en las que germinaban las nuevas ideas de modernidad y progreso en los círculos intelectuales. No obstante, no podía negarse la complejidad de los espacios rurales y él, justamente, pretendía reconocerlos a través de sus cuentos. Además, hay un elemento recurrente en la narrativa de Bosch que consideramos importante: el componente autobiográfico y las

memorias de la infancia que recrean momentos de nostalgia y empatía con la experiencia vital del campesino. Creemos que el rol de los espacios en la obra de Bosch ha influenciado las recreaciones espaciales en obras contemporáneas. En las siguientes páginas nos planteamos la cuestión de los cambios y las adaptaciones a las que se han visto sujetas las representaciones del espacio rural y urbano en la literatura dominicana actual escrita tanto dentro de la República Dominicana como desde la diáspora. Para ello, hemos enfocado nuestro análisis en dos obras contemporáneas escritas desde dos espacios geográficos diferentes: *Geographies of Home* (1999) y *Carnaval de Sodoma* (2002).

Desde la diáspora, *Geographies of Home* de Loida Maritza Pérez, representa una imagen barbarizada del espacio citadino, en este caso, la ciudad de Nueva York. La autora envilece la nueva configuración urbana del dominicano inmigrante y ennoblece la vida idílica del campo. Las víctimas de la sociedad se trasladan al espacio urbano neoyorquino y el campo constituye el espacio de estabilidad. Coincido con la crítica belga Rita de Maeseneer en que Pérez centra su novela “en las tribulaciones de la numerosa familia de Aurelia y Papito que apenas logra sobrevivir el entorno hostil y racista de Nueva York en los años noventa” (122). El desarrollo del sistema binario campo-ciudad parte desde esta visión envilecida de la ciudad hasta desembocar en la idealización del espacio rural de los recuerdos. Por un lado, la autora presenta una serie de testimonios que reflejan la situación de una familia dominicana inmigrante y sus vivencias calamitosas en el espacio de la ciudad de Nueva York. Por otro lado, en momentos de nostalgia y melancolía acude a las áreas provinciales de la República Dominicana como si el espacio rural de alguna manera le sirviera como válvula de escape a la crudeza del entorno neoyorquino.

En *Geographies of Home* discurren una serie de situaciones que nos han llevado a conceptualizar esta vertiente de la obra de Pérez como “la barbarización de lo urbano”. Es decir, frente a la representación del binomio campo-ciudad en la obra de Bosch, es en el espacio urbano donde germina la barbarie y el atraso espiritual y material del ser humano. Hemos ubicado tres ejemplos puntuales que ilustran nuestra propuesta.

Primero, la ciudad neoyorquina se convierte en el escenario de la supervivencia. Las calles de Brooklyn, enfrente de lo que una vez fue un teatro, pasan a ser puestos de comida y ropa callejeros en los que se congrega una cantidad masiva de gente que lucha contra los avatares de la necesidad. En otras palabras, el espacio neoyorquino es el escenario en el que se exhibe públicamente la pobreza de este nuevo grupo de inmigrantes: “Not in this neighborhood the luxury of shopping as leisurely activity. Fear of not finding what was affordable hurried people into stores and kept fingers rifling through merchandise” (103).

Dentro de este entorno, la falta de solidaridad es el mecanismo indispensable para sobrevivir en Nueva York. El hambre y la miseria son los gérmenes ciudadanos que se apoderan de los sujetos de la novela hasta exterminar cualquier indicio de solidaridad. Tal es el caso de la joven Iliana. Tras su regreso a Nueva York, evita el contacto con la realidad que la rodea porque involucrarse significaría rememorar el hambre que habitó en su hogar neoyorquino durante su adolescencia:

Ever since her return to New York she had rushed past homeless people asking for money on corners and on trains. Not wanting to be reminded of the nights she had gone to bed hungry only to sleepwalk to the refrigerator to gnaw a piece of cheese or

guzzle the remains of a gallon of milk her mother had been rationing out to last the week, she had learned to look away (69).

En la caracterización de la ciudad, encontramos una segunda concepción del espacio en la que Nueva York se convierte en el espacio del desengaño y la desilusión. Rebecca, la primera de la familia en llegar a los Estados Unidos, imaginaba que en Gotham encontraría la luz verde al otro lado del camino. No obstante, su llegada es el preámbulo del “boulevard de los sueños rotos”. Se enfrenta a un ambiente tan miserable como el que ha dejado atrás y con situaciones sociopolíticas que eclipsan el alivio de su mudanza:

She had honestly believed that she would be able to pick gold off the streets and send for her parents so they might live as grandly as those who returned to the Dominican Republic claimed was posible. Only after her arrival had she realized that those who moved to the States lived as miserable as most in her country. One of the few advantages of emigrating was escaping riots and military raids, but even this was often overshadowed by a fear of deportation (59-60).

Este aura de miseria marca el tono de la novela. La narración, siempre focalizada desde el punto de vista de uno de los miembros de la familia, muestra una radiografía espacial de la ciudad de Nueva York en la que la naturaleza está consumida por los edificios y las grandes factorías: “Marina looked out of a window on the train to see patches of ice forming tiny islands in the river’s brackish water. She counted as many as

she could, but her view of the river was soon obstructed by the factories lining its edge” (96). Además, el entorno industrializado es el escenario de la lucha del inmigrante que la explotación no respeta ni edades ni género:

Already their lights were on [las de las fábricas]. Through their windows she saw women and children busily at work. In that part of Brooklyn, where immigrants eked out a sort of life and employers sought cheap labor, the existence of underage workers was quite common” (96).

El tren es el último rincón neoyorquino ilustrativo de la visión negativa que representan la ciudad y sus adelantos en la vida de esta familia y los demás sujetos ciudadanos. A pesar del poder deslumbrante que pudiera evocar en los personajes, no hemos localizado ninguna referencia de la novela en la que este medio se describa con matices positivos. El tren es una especie de microcosmos de la ciudad en el que se dan cita todos los sujetos sociales marginados. Por consiguiente, el microcosmos subterráneo que vemos a través del escrutinio sociológico de la joven Iliana, es un punto de desencuentro en el que convergen los sueños rotos y las oportunidades estériles. El tren es el escenario en el que se fragua la lucha entre la ilusión y el fracaso. Este último usa el dinero como arma que silencia el sonido de los sueños que mantienen viva la esperanza. El diálogo a continuación entre un viejo músico que va por el tren tocando su trompeta y un pasajero simboliza este conflicto. El pasajero es la manifestación humana de la desesperanza y el desaliento. Mientras que el músico ha creado un espacio alternativo en los rincones de su imaginación que le permite huir del chasco de su congénere.

[pasajero del metro]: “I hope I never have the misfortune of hearing you play again”

[músico]: “That all depends... If I collect enough, I’ll buy myself a new horn and you can come hear me play at the Savoy”

[pasajero del metro]: “Didn’t that place close years ago?”

[músico]: “Now why you wanna blow on a man’s dream? I don’t know if it has closed or not, but if it has, it’ll open just for me” (73).

Dentro de un ambiente urbano caótico, miserable y hostil Pérez crea un espacio paralelo que predomina en los sueños y en los recuerdos de sus personajes. En momentos de desesperanza o de nostalgia, los sujetos literarios acuden a imágenes oníricas de lo que una vez fue el hogar, el campo de Azua, y los recuerdos dejados atrás en ese lugar. No comparto la idea de Franklin Gutiérrez de que a partir de los años 90, los escritores narrativos de la diáspora dominicana en Nueva York se alejan de la melancolía y la nostalgia por el suelo patrio. Considero que en el caso de Loida Maritza Pérez, el elemento nostálgico-melancólico aún prevalece. Trabajaremos tres ejemplos que ilustran la añoranza de la vida en el campo de Azua.

A pesar de que durante su infancia, Iliana fue apodada “cagona” porque iba defecando por las flores del campo de Azua ante su miedo a la letrina, ella recuerda ese espacio con ternura y nostalgia. Al encontrarse en su dormitorio universitario medita sobre el espacio que denominaría “hogar”. La casa de sus padres en Nueva York no

despierta la sensación de pertenencia a un lugar. En ese conflicto de búsqueda de identidad espacial, Iliana recuerda los elementos del espacio dejado atrás y los traspone en el nuevo entorno neoyorquino. Los recuerdos son el contacto con la sencillez de la vida y los placeres de la naturaleza que no le otorga la nueva isla en la que habita:

...Gone where the hand-carved statuettes and worn but sturdy Worden Docking chairs and tables brought from the Dominican Republic. In their place sat tables with gold-tinted latticed bases and red and gold fringed lamps. Already Ileana felt as if her parents' home were not her own. While she'd been away, her memory had consisted of images imbued with the warmth of a Caribbean sun magically transported to New York and with a house furnished with objects lovingly carved by the inhabitants of an islands she had dreamed of (30).

En otro momento, a través de una foto de los años en que la familia aún vivía en Azua, Iliana compara la vida antes y después de emigrar. Aquel espacio era el lugar perfecto para criar a los hijos; se respetaban los valores familiares, los hijos cumplían con sus deberes, todo estaba en orden. El espacio de Azua en el que vivían está representado como el mejor entorno para forjar una familia. Mientras que el espacio neoyorquino es el facilitador de la desintegración familiar y el abatimiento de los hijos y de los padres. Tal es el ejemplo de Marina. En la indagación mental que hace Iliana sobre su familia nota que los de las fotos ya no son los mismos:

In the photograph Marina held herself stiffly. Before the camera's flash and for years afterward she rarely caused her parents grief. Her chores were done when asked,

and she willingly attended church on Saturday mornings and afternoons, even on Wednesday and Friday evenings when Papito allowed those of his children claiming exhaustion to remain home. She had also enjoyed buying presents for her younger sisters, especially for Beatriz (42).

Luego vemos el cambio de Marina a una joven problemática, piromaniaca, con problemas de conducta; suicida y loca. En palabras de Iliana “it meant that her sister allowed herself to collapse under life’s weight” (41).

En última instancia, me detengo en la figura de Aurelia, la que en ocasiones funge como la matriarca de la familia. Ante las vicisitudes que encuentra en el nuevo espacio y los retos que enfrenta ante el curso caótico que ha tomado su familia, recuerda a manera proustiana el ritual de preparar el café matutino:

... Before her conversion to Seventh-Day Adventist and while she still lived with her mother, she and Bienvenida had built a fire behind the house. While darkness lingered and roosters crowded, Bienvenida had roasted coffee beans which Aurelia had ground into a fine powder... Then, as the embers faded, they had sat drinking the coffee whose scent had mingled with the green, wet smell of dawn (23).

Los recuerdos de la isla son, entonces, momentos de suspensión de su realidad que como válvula de escape le permiten recordar la plenitud en un lugar conocido ante la extrañeza que siente en el suelo neoyorquino, totalmente ajeno a ella. El optimismo y

la libertad que le ofrece el campo dominicano se perciben como inherentes a este espacio. A pesar de las penurias que atraviesa en su vida campesina, su conexión con esa tierra le da la fortaleza que Nueva York y sus edificios no pueden concederle:

It wasn't that she romanticized the past or believed that things had been better long ago. She had been poor even in the Dominican Republic, but something had flourished from within which enabled her to greet each day rather than cringe from it in dread. With bare feet grounded in familiar ground, she had trusted her perceptions (23).

El caso de Pedro Antonio Valdez es distinto. Su visión del campo-ciudad no proviene de las añoranzas ni de las experiencias migratorias. Su representación está vinculada a un proyecto nacional que pretende borrar la imagen de atraso del campo enfatizada durante la época del Trujillato. Nos presenta así una visión innovadora del espacio en *Carnaval de Sodoma*.

A principios del siglo XX y durante la dictadura trujillista se desarrolla una empresa de renovación de los espacios rurales para integrarlos a la civilización y así alcanzar la modernización de la nación. Por consiguiente, las provincias dominicanas atraviesan lo que hemos denominado “la urbanización del interior”. La novela de Valdez parodia el fracaso de dichos intentos de transformación de los espacios provinciales. Para ello, hiperboliza los procesos de urbanización rural y hace una crítica a las instituciones burocráticas trasladadas de la ciudad a la provincia.

Sitúa gran parte de su novela en tres espacios cerrados: el ayuntamiento, la iglesia y el burdel. Este último está enfrente de la iglesia y a metros de distancia de todas las

oficinas gubernamentales de la provincia. ¿Por qué el énfasis en los espacios cerrados? ¿Qué propósito persigue la localización del burdel? ¿Quiénes son los sujetos sociales que habitan dichos espacios? ¿Recurre a algunos de los motivos con los que típicamente se suele asociar el interior en la literatura dominicana? Con los siguientes ejemplos del texto, pretendemos responder algunos de estos planteamientos.

Los espacios cerrados conforman las instituciones heredadas del poder central en la provincia. Dichas instituciones y el cabaret son las nuevas configuraciones espaciales del interior. La barbarie citadina se ancla en la provincia y paulatinamente cierra los espacios típicamente abiertos del campo. La apertura, el verdor y los grandes escenarios de la naturaleza se evaporan y solo quedan sus sombras. Los nuevos espacios engendran nuevos sujetos esperpénticos “...hombres heridos en el corazón o de fantasmas, de crápulas libidinosas que cruzaban el umbral aluzados por la luna y de señores honorables que se escabullían desde la sombra” (55); un poeta fracasado, un idealista vencido, un inspector de sanidad corrupto, un violinista irrespetado y una pareja de inmigrantes chinos propietarios del antro que engañan a sus clientes con la creación de una falsa princesa tras drogarlos. Estos personajes foráneos traen la inmundicia y el caos a la provincia. En uno de los pasajes del libro, el autor hace un guiño al lector que delata el carácter satírico-paródico que subyace en su texto. El cura de la iglesia, siempre observando desde la torre, cuestiona por qué el inspector de sanidad se limpia los pies antes de entrar a la “casa de té”, el Royal Palace, y el narrador nos dice que “le pareció inadmisibile que el inspector se hubiese limpiado los pies para entrar al cabaret y no al salir, cuando escrito está que lo malo no es lo que entra, sino lo que sale” (34).

Pedro Antonio Valdez invierte el sistema de valores y con ello subraya que la mezquindad proviene del exterior y no del interior. Prueba de ello es el hecho de que tras la entrada del inspector al burdel se desata un tropel de ratas inmundas sobre las flores pintadas en el piso del cabaret: “Una estampida de ratas apareció repentinamente desde los rincones y empezó a atropellar todo en loca carrera” (33). Además, con la llegada de objetos foráneos, los espacios rurales se llenan de ruido: “¿No has escuchado esos ruidos de metal? Son de una máquina de escribir -reveló la mujer, como desde el mundo sereno de la locura, y procedió a narrar en voz baja” (45).

La ciudad provincial de la que solo quedan secuelas en los sueños de Tora se convierte en una sombra, en un Comala caribeño:

Tras merodear por el pueblo, se dio cuenta de que estaba en un lugar antiguo o en una ciudad retrasada en el tiempo. Una brisa húmeda, pavorosa, se arrastraba por las calles polvorientas y los zaguanes solitarios, batiendo las ventanas desvencijadas que se encontraba a su paso” (80).

Más adelante el viejo amolador con el que se encuentra Tora en su sueño le explica cómo han cambiado las maneras de lidiar con los problemas entre los que traen los cambios de la ciudad y los que se resisten en la provincia. Parafraseando un poco el discurso del amolador, las peleas antes “por allá” eran revoluciones. Además, satiriza la actualidad de Tora. Apunta al cambio en la representación de los campesinos y hasta cierto punto, la pérdida del espíritu rebelde que los caracterizaba. En suma, sintetiza en su respuesta la asimilación de la provincia a las costumbres de la ciudad: “La guerra no

se hace como por allá. Recuerde que esta es una ciudad civilizada y culta... Cuando a dos ejércitos les llega el día de pelear, lo que hacen es apostarse frente a frente en una mesa” (83).

Prosiguiendo con el tono de crítica social del texto, se alude en diversas ocasiones a la constante falta de luz y de agua y a la corrupción de las autoridades:

No era posible que a un hombre [tanto del campo como de la ciudad] que vivía solo le mandaran un recibo de teléfono tan alto, o le cargaran tanto dinero por el agua, o le llegara una factura de luz tan cara cuando a fin de cuentas a su apartamento iban más los apagones que la electricidad (48).

Lo particular de algunas de estas denuncias es que el autor lo presenta como un mal endémico de la nación, no como particular de la provincia. Con ello, el autor intenta problematizar la situación provincial como nacional. La voz visionaria de Valdez se hace presente en este intento de integración sin imposición. Argüimos que una de sus intenciones al tratar la dicotomía campo-ciudad no es presentarlos como opuestos, sino parodiar y deconstruir los intentos de homogeneidad nacional amparada por gobernantes e intelectuales dominicanos a lo largo de unas ocho décadas del siglo XX.

En cuanto a la representación romántica de los espacios rurales, no hemos advertido elementos de nostalgia y añoranza en *Carnaval de Sodoma*. No obstante, el vínculo entre la naturaleza y la libertad sexual es uno de los tópicos que se dan cita a lo largo de la obra. En otras ocasiones, se superpone la luz de la luna o del sol a la eternamente fallida luz eléctrica. Los tópicos del calor, el campesino en su entorno, los

espacios abiertos, están tratados de una manera muy diferente de las representaciones de Bosch y del carácter nostálgico de Pérez y otros escritores contemporáneos de la diáspora. El calor, por ejemplo, aparece representado de manera negativa, como un ente asfixiante, muy lejos de la idealización: “Hacia un calor del diablo o más bien una humedad vaporosa que embadurnaba con mala fe el cuerpo” (47).

Concluyo subrayando que, a pesar de los enfoques diferentes de ambos autores, su punto de encuentro es sintomático de los cambios en las representaciones literarias de la literatura dominicana contemporánea. Ambos escritores inician su labor intelectual después de los años ochenta, época en la que germinan nuevas maneras de construir la narrativa dominicana. Las obras de Loida Maritza Pérez y Pedro Antonio Valdez se adhieren a una nueva manera de concebir las representaciones literarias dominicanas, ya sea desde la perspectiva transnacional o desde una propuesta de cambio en la conceptualización de la nación e identidad dominicana. Sin negar la influencia que Bosch haya tenido en ambos escritores, es evidente que sus obras no gravitan en torno a la preocupación por el campesino o la representación del sujeto rural como víctima o bárbaro. Los sujetos representan nuevas inquietudes y una actitud crítica ante los procesos nacionales y transnacionales. Ambos, de manera muy distinta y en espacios diversos, cuestionan el carácter civilizador de la ciudad sin adentrarse en las penurias del campesino y su cotidianidad.

Obras consultadas

Certeau, Michel De. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Fernández Olmos, Margarita. *La cuentística de Juan Bosch. Un análisis crítico-cultural*. Santo Domingo: Editorial Alfa y omega, 1982.

Gutiérrez, Franklin. "La narrativa dominicana." *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*. 2008.

http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/literatura06.pdf

Maeseneer, Rita De. *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

Pérez, Loida M. *Geographies of Home: A Novel*. New York, N.Y: Viking, 1999.

Valdez, Pedro A. *Carnaval De Sodoma*. Santo Domingo, República Dominicana: Alfaguara, 2002.

**La guerra y la palabra: Bagdad, Beirut y Sarajevo
en las letras españolas contemporáneas**

[María Montoya](#)

St. Joseph's College, New York

Paisajes de guerra, de Juan Goytisolo, ha cumplido este año una década. Libro de viaje y a la vez crónica sobrecogedora de las luchas en Bosnia, Argelia, la Franja de Gaza y el Cáucaso, esta obra conforma, junto con sus ensayos críticos y colaboraciones periodísticas, una trayectoria vital de creación y compromiso. Considerada como uno de sus análisis más lúcidos de las tensiones entre Occidente y las sociedades islámicas, *Paisajes de guerra* ha sido reeditada en *Guerra, periodismo y literatura*, el octavo volumen de sus *Obras completas*, en el que el autor precisa los motivos que lo llevaron a interesarse por los conflictos bélicos de la última década del siglo XX:

[Me] involucré en ellos por razones éticas y culturales, por un afán de conocer y dar a conocer una verdad forzosamente parcial, como todas las verdades del mundo, pero ajena a la forjada con manipulaciones y amañados de los medios de comunicación de masas: los canales de televisión global y las principales agencias informativas (221).

Guerra, periodismo y literatura incluye, entre otros textos, *Cuaderno de Sarajevo*, libro que ya había reunido en 1993 los nueve ensayos escritos por Goytisolo, desde la capital bosnia, para el diario *El País* en los meses de julio y agosto de aquel año. En su tenaz denuncia de las atrocidades perpetradas contra los musulmanes bosnios, el escritor relata las experiencias del viaje a la ciudad cercada por las fuerzas serbias,

incorporando otros testimonios y documentos que refuerzan su enérgica condena de la pasividad internacional ante la violencia desatada en la antigua república yugoslava.

El libro o *cuaderno*, con notas escritas a mano por el autor y fotografías de Gervasio Sánchez, nos aproxima a dos posibles lecturas o viajes: el primero es el que se reconstruye con las diferentes jornadas del periplo, desde el día de salida en París hasta la víspera de la partida en Sarajevo. El segundo, sugerido en el subtítulo de la obra - *Anotaciones de un viaje a la barbarie*- forma parte de su propio viaje interior o de compromiso ético, que articulan los sentimientos de indignación y repulsa, y cuyo tramo final nos remite a otra ciudad en guerra seis décadas atrás: el asedio y bombardeo de Madrid por las tropas franquistas en 1936.

“As a piece of travel writing”, señala Allison Ribeiro de Menezes en su incisivo análisis de la obra, “the *Cuaderno de Sarajevo* offers a compelling and persuasive picture of life in a war-torn city. Nevertheless, it is a text full of symbolic associations, imagery, and rethoric” (223). Dichas asociaciones simbólicas forjan, en efecto, la imagen de una ciudad al filo del horror y la ignominia humana. “El viaje a Sarajevo reviste las apariencias de un juego de la oca cuya casilla final sea una ratonera” (21), observa el escritor, cuando refiere el peligroso trayecto recorrido por la tanqueta de las Naciones Unidas en la que se desplaza desde la improvisada sala de prensa del aeropuerto hasta el antiguo edificio de Correos en el centro urbano. Por la mirilla del vehículo, el escritor atisba un mundo devastado o “geografía de la desolación” (25), un espacio de destrucción y muerte, “lleno de heridas, mutilaciones, vísceras, llagas aún supurantes, sobrecogedoras cicatrices” (24), que asemeja una de sus principales vías –la tristemente conocida como *Avenida de los Francotiradores*- a la condición de un indefenso y agónico

moribundo. Sarajevo es ahora “una ciudad fantasma, esqueleto descoyuntado o cuerpo sin vida” (25), “ratonera compartida con 380.000 seres humanos” (26) o “cárcel abierta” (28) para sus habitantes, reclusos en sus casas por temor a los disparos de los francotiradores, a los que también se exponen diariamente los sarajevitas en entierros y cementerios, blanco preferido de los *chetniks* o ultranacionalistas serbios. (1)

En este infierno sin salida, Goytisolo entretiene los testimonios de dolor y resistencia de sus supervivientes con las visitas a tres recintos emblemáticos del *antes* y *después* en el urbicidio de Sarajevo. En el hospital *Kosovo*, el más amplio de la ciudad, se hacían por falta de espacio heridos y cadáveres; el *Oslobodjenje*, periódico de renombre, ha reducido a 3.000 ejemplares su tirada cotidiana de 70.000, y el que fue en su día el lujoso hotel *Europa*, situado también en el casco urbano, se ha transformado, tras los destrozos causados por los bombardeos de los agresores, en albergue para los centenares de refugiados que allí habitan. “No tememos el asalto de la ciudad”, afirman con coraje. “Si lo intentan, sabremos defendernos. Por ello quieren rendirnos por hambre, matanza de civiles, balazos cobardes.” (49).

En una de sus visitas al corazón de la capital bosnia, el escritor se detiene antes los escombros de la que fue durante siglos memoria colectiva de los musulmanes bosnios, la Biblioteca Nacional de Sarajevo, incendiada el 26 de agosto de 1992, y cuya destrucción, a la que califica de *memoricidio*, vincula con la intolerancia religiosa y étnica que significó la quema en Granada de los manuscritos arábigos decretada por el cardenal Cisneros cinco siglos antes. El presente de Sarajevo y el pasado de la Península confluyen de nuevo en el recorrido por las calles de la comunidad sefardita, diezmada en el genocidio nazi y ahora desmembrada por la guerra serbiobosnia. “Yo soy bosnio, soy

judío y soy español” (60), declara el violinista David Kamhi, descendiente de los expulsados de la Península en 1492, al lamentar que el gobierno de España no haya establecido relaciones diplomáticas con la República de Bosnia-Herzegovina: “Oí decir que el Rey ofreció el pasaporte español a todos los sefardíes. Pero, ¿cómo conseguirlo si no abren ningún consulado?” (61).

En cuanto al viaje interior mencionado anteriormente, éste gira en torno a una serie de reflexiones, críticas y emociones que cristalizan en el trecho final del viaje del novelista y que se sustentan en la recopilación de las fuentes citadas -testimonios, entrevistas, informes, reportajes, etc- a lo largo del libro. Tanto “La vergüenza de Europa” como “Adiós a Sarajevo”, los dos últimos ensayos de *Cuaderno de Sarajevo*, comienzan refiriéndose al volumen de Antonio Machado que ha acompañado al visitante en su periplo solidario. Las palabras del poeta, recriminando a la antigua Sociedad de Naciones por el abandono al que había condenado a la joven República española, tras la sublevación militar, sirven a Goytisolo para fustigar a las potencias occidentales por haber cometido los mismos errores en la crisis de los Balcanes. Junto a esta circunstancia, el autor de *Campos de Nijardenuncia*, al comparar el sitio de Sarajevo en 1993 con el cerco de Madrid en 1936, la indiferencia y apatía de los escritores de más renombre hacia la tragedia de la capital bosnia, crítica de la que salva a la intelectual norteamericana Susan Sontag, que dirige allí hasta el final del asedio el montaje de *Esperando a Godot*, la célebre obra de Samuel Beckett. “¿Dónde están”, pregunta el escritor, “los Hemingway, Dos Passos, Koestler, Simone Weil, Auden, Spender, Paz, que no vacilaron en comprometerse e incluso combatir, como Malraux y Orwell, al lado del pueblo agredido e inerme?” (98).

Por último, Goytisolo comparte con el lector sus propios sentimientos por la ciudad asediada al preguntarse, la víspera de la despedida, lo que sucederá a los miles de sarajevitas atrapados en la *ratonera*: la inercia de la comunidad internacional que no se decide a poner fin a esta pavorosa tragedia lo llena de zozobra y remordimiento, y las condiciones infrahumanas en las que viven los sitiados le hacen sentir una “avasalladora impotencia” (102), de la que trata de huir recordando algunos instantes gratos de su estancia. “Nadie puede salir indemne de un descenso al infierno de Sarajevo” (106), dice el novelista de una experiencia vivida con indignación y dolor.

La amante en guerra (2008), de Maruja Torres, refiere al modo de una crónica novelada el conflicto bélico que enfrentó al Líbano con Israel en julio de 2006, y del que la escritora ya había informado puntualmente, durante aquel verano, a los lectores de *El País* en una serie de artículos escritos desde Beirut y Barcelona. El libro, a diferencia de *Cuaderno de Sarajevo*, no recopila sus crónicas periodísticas, si bien éstas sirven de telón de fondo a la turbulenta relación sentimental de la autora con la capital libanesa: “Esta es sólo una historia de amor entre Beirut y yo que requería un soporte narrativo tan alejado de la crónica como la alterada percepción que tengo de mis vínculos con la ciudad” (12), comenta la autora en la introducción a un texto donde vida y ficción se entrecruzan intermitentemente. El reencuentro y reconciliación con la ciudad en guerra, tras la ruptura ocurrida dos años atrás, significa para la periodista aceptar de nuevo a Beirut como “la más tierna y cruel de las amantes” (10), y a Barcelona, su ciudad natal, como cónyuge en la “estable relación matrimonial” (15) que ha mantenido a lo largo de los años entre viajes y estancias en la capital libanesa.

La narración del conflicto se desarrolla en dos partes. La primera relata, en sentido cronológico inverso y a la manera de un diario de guerra, las jornadas comprendidas entre la salida de la escritora de Beirut el 25 de julio de 2006, último día de evacuación, y su llegada a la urbe libanesa como una turista más unas semanas antes. La segunda parte es la carta que Maruja Torres, narradora y protagonista del relato, escribe, tras su regreso a Barcelona, a Manuel, el joven arabista con quien compartió los momentos más caóticos de la contienda y con el que ha entablado desde entonces una entrañable amistad. Bajo esta división del material narrativo, se revela un mosaico de espacios y personajes, reales o ficticios, en un Beirut que sucumbe y vuelve a ponerse en pie.

Al examinar la poética de las narraciones bélicas, Antonio Monegal indaga en los límites y contradicciones que rigen habitualmente las convenciones de su discurso: por un lado, el escritor siente la necesidad de contar, de dar testimonio por razones éticas; por otro, se da cuenta de la imposibilidad de poder describir en su totalidad la experiencia caótica y traumática que conlleva el fenómeno de la guerra. A éstas se suma la marcada ambivalencia del relato bélico, “as fiction and event appear unavoidably intertwined” (29-30). *La amante en guerra* refleja dicha ambivalencia en una historia que entrelaza los recuerdos y vivencias de la conocida columnista de *El País* con su imaginación creadora y de la que se nutre en gran medida la ciudad libanesa: “Beirut es una novela que se ha metido en mí, que me ha absorbido y me convertido en uno de sus muchos personajes – secundarios para la ciudad: sin embargo, resulta imposible concebirla sin nosotros, sus criaturas de ficción verdadera- (15).

El diario, memoria, crónica, o “género de lo inclasificable” (15), según se define en la introducción, comienza con el último día de evacuación desde la nueva

sede del Instituto Cervantes en Damasco. Los tensos momentos de espera antes del regreso a Madrid adelantan una muestra de las experiencias y reflexiones que recorrerán los recuerdos de los días previos a la llegada a la capital siria y, sobre todo, de los seres y rincones de Beirut homenajeados por la narradora. Sus recuerdos más inmediatos evocan, sin embargo, la imagen de una ciudad en ruinas, un paisaje desolado que no esperaba encontrar de nuevo en este viaje de “accidental turista occidental” (14), que se había imaginado diferente a los realizados anteriormente, como corresponsal de *El País*, en plena guerra civil libanesa:

He contemplado las ruinas en las calles y también las grietas que se abrían en las personas, hasta en aquellas que físicamente se encontraban a salvo. El desgajamiento de familias, la angustia, el miedo. He visto de nuevo el color de la ceniza y he olido ese tufo que cada ataque arrastra como un caballo muerto. El hedor de la destrucción, de la ponzoña apropiándose del aire, del mar mancillado (22).

El recorrido por Beirut durante los días precedentes a la partida revela un espacio destruido y reconstruido, a lo largo de varias décadas, con las cicatrices de la guerra o las recientes reformas urbanísticas, y en el que despuntan los personajes más cercanos a la escritora. Manuel o Pulgoso, el muchacho bajito y de ojos claros que le sirve de traductor de periódicos o entrevistas callejeras, vive o sobrevive con lo justo cada día. “He perdido un empleo pero he ganado una guerra” (147), dice con humor al referirse a su antiguo puesto de intérprete en una compañía rusa que lo despidió nada más comenzar el conflicto. Nuri, el conductor de todos sus viajes, es un hombre de ochenta y cinco años, sordo, y a quien “los cambios repentinos de luz le deslumbran” (29). El cónsul español,

Jesús Santos, dirige las evacuaciones de los turistas y residentes españoles en el Líbano, de ahí que Tomás Alcoverro, corresponsal de *La Vanguardia* en Oriente Medio, le haya dado el sobrenombre de “encargado de líos” (38). Y Nadim Safa y su mujer Wafa son la pareja de drusos con quienes la novelista se sienta de vez en cuando en la terraza de su casa para charlar y fumar narguile, la pipa de agua para aspirar tabaco.

Entre los retratos más emotivos figura el que la escritora dedica a una joven reportera gráfica que nunca conoció personalmente, la fotógrafa libanesa Layal Nagil, muerta cuando un misil pulverizó el coche en el que viajaba por la región de Tiro, una de las más castigadas por los bombardeos israelíes. La noticia repentina de su muerte junto con la dificultad para recordar su rostro avivan en la protagonista un sentimiento de culpabilidad por no haber podido evitar la tragedia que se avecinaba:

La culpa por los muertos cuyo rostro no se recuerda se parece al remordimiento que sentimos por los suicidas a quienes en vida no llegamos a conocer bien. ¿Habría cambiado en algo su destino si hubiéramos mantenido un diálogo e iniciado una amistad? ¿La habría convencido de que no intentara una travesía tan arriesgada? En jornadas de guerra las emociones se yuxtaponen, ninguna borra la anterior. (37).

Al igual que otras narraciones bélicas, *La amante en guerra* conlleva una carga ideológica o moral, que se manifiesta en las reflexiones de su autora sobre el conflicto entre Líbano e Israel. “Journalists interpret war by using tools that are clearly immersed in and given meaning by, among other things, their own social, political and cultural conditionings”, afirma Mercedes Camino al cuestionar la supuesta objetividad de los

corresponsales de guerra, ya que al intentar representar una realidad diferente, escriben sobre ellos mismos (117). Los comentarios de la periodista acerca de la política de Hezbolá, Israel y Estados Unidos expresan, sin ambivalencia, su denuncia de los ataques aéreos israelíes y de la corrupta clase política libanesa, así como la impotencia que siente por las muertes diarias de decenas de civiles y la destrucción de los barrios meridionales de la ciudad. Los *marines* norteamericanos, de nuevo en Beirut, tras haber abandonado veinte años atrás la capital libanesa, son asimismo blanco de sus observaciones irónicas: “Ahora rescatan a los sesenta mil ciudadanos de su nacionalidad que se encontraban en el Líbano. No tenía idea de que hubieran tantos, ¿serán espías? Unos cuantos, supongo.” (96).

Los mongoles en Bagdad, de José Luis Sampedro, aborda la reciente guerra de Iraq así como la relación conflictiva entre Occidente y el islam. Publicado en 2003, el año de la invasión y ocupación norteamericana de Irak, el ensayo utiliza como marco narrativo el diálogo ficticio entre el narrador, un profesor universitario español ya jubilado, y Ogatai, un viejo amigo mongol y profesor en Harvard a quien conoció cuando los dos compartían la misma habitación de un hospital neoyorquino. Ogatai disfruta de un año sabático y ha decidido viajar a España para conocer de cerca una de sus pasiones, los caballos de la Real Escuela Andaluza de Arte, con el apoyo de una carta de recomendación del cónsul español en Nueva York. Cuando llega a la casa de su amigo en Madrid, éste acaba de escribir un texto confrontando el saqueo de Bagdad por los mongoles en 1258 con el pillaje de la capital iraquí en 2003. Tras la lectura en voz alta del ensayo, el profesor mongol muestra su disconformidad con las ideas de su homólogo español pues considera que sus antepasados luchaban “según los usos y el espíritu

medieval” (19) mientras que los actuales invasores no han respetado ninguna de las leyes internacionales.

A la vuelta de su viaje por tierras andaluzas -“me llamaban amistosamente el chino” (42)-, comenta con ironía Otegai al narrador, los dos colegas cavilan de nuevo sobre las diferencias entre las dos fuerzas invasoras y sus respectivas culturas. “Con el dinero como valor supremo”, apostilla el visitante refiriéndose al sistema capitalista, “no hay grandeza para inspirar la epopeya ni la tragedia; no hay héroes contra los dioses y el destino. Se pierde el sentido de lo sagrado, que se rebaja a ritmo y dogma, se olvida el deber, el sentido de la vida como servicio...” (49).

Las reflexiones del narrador esclarecen, por otra parte, las circunstancias históricas que precedieron a la guerra de Irak en 2003, haciendo especial hincapié en varios hitos clave de las últimas dos décadas: la caída del Muro de Berlín seguida del derrumbamiento político y militar de la Unión Soviética, hecho que contribuiría a fortalecer de manera decisiva la hegemonía estadounidense; el fenómeno de la globalización o incremento de las normas desreguladoras mundiales en la década de los noventa; y por último, la destrucción de las Torres Gemelas de Nueva York en septiembre de 2001 como detonante de las reacciones provocadas por dicha agresión, entre las que ocupa un primer lugar la escalada bélica de EEUU en su lucha antiterrorista.

A las hábiles tácticas de los guerreros medievales, quienes no disimulaban su voluntad de conquista, el narrador contrapone los manejos de los “mogules de la guerra” (83), como califica Otegai al presidente George W. Bush y sus asesores más inmediatos, secundados a su vez por los otros dos miembros del llamado Trío de las Azores -el primer ministro inglés Tony Blair y el mandatario español José María Aznar- que desoyen con

indiferencia las voces de protesta de sus conciudadanos contra la ayuda militar a la invasión de Irak. Frente a las razones oficiales para emprender sin el respaldo de las Naciones Unidas “una guerra ilegítima y una ocupación odiosa” (112), el ensayista aduce, entre otras, la riqueza petrolífera del país islámico y “su valor estratégico como cabeza de puente en Asia” (101).

Entre las críticas a la intervención militar de 2003 y a la política de sus promotores, aparecen intercaladas las observaciones eruditas del amigo mongol, quien recalca en el *tête à tête* con su interlocutor las diferencias entre “estos asaltantes y los medievales” (166), sin mencionar, sorprendentemente, las masacres perpetradas por los hombres de Hülegü, nieto del emperador Genghis Khan, en el asedio y asalto de la capital iraquí a comienzos del siglo XIII. El alegato más contundente contra la guerra de Irak cristaliza, sin embargo, en el ensayo final, “El saqueo de Bagdad”, donde se desgranán las consecuencias catastróficas que la ocupación estadounidense acarrea para el pueblo iraquí, y cuya sublevación presagia acertadamente el escritor desde el inicio de la contienda. Ante el estupor que provoca el pillaje de la ciudad destruida -“es demasiado vasto, complejo y doloroso para que yo haya tenido la osadía de contarle” (182)-, el narrador nos remite a los versos del poeta iraquí Badr Shakir as-Sayab: “¿De qué bosque ha venido esta noche? / ¿De qué cuevas? / ¿De qué cubil de lobos? / ¿De qué nido en las tumbas deslizándose / oscura como el cuervo?” (182).

Basada en la experiencia vital del ensayista y profesor de estudios árabes Waleed Saleh (Mandali, Irak, 1951), la novela *Las cenizas de Bagdad* (2008), de Antonio Lozano, narra la odisea de Walid Ghalib, un estudiante universitario iraquí, desde el momento de su detención y tortura en Bagdad por la policía política de Sadam Hussein, en la década

de los ochenta, hasta su llegada a España en 1993, tras un exilio de varios años en distintos puntos de la geografía marroquí. El relato gira en torno a tres ciudades -Bagdad, Casablanca y Madrid-, que conforman las tres etapas del periplo del protagonista en su lucha por la libertad y una vida digna.

“Bagdad se alejaba, atrás quedaba todo, lo más querido y lo más odiado” (133), observa Walid al despedirse de su ciudad natal desde el avión que lo llevaría a Rabat. Los sentimientos ambivalentes del personaje hacia la metrópoli “que tanta felicidad y sufrimientos le había dado” (127) revelan, en el fondo, dos espacios físicos irreconciliables: por un lado, el espacio abierto y vital de sus calles bulliciosas y del café Tanjah, escenario de las conversaciones amistosas que entabla su patrón, el marroquí Sayed Al-Tanjaoui, con el joven Walid; por otro, el ámbito abominable que representan las cárceles y celdas ínfimas donde se hacían los miles de opositores torturados por los agentes de la *Mujabarat* o policía secreta del sátrapa, cuyas atrocidades redobla con creces la prisión de Abu Ghraib:

No había sangre para saciar tanta sed de dolor ajeno. Todo el mal de la Humanidad parecía haberse dado cita en el penal, como antaño lo hiciera en Auschwitz, en las bodegas repletas de esclavos camino a América, o en los sótanos europeos de la Inquisición. Los muros del presidio guardan en sus grietas la memoria del horror, retenido en ellas el espanto de siglos de barbarie... (46).

Junto al relato sobrecogedor de las torturas sufridas por los camaradas de Walid y la detención de éste en la Plaza al-Maydan, figura una carta escrita por el propio

protagonista y dirigida a A, quien ha solicitado desde Agüimes (Canarias) -la población donde reside actualmente el autor de *Las cenizas de Bagdad*- los datos que necesita para escribir el libro. A caballo entre el plano referencial y el metaficticio, la carta refiere, a modo de testimonio, los recuerdos del horror al que sobrevivió en las salas de tortura y celdas de la Dirección General de Seguridad. “Este ejercicio es una especie de reconciliación, de reencuentro entre las dos personas que habitan en mí”(61), afirma Walid al evocar desde el presente los retazos más amargos de los años transcurridos en Bagdad.

Su lucha, como disidente político, contra la opresión desencadenada por el régimen del tirano, enlaza con el relato de las guerras y matanzas perpetradas a lo largo de una década, de las que el narrador da cuenta denunciando el sufrimiento atroz de sus centenares de víctimas, desde la campaña *Al Anfal* (1986-1989), dirigida por Alí *el químico*, primo del dictador, para aniquilar al pueblo kurdo y otras minorías étnicas, hasta la invasión de Kuwait en 1990. Desde el cuartel de Aqra, Kurdistán, al que Walid, tras recobrar la libertad, es destinado para realizar el servicio militar, el nuevo recluta contemplará, en su descenso a la ciudad, un paisaje urbano de odio y desolación, donde “las cicatrices del horror permanecían vivas en las calles, en los edificios en ruina, en los rostros de sus habitantes” (113). A raíz de ésta y otras experiencias, Walid resuelve abandonar “ese país suyo donde era tan difícil vivir” (142) y exiliarse en Marruecos, pocas horas antes de que comenzara la anexión iraquí del Estado de Kuwait.

“Todos los árabes estamos hoy en Bagdad” (173), dice a Walid, el director de la Escuela de Magisterio en Errachidia -la ciudad marroquí donde el joven exiliado imparte clases de literatura árabe- al estallar la Guerra del Golfo Pérsico (2 de agosto 1990 – 28

de febrero 1991). Frente a las protestas que genera el conflicto bélico en el mundo árabe y en su entorno más inmediato, Walid se mantendrá crítico con ambos bandos, condenando por igual la agresión iraquí y la intervención armada de la coalición internacional liderada por Estados Unidos. “Luchemos contra todas las tiranías”, propone Walid a sus alumnos, “[contra] la de la hipocresía, contra la de la mentira.” (177).

En la tercera y última etapa del periplo, la narración en tercera persona es reemplazada por el yo del protagonista para referir uno de los episodios más dolorosos - la orden de expulsión de Marruecos sin que se le informe del motivo- y su decisión de emigrar a España. Como ya había sucedido tras su paso por las cárceles de Sadam, Walid cuestiona su propia ingenuidad ante la absurda sinrazón humana:

De qué materia están hechas las almas humanas y las sociedades creadas por el hombre, ésa era la pregunta que con más frecuencia me hice en esos días. Cuán lejos andaba yo de la realidad de las cosas, qué poco sabía de los secretos de la vida, qué vana lucha, cuán inútiles la encendidas defensas de mis convicciones (237).

Es precisamente en este trecho final donde convergen las tres ciudades -Madrid, Casablanca y Bagdad- unidas por la memoria y los anhelos de Walid. La Plaza Mayor, la Gran Vía o la Puerta del Sol enmarcan, entre otros espacios literarios, los encuentros y desencuentros del inmigrante iraquí en una ciudad cuyo idioma desconoce y “a la que la vida me había traído a empujones” (307). Su breve visita clandestina a Casablanca representa, por otra parte, la despedida, sin atisbo de nostalgia, de “la ciudad de la que nunca quise salir” (329), como había sentido años atrás, y de su primo Abbás, compañero

del exilio y los proyectos forjados en torno a la metrópoli magrebí. Por último, la ocupación estadounidense de la capital iraquí nos remite, con sus imágenes de los presos torturados en Abu Ghraib, en 2004, al círculo de terror del régimen depuesto. “Las dudas ya se han esfumado: los Estados Unidos no han venido a salvarnos. Son simplemente el reverso del drama de mi país” (336), concluye, con desesperanza, Walid en el epílogo de *Las cenizas de Bagdad*.

Notas

(1). Se cita por la primera edición de *Cuaderno de Sarajevo* (1993).

Obras citadas

Camino, Mercedes. “The War is so Young: Journalism and Male Bonding in *Welcome to Sarajevo* and *Territorio Comanche*.” *Studies in European Cinema* 2.2 (2005): 115-24. Print.

Goytisolo, Juan. *Cuaderno de Sarajevo: anotaciones de un viaje a la barbarie*. Madrid: El País/Aguilar, 1993. Print.

---. *Guerra, periodismo y literatura. Obras completas*. Vol. VIII. Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2011. Print.

---. *Paisajes de guerra*. Madrid: Aguilar, 2001. Print.

Lozano, Antonio. *Las cenizas de Bagdad*. Santa Cruz de Tenerife: Caja Canarias, 2008.

Monegal, Antonio. "Aporias of the War Story." *Journal of Spanish Cultural Studies* 3.1 (2002): 29-41. Print.

Ribeiro de Menezes, Alison. "Juan Goytisolo's *Cuaderno de Sarajevo*: The Dilemmas of a Committed War Journalist." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 12.2-3 (2006): 219-236. Print.

Sampedro, José Luis. *Los mongoles en Bagdad*. Barcelona: Destino, 2003. Print.

Torres, Maruja. *La amante en guerra*. Barcelona: Planeta, 2008. Print.

[No] Sex and the [Hostile] City en
***Un amor en Nueva York* de Clara Lair**

Jorge L. Rosario-Vélez

Long Island University/Post

*¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena
De copas por vaciar, o huecas copas!
¡Tengo miedo ¡ay de mí! de que este vino
Tósigosea, y en mis venas luego
Cual duende vengador, los dientes clave!*

José Martí (127)

Clara Lair polemiza su experiencia como extranjera en la ciudad de los rascacielos en el poemario *Un amor en Nueva York* (1920-1928) tras la salida de la “islita en que he nacido, Puerto Rico” (17). Como mujer soltera sujeta a su familia a los 23 años, Lair emigra con ellos a Nueva York en 1918, un año después de tramitarse la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños.(1) De la experiencia de vivir catorce años en el “Village” y de trabajar para una empresa, emergen su platónica experiencia con el hombre y la hostilidad propia hacia una ciudad capitalista, acelerada e incomprendida por un sujeto fuera de su patria. Mercedes López Baralt destaca que: “poco sabemos de [la] vida de Clara Lair en la gran urbe, más allá de lo que cuenta en sus poemas *Un amor en Nueva York*” (xi).(2) Tal vez la insistencia de tildar

a Lair de neorromántica y el título del poemario hayan distraído a los críticos que insisten en los desamores y la rezagan a la sombra de Delmira Agustini, Juana de Ibarbouro, Alfonsina Storni y Julia de Burgos. Sin embargo, Lair supera el cliché crítico, vivifica la experiencia fuera del terruño nacional y retrata las patologías del hombre de negocios en la gran urbe neoyorquina con agudeza clínica. Ante el desafío del amor y la nostalgia, la Poeta analiza su experiencia en un intento de reconciliarse en el extranjero. Desde esta plataforma, se propone una lectura unitaria de *Un amor en Nueva York* donde se observe la evolución de la Poeta y su voz mientras enfrenta los desafíos en la metrópoli urbana. Además se explora cómo al develar el sujeto capitalista y la Nueva York de 1920 en voz extranjera, se devela también a la voz de Lair como resultado del desencuentro de su identidad en la metrópoli. La Poeta se enuncia desde su cultura homogénea, “islita en que he nacido, Puerto Rico”, donde la convivencia, la familiaridad y la naturaleza eran la norma. Ahora experimenta registros distantes a su cultura tales el anonimato del sujeto, la indolencia de la multitud urbana y la productividad como estandartes de vida en Nueva York.

Con *Un amor en Nueva York*, Lair se convierte en uno de los primeros escritores hispanos que transforma su experiencia neoyorquina en texto. *Versos libres* (1882) de José Martí surge del exilio del Poeta en Nueva York. Dionisio Cañas en *El poeta y la ciudad* destaca que: “en el conjunto de la obra de Martí escrita en Nueva York [...], nos encontramos ya con elementos esenciales que después serán reciclados (modificándolos) por casi todos los poetas hispanos que han pasado por la metrópolis norteamericana en épocas posteriores” (51) (3). Luego, Juan Ramón Jiménez y García Lorca reproducen su experiencia en *Diario de poeta recién casado* (1916-1917) y en *Poeta en Nueva York* (1940) respectivamente. La negligencia crítica hacia Lair la excluye de los estudios

sobre los poetas extranjeros que polemizan a Nueva York como ciudad; se ha tendido a clasificar y a marginar a Lair como una más dentro de las poetas que sólo protestan contra el patriarcado.

¡Islita en que he nacido, Puerto Rico!

“Nocturnos de Nueva York” y “Poema III” y “VIII” permiten que Lair dialogue con los escritores puertorriqueños del siglo XIX Gautier Benítez, Santiago Vidarte, Alejandro Tapia y Rivera y Lola Rodríguez de Tió, poetas en cuya obra surge la nostalgia de la patria como tema romántico debido al exilio en España y en otros países. Lair es la primera escritora puertorriqueña que polemiza textualmente la experiencia desde la metrópoli anglosajona. En “Nocturnos de Nueva York”, la voz poética recurre al amado como solución a su “densa soledad tan rara” (16). Su vulnerabilidad provoca no sólo la nostalgia de su patria, sino la del amante, quien invertiría las flaquezas sentidas en sus “nocturnos” urbanos.

¡Quién sostiene las luces que cruzan en la sombra

de esta mi densa soledad tan rara! [...]

Cruje una puerta... suenan unos pasos.

¡Es el viento, es la nada, es lo invisible! [...]

Marca el reloj la hora en que no vienes...

No has de venir jamás, amado mío.

Entre tú y yo está el hierro de mil trenes,

Miles de piedras... y un atroz vacío.

[...] Nunca llegaste ...Sola en mí cautiva

de las palmas, el mar y los luceros...

nunca aprontó, retando los veleros,

el barco en que llegabas, y me iba. (16)

Los pesares de la Poeta en Nueva York en la década de 1920 equivalen al dilema político de la Isla desde el 1898, cuando España firma el armisticio que cede Puerto Rico a los Estados Unidos. Al respecto Silvestrini y Luque de Sánchez afirman: “al terminar la década de 1920 el futuro de la Isla era incierto. Los primeros 30 años transcurridos bajo el régimen norteamericano habían dejado una estela de fricciones y personalismos políticos en un esfuerzo estéril por controlar el poco acceso al poder que permitía la metrópoli” (422). El caos isleño es paralelo al caos personal por la incomunicación con el amado y por extrañar a su patria durante la misma década. “¿Tierra ansiosa de qué? ¡Nadie lo sabe!/ Tierra sin rumbo, sin nivel, sin meta... (17). Aunque la Poeta aparenta vivir dentro del yugo patriarcal como Puerto Rico dentro del yugo colonial, se registra que la Isla y ella evolucionan y que su calidad de “inquieta” y de “ave” en movilidad

generará nuevas realidades. “Eres igual a mí, fija e inquieta;/ eres igual a mí, estanque y ave” (17).

En el “Poema VIII”, una voz nostálgica cuestiona su vida “desde el férreo edificio donde lees o escribes” (11). La angustia de su vida se disuelve y su respuesta surge cuando contrapone la patria ausente y el espacio neoyorquino.

¿Qué piensas cuando escuchas la voz de las sirenas

desde el férreo edificio donde lees o escribes?

¿No sientes el impulso de saltar las cadenas,

y de vivir de nuevo la vida que no vives?

¿Qué piensas cuando miras el horizonte vano,

estrechando tu mundo que era infinito antes;

no sientes la nostalgia de las playas fragantes,

adonde el extranjero llega como un hermano? (11)

Las preguntas retóricas le permiten apreciar su vida pasada ahora en Nueva York, donde se aísla sin entender ni explorar la metrópoli extranjera. Históricamente, los guetos de inmigrantes italianos, judíos, irlandeses, asiáticos y de afroamericanos luchan por su

espacio mientras aumenta la población y la diversidad étnica se convierte en sello neoyorquino. El anonimato se convierte en norma, razón por la que nadie se preocupa por su historia personal, mucho menos por la historia personal de un sujeto de minoría.(4) Es la década de 1920 –no la de 1950- cuando hablar español y encontrar puertorriqueños en Nueva York resultaba la excepción. (5)

Andrea Deciu Ritivoi afirma en *Yesterday's Self: Nostalgia and the Immigrant Identity* que la nostalgia: “can be a reflexive stance, a vantage point from which we make a sense our experience and identity” (29). Ciertamente, el “vantage point” se agudiza ya que los íconos de confusión urbana no responden a su experiencia ni a su identidad. Versos como “de ese tu idioma, que comprendo apenas (6), “la voz de las sirenas”, “el horizonte vano”, y “el hombre de negocios” evidencian la confusión urbana que no se puede asimilar ni transformar (11). Ahora desde la metrópoli anglosajona se aprecia la naturaleza, las playas fragantes, la calidez humana y la calidad de vida en su patria. Así, el recuerdo rescata al sujeto en crisis y lo traslada a la vida y a la cultura en que se formó. La memoria y el recuerdo se convierten en la patria.

Hoy en tu vida todo el frío, lento, sordo...

¡Aguárdame, marino, que voy contigo a bordo:

a sol radiante, o a plena tempestad! (11)

Clara Lair magnifica el tema de la nostalgia patriótica ya que destaca que tanto el capitalismo, la soledad urbana y la deshumanización oprimen como la nostalgia por la

familia, la urgencia del paisaje tropical y la amada de los románticos puertorriqueños. El “Poema III” así lo confirma al cuestionar el ofuscamiento dentro del capitalismo y de la vida atribulada en Nueva York.

¿Sientes también acaso el choque de espejismo

de la vida allá afuera, aire, luz y color,

cuando no hay un contorno más acá del amor,

que el del rostro de un “clerk”, que habla siempre lo mismo?

[...] Giran las horas... Gira el día vendido,

Alrededor de algún papel perdido

o de balances mal interpretados...

Y a la hora de salir... ¡noche sin luna!

y el estrépito vil de la fortuna,

hecha hierro, a nivel de los tejados. (5)

Este espejismo no es una distorsión quijotesca, sino la realidad cotidiana opresiva cuyo único “contorno más acá del amor, [es el] rostro de un *clerk*” (5). Los sentimientos sufren tal deterioro que el mecánico discurso del “clerk” con el cliente es el único y posible intercambio humano entre las personas. La vida se define por la burocracia, la productividad y la mecanización cíclica de quien se somete al capitalismo sin ganancia espiritual. En este poema Lair polemiza la existencia cotidiana porque se confunde la reducción de la vida a una dimensión y no se celebra la “vida allá fuera aire, luz y color” como en su patria (5). Mas no se puede responsabilizar a la ciudad por las vicisitudes del sujeto extranjero. La ciudad se forma dentro de un sistema económico y allí convive una población que responde al sistema. Tal fundición crea su propia sociedad. Como la voz poética no ha contribuido a esta sociedad, lo incompatible emerge orgánicamente y la ciudad se torna en un espacio hostil como efecto del debate interno del sujeto ante la materialización genuina e inescapable de la ciudad que no comprende.

Que The Wall Street Journal te dedique un sincero poema financiero

A las complejidades de la vida neoyorquina se suma la desafiante relación de la Poeta con los hombres, específicamente con “El Príncipe de Park Avenue”, un banquero de la empresa para la cual trabaja. Poemas como “Banquero-Marino”, “Poema II”, “Poema IV” y “Pedestal” fraguan el fascinante encuentro, la ilusión platónica, el acertado juicio del hombre disfuncional y la atracción de la joven Poeta por el magnate anglosajón. Desde su posición subalterna, se llama: “taquígrafa... que le calla un amor” (9). La fijación con el “Príncipe de Park Avenue” se magnifica con el retrato del magnate donde funde hombre y capitalismo como unidad indivisible. El “Príncipe” será su fastidioso amor platónico hasta que emerja su momento de aprendizaje y renuncie a él. Robert

E. Gould en “Men, Money and Masculinity” destaca que el dinero subsana la devaluación psicológica y física del hombre que está incómodo con la representación de su propia masculinidad. Con la acumulación y despliegue de bienes el hombre no sólo se siente poderoso, libre y satisfecho consigo mismo, sino que la sociedad le perdona todo porque “in our culture money equals success” (61). Sin embargo no se comunica ni se sospecha que detrás de la agresiva fijación del dinero y caudal, este hombre devela y encubre necesidades psicológicas (61-67). Aunque Lair enuncia tal develación y encubrimiento, carece de la información para precisar el origen de la compulsión de la riqueza del “El Príncipe de Park Avenue”:

Cuando no hay sino la pared amarilla

Y el tín-tín-retintín de la maquinilla

Llega indiferente Don Felipe de Rior.

Don Felipe es un yankee de gala aristocracia, [...]

Don Felipe de Rior es aquel personaje

Que siempre va de prisa y no lleva un reló.

Un título moderno: Príncipe de Park Avenue.

Su trono: una oficina... Y su gran homenaje,

el vaivén de papeles de una corporación.

[...] Don Felipe, más seco y opaco que el hastío

ama sólo en silencio su dama, la Fortuna. [...]

¡Don Felipe... qué acierto al que no puedo amar! (9-10)

La indiferencia, la prisa, su mentalidad “yankee” imperialista, su trono y gran homenaje crean el abismo entre el aristócrata Príncipe de Park Avenue, y la invisible “taquígrafa...que le calla un amor” (9). No es la noble aristocracia de la princesa de Rubén Darío, sino la adquirida a través del recaudamiento de bienes. Desenmascarando al Príncipe se revela la caricatura insensible y burguesa del hombre acaudalado en Nueva York. El cuerpo masculino encarna la indiferencia, la obsesión de poder y la jerarquía social como para confirmar estatus, masculinidad y presencia. También establece la distancia entre el jefe y la invisible taquígrafa que rastrea sus movimientos. Como maestro en la economía de los sentimientos, el Príncipe ama su fortuna, la que resulta psicológicamente grata para no experimentar otros sentimientos que lo desvirtúen de su trono. La voz poética devela sus estándares al enunciar “qué acierto al que no puedo amar” porque él ya no responde al modelo de príncipe azul, pero despertó ilusiones ya que el platonismo tiene su momento y su periodo de desengaño en el poemario. Tras la exploración platónica del amado, Lair revierte la fórmula del afligido y arremete con ira porque descubre que siendo víctima celebraría a un hombre y a un mundo opuesto a sus sentimientos y bravura de mujer.

El poema “Al presidir el H... Trust Company” exterioriza el despecho y punto final de la callada voz. Tras la toma de conciencia, concluye que el “Príncipe” es un sujeto

unidimensional que sólo disfruta su fortuna, por tanto urge rematar su silencioso platonismo. Así su despedida:

Que tengas suerte, Príncipe de los ojos radiosos...

Que tu Banco se llene de ritmos fabulosos...

Que tu prestigio ensalce diamantes y zafiros...

(No versos y suspiros).

Que The Wall Street Journal te dedique un sincero

poema financiero,

donde tu nombre rime con el nombre de Ford...

(No con “dolor y amor”).

Que balances y cuentas te digan la canción

que se calló mi corazón...

Que tengas suerte, Príncipe de la fría gentileza.

Pero que nunca el oro eclipse tu belleza,

y si alguna te quiere... que te quiera por ti;

y te quiera por mí. (13)

“Al presidir el H... Trust Company” evidencia que la carencia no sólo sería la miseria económica del Príncipe, sino también su bancarrota espiritual por ser el capitalismo su único registro de identidad. Esta carencia refleja a su vez las carencias y limitaciones de un sistema económico que deshumaniza y desvirtúa el éxito. La repetida estructura del subjuntivo –*que tengas suerte, que tu Banco se llene, que tu prestigio se ensalce*- convierte al poema en una postal de despedida, donde sarcásticamente la taquígrafa le desea bienestar con la única nomenclatura –*balances, cuentas, The Wall Street Journal*- que este sujeto comprende. La intertextualidad con “Responso a Verlaine” de Rubén Darío se manifiesta en la recurrencia del subjuntivo y en la aplicación de ambos poetas en sus emotivas despedidas. Sin embargo, los versos de Darío “*que tu sepulcro cubra de flores Primavera; /que se humedezca el áspero hocico de la fiera / [...] que de sangrientas rosas el fresco abril te adorne* (19) celebran la trilogía artística-erótica-espiritual de Paul Verlaine con admiración y entusiasmo mientras Clara Lair se despide del banquero con desdén y furia. El canjeo de su esperanza por los deseos sarcásticos para el Príncipe evidencia la fortaleza que siempre presentó. La evolución se confirma cuando la Poeta anula el lloroso platonismo y transforma la sumisión en disposición y belicosidad en contra de quien no merece glorificación alguna.

Y el tín-tín-retintín de la maquinilla

Convertir al hombre capitalista y a la metrópoli de Nueva York de la década de 1920 en motivo de poesía como lo ha hecho Lair en *Un amor en Nueva York*, es un ejercicio donde se devela al *Otro* explícitamente y se devela a viva voz las dimensiones del sujeto poético. La clarividencia de Clara Lair radica en crear un sujeto honesto, crítico

frente a una situación humana que afronta con tesón, a veces con drama pero siempre con la disposición para no sucumbir al desafío neoyorquino. Como esta voz poética no es héroe ni modelo a imitar, Lair se permite explorar el coraje, la nostalgia, el platonismo y la soledad en búsqueda de respuestas más adecuadas. Es esta misma voz quien polemiza las prácticas del hombre dentro del capitalismo en una década previa a la Gran Depresión, pero prácticas masculinas de gran vigencia. Lair -poeta pensante e iconoclasta- no calla ni acepta la compulsión económica para celebrar ni justificar al tradicional proveedor del hogar ni al supuesto hombre que creaba la historia.

En síntesis, *Un amor en Nueva York* resulta la emersión de la negación a lo otro, una clausura a ser interpelado por otra sociedad y ser allí sujeto en el sentido ideológico, cultural y social. Por tanto, la representación de la ciudad neoyorquina es absolutamente subjetiva ya que se construye desde la crisis de la voz poética y desde su sociedad y cultura. Nueva York no es exclusivamente una ciudad capitalista con múltiples vecindarios, diversidad étnica, aceleración, trenes y gente en masa. También es una ciudad escrita y convertida en literatura tras la experimentación de emociones de un inmigrante que reconcilia sus exaltados registros culturales tras la interpelación de los registros extranjeros que íntimamente transfiguran a Clara Lair.

Notas

(1). Previo a este momento para Clara Lair, Nueva York ya estaría ligado a la historia de Puerto Rico desde el siglo XIX. Por aquí transitan los abolicionistas desterrados Ramón Emeterio Betances y Segundo Ruiz Belvis desde el 1865. Eugenio María de Hostos y Lola Rodríguez de Tió prosiguen en 1869 y 1882. Vivas Maldonado

indica que los periódicos isleños comentan la emigración de jornaleros a Hawái y a los Estados Unidos desde el 1893. Acosta Belén y Carlos Santiago afirman que tal presencia en los Estados Unidos es: “relatively low, with the US Puerto Rican population less than two thousand people in 1900” (43). La diáspora se facilita cuando se tramita la ciudadanía durante la Primera Guerra Mundial y se oficia con la Ley Foraker en 1917.

(2). Vicente Géigel Polanco edita la primera colección completa de la poesía de Lair en el 1979, seis años después de la muerte de la Poeta. En la misma Géigel Polanco incluye textos críticos y de homenaje de Salvador Tió, Diana Ramírez de Arellano, Wilfredo Braschi y de sí mismo. En este ensayo se citan los poemas de *Un amor en Nueva York* de la edición de Mercedes López Baralt. Véase también el premiado documental de Ivonne Belén titulado *Una pasión llamada Clara Lair*.

(3). Dionisio Cañas además de analizar la poesía a raíz de la convivencia de Martí, Lorca y Jiménez en Nueva York, también prioriza los textos del poeta puertorriqueño Manuel Ramos Otero. Rubén Darío, Julia de Burgos, Eugenio Florit, Ernesto Cardenal y Enrique Lihn forman parte del estudio *El poeta y la ciudad*.

(4). Selma Berrol destaca en *Immigration to New York* que: “every group of newcomers, to a greater or lesser extent, had to cope with hostility from nativists in the larger American society, previous arrivals in their own group, more settled immigrants communities, or all three. Such conflict especially characterized New York City, which

grew from just under two million people in 1880 to just under seven million in 1930” (83).

(5). Respecto a la diáspora de los puertorriqueños a los Estados Unidos, Jorge Duany afirma en *The Puerto Rican Nation on the Move*: “A second distinctive element of the Puerto Rican case is the sheer magnitude of the diaspora [...] more than half a million out of a total of roughly 2 million between 1945 and 1965. The exodus resumed massive proportions in the 1980s and 1990s” (13). Como todos sabemos y confirman Silvestrini y Luque de Sánchez: “la mayor parte de los emigrantes en las décadas del 50 y el 60 se establecieron en la Ciudad de Nueva York” (563).

Bibliografía

Acosta-Belén, Edna y Carlos E. Santiago. *Puerto Ricans in the United States: A Contemporary Portrait*. Estados Unidos: Lynne Rienner Publishers, Inc., 2006.

Belén, Ivonne, dir. *Una pasión llamada Clara Lair*. SEDCP, Inc. 1996.

----. “Razón de una pasión”. *Lenguaje y poesía*. Ed. Carmen Cazorro de García de la Quintana. Puerto Rico. (199-205)

Berrol Selma, William Pencak y Randall M. Miller. *Immigration to New York*. Philadelphia, London: The Balch Institute Press, Associated University Presses, 1991.

Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.

Darío, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Ed. Ignacio Zuleta. Madrid: Castalia, 1983.

Duany, Jorge. *The Puerto Rican Nation on the Move*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2002.

Gabaccia, Donna. *From the Other Side: Women, Gender & Immigrant Life in the U.S. 1820-1990*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Gautier Benítez, José. *Antología Poética*. Puerto Rico, Instituto de Puertorriqueña, 1967.

Géigel Polanco, Vicente. *Clara Lair: Obra Poética*. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979.

Gould, Robert E. "Men, Money and Masculinity." *Money and Mind*. Eds. Sheila Klenanow y Eugene L. Lowenkopf. New York, London: Plenum Press, 1991. (61-67)

Hallowell, Edward M., y William J. Grace, Jr. "Money Styles". *Money and Mind*. Eds. Sheila Klenanow y Eugene L. Lowenkopf. New York, London: Plenum Press, 1991. (15-26)

López Baralt, Mercedes. *De la herida a la gloria: La poesía completa de Clara Lair*. Puerto Rico: Terranova Editores, 2003.

Martí, José. *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*. Ed. Iván A. Schulman. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1994.

Remeseira, Claudio Iván. *Hispanic New York*. New York: Columbia University Press, 2010.

Ritivoi, Andreea Deciu. *Yesterday's Self: Nostalgia and the Immigrant Identity*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.

Silvestrini, Blanca G., y María Dolores Luque de Sánchez. *Historia de Puerto Rico: Trayectoria de un pueblo*. Madrid: Ediciones Cultural Puertorriqueña, Inc., 1991.

Vidarte, Santiago. *Cuaderno de poesía 10*. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965.

Vivas Maldonado, J. L. *Historia de Puerto Rico*. New York: Anaya-Las Américas, L.A. Publishing Company, Inc., 1974

La exaltación de Madrid como Corte Católica y *La hija de Carlos Quinto*, de Mira de Amescua

[Carmen Saen de Casas](#)

Lehman College

En la compleja trama de *La hija de Carlos Quinto*, Mira de Amescua dramatiza, por un lado, la despedida del emperador de su familia antes de hacer su último viaje por Europa, abdicar en Bruselas y retirarse al monasterio de Yuste y, por otro, los años en que su hija, doña Juana de Austria, ejerció primero como princesa consorte de Portugal (1552-54) y después, ya viuda, como reina gobernadora en España (1554-59). (1)

La comedia ha recibido muy escasa atención por parte de la crítica. Esta falta de atención puede deberse, en parte, a la escasez y calidad de los testimonios que se conservan. (2) De hecho, hay que esperar a los primeros años del siglo XXI para que Karl-Ludwig Selig y Juan Manuel Villanueva Fernández publiquen tres ediciones modernas de la obra. (3) Dado lo tardío de los testimonios conservados, las fechas de composición de la pieza que han barajado los especialistas son meramente conjeturales. Si Selig estipula que debió ser escrita entre 1613 y 1616 por encontrar en ella ciertas imágenes que nos remiten a las *Soledades* de Góngora y porque en 1616 el padre Carrillo publicó la primera biografía de doña Juana (3), (4) Vern Williamsen argumenta que, dada la versificación empleada por Mira, *La hija de Carlos Quinto* es una de sus obras más tardías, redactada probablemente hacia 1630 (166).

La falta de estudios sobre esta obra puede explicarse, además, si tenemos en cuenta la evaluación negativa que Cotarelo y Mori hace de la comedia en su ya clásico *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico* (1931). Para don

Emilio, esta pieza no es más que un “aborto” producido por “un desequilibrado mental, ya que no respeta “las conveniencias y reglas de un arte establecido” (96). (5) La valoración de la escasa crítica posterior a Cotarelo tampoco ha sido positiva. Uno de los aspectos de la comedia que más se han censurado ha sido la existencia de múltiples inexactitudes históricas difíciles de justificar, entre ellas el presentar a Juana como la persona que, por recomendación de su padre, eligió Madrid como sede permanente de la Corte cuando, en realidad, fue Felipe II el que tomó esta decisión en el año 1561. (6) También se ha comentado el excesivo énfasis que se pone en resaltar la profunda religiosidad y piedad del emperador y de su hija, religiosidad que se plasma, por ejemplo, en el compromiso de ambos con la defensa de la Eucaristía, en su lucha contra los protestantes de Valladolid o en el hecho de que tanto Carlos V como Juana decidieran acabar sus días vinculados a un monasterio. (7)

En este artículo me propongo demostrar que Mira de Amescua juega con la historia no de forma incoherente o caprichosa, sino buscando alcanzar un objetivo muy concreto: crear una comedia cuya representación sirviera, entre otras cosas, para reforzar la imagen de Madrid como “Corte Católica,” imagen potenciada por numerosos hombres de letras durante los primeros años del reinado de Felipe IV. (8) De ahí que sitúe la capitalidad de Madrid, la religiosidad de la princesa y su padre y el compromiso de ambos con la Eucaristía y la lucha contra la herejía como temas centrales de la comedia, aunque para ello tenga que jugar con la historia, alterándola o silenciando otros aspectos más relevantes de los últimos años de la vida de Carlos V y de la regencia de su hija. Intentaré demostrar que es posible relacionar el contenido argumental de la comedia con algunos acontecimientos muy concretos que alteraron la vida de la Corte durante los

primeros años del reinado de Felipe IV, lo cual me permitirá defender una nueva posible fecha aproximada de composición de la obra.

El primer acto se inicia con el supuesto encuentro que Juana tuvo con su padre antes de que éste partiera para intentar resolver ciertos asuntos en sus dominios europeos, empezando por Italia. (9) En una emotiva escena, Carlos V se despide del príncipe Felipe, que queda a cargo de los reinos españoles, y de sus hijas María y Juana, que marchan a Hungría y Portugal respectivamente para cumplir con sus obligaciones matrimoniales y dinásticas. Lo primero que llama la atención es el contenido del discurso de despedida pronunciado por el emperador, en el cual incluye sus últimas recomendaciones. En lugar de centrarse en otros aspectos de la labor política y de representación que deberían desempeñar sus hijos en su ausencia, Carlos V se limita a exhortarlos “como César/católico defensor de la Iglesia” (vv. 261-63) a que lo imiten en su lucha contra la herejía y en su veneración y defensa del sacramento de la Eucaristía, siguiendo así una larga tradición de la dinastía de los Habsburgos, que siempre se había identificado con la devoción a dicho sacramento. Así lo explica en el siguiente parlamento:

[...]

No deis a herejes oídos,

que, en el golfo de su error,

son sirenas del infierno

que emponzoñan con la voz.

[...]

Y, sobre todo, os encargo

[...]

Que el Santísimo inefable

Sacramento, en quien obró

con la mayor providencia,

Dios el portento mayor,

celebréis con tal decoro,

y con tal veneración,

que tiemblen los dogmatistas,

en nubes de pan, el Sol.

Sepan confusos y ciegos,

que el pan que ven pan es Dios,

siendo en él los accidentes

cortinas de su pasión.

Conozcan que está realmente

en la Hostia que asistió,

en virtud de las palabras,

ley de la Consagración.

Vivid con esta verdad,

perded por esta facción

las vidas, mas, si sois Austrias,

¿por qué esta advertencia os doy?

Herencia es vuestra por sangre,

con la feliz sucesión

de aquel glorioso Archi-Duque

desta verdad precursor,

pues dándole su caballo

al sacerdote, dejó

la Majestad del Imperio

por ser lacayo de Dios

...

Vosotros, pues, a su ejemplo

y a su sacra imitación

confundid los que a Dios niegan

en el Pan ... (vv. 245-300).

Que un emperador de la Casa de Austria alentara a sus hijos a que continuaran defendiendo y valorando el sacramento de la Eucaristía no es extraño, pues con el tiempo, los apologistas de los Habsburgos habían convertido la devoción a este sacramento en una de las señas de identidad de la dinastía. El origen mítico de esta especial vinculación es el episodio al que alude Carlos V en el parlamento que acabo de citar. Cuenta la leyenda que, en 1271, Rodolfo I, conde de Habsburgo y fundador de la dinastía, oyó mientras cazaba la campanilla que anunciaba la llegada del Viático. Al observar que un sacerdote se disponía a cruzar un río con la Sagrada Forma en sus manos, Rodolfo le cedió el caballo y se arrodilló para rendir culto al Cuerpo de Cristo. (10) Los Habsburgos españoles siempre demostraron públicamente sus deseos de emular a este antepasado en su veneración al Santísimo Sacramento. Son muchas las anécdotas que cuentan cómo Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV o Carlos II se arrodillaban en las calles de Valladolid y de Madrid ante el paso de la Hostia consagrada (Paredes 655-56). (11) [Pero llama la atención que Mira de Amescua decidiera centrar el discurso de despedida del emperador justamente en este tema.](#) (12) También sorprende que obviara mencionar muchos de los principales hechos políticos que marcaron la regencia de doña Juana para privilegiar tan sólo el protagonismo que tuvo la princesa en la condena de Cazalla y la represión inquisitorial del foco protestante de Valladolid. Todo ello, acompañado además

por la exaltación de la ciudad de Madrid como ubicación ideal de la corte de los Austrias. Si como afirma Villanueva Fernández Mira se sirve de sus comedias históricas para comentar temas de rabiosa actualidad (357), ¿qué acontecimientos de la España de su tiempo podrían haber justificado que situar la defensa de la Eucaristía, la lucha contra la herejía y un panegírico de Madrid como temas centrales de una de sus comedias?

Si atendemos a las fechas propuestas por los especialistas, la comedia debió escribirse entre 1616, fecha en que se publica la primera biografía de la princesa, y 1630 o 31, como parece revelar su versificación. Pues bien, como explica y documenta María José del Río, en el año 1624 la ciudad de Madrid se vio conmocionada por la celebración de dos autos de fe en los que se condenaron a la hoguera a dos profanadores de la hostia consagrada, autos que estuvieron acompañados por una serie de actos de desagravios en los que la exaltación de la Casa de Austria como defensora de la Eucaristía jugó un papel fundamental. En efecto, el 21 de enero de 1624 se celebró un auto de fe particular en la Plaza Mayor de Madrid en que se condenó a morir en la hoguera a Benito Ferrer, un catalán de cuarenta y tres años, protestante de origen hebreo, a quien se acusaba de haberle arrancado a un sacerdote la hostia consagrada mientras decía misa para despedazarla enfrente de los fieles que asistían a la ceremonia. Aunque el caso quedó en manos del tribunal de la Inquisición de Toledo, bajo cuya jurisdicción estaba la ciudad de Madrid, el auto se celebró en la capital, por haberse cometido allí el delito. Seis meses más tarde, en julio del mismo año, el buhonero francés Reinaldo de Peralta atacó a un sacerdote mientras oficiaba misa en convento de San Felipe de la capital de España para destrozarse la hostia y arrojar con furia el cáliz contra la pared (Río Barredo 178-79). (13)

La reacción inquisitorial fue fulminante, y el buhonero fue condenado a las llamas en otro auto de fe particular que se celebró también en la Plaza Mayor de Madrid. Pero en esta segunda ocasión, se formó, además, una junta especial a la que el mismo Felipe IV encargó organizar una serie de demostraciones públicas para exteriorizar públicamente el pesar de su Corte por lo ocurrido, y para amplificar la devoción la ciudad y sus reinos sentían hacia el Santísimo Sacramento. El resultado fue la celebración de numerosas fiestas de desagravio para granjearse el favor de un Dios que había sido gravemente ofendido por las acciones de Benito Ferrer y de Reinaldo Peralta. Especial importancia tuvieron un octavario y una procesión en la que participaron el rey y sus servidores y que dio la vuelta al convento de San Felipe. En todos los sermones que se pronunciaron durante la celebración de estos actos de desagravio se exaltaba a la Casa de Habsburgo por su defensa incondicional del Sacramento de la Eucaristía, y se insistía en la identificación del soberano con la ciudad de Madrid, a la que se exaltaba caracterizándola como “Corte Católica,” es decir, como espejo de los valores religiosos de una monarquía comprometida desde antiguo con la defensa de la religión católica y la lucha contra la herejía. Por ejemplo, el autor del sermón pronunciado durante el auto de fe de Benito Ferrer, además de exponerse la doctrina tridentina sobre la Eucaristía, se dirigía a los madrileños calificándolos como “pueblo Católico” por excelencia, e increpó al reo asegurándole que pronto estaría “abrasándose en medio de la Corte Católica,” donde se había atrevido “a pisar al rey de la Gloria.” Por su parte, el autor de la relación de dicho auto se refería a Madrid como “asiento y silla del Monarca por excelencia Católico” (Río Barredo 178-80). (14)

Esta caracterización de Madrid como “Corte Católica” terminó convirtiéndose en un lugar común en la literatura de la época. El mismo Mira de Amescua, en los actos

celebrados con motivo de las canonizaciones de 1622, felicitó a la ciudad por haberse convertido en “centro profundo de la esfera católica del mundo” (Río Barredo 174). Y es que, desde el reinado de Felipe III, se hizo patente un esfuerzo por parte del rey y su entorno para conseguir que la corte tuviera un impacto decisivo en la vida religiosa de la ciudad, impulsándose desde palacio la fundación de conventos, la celebración de rogativas o el desarrollo de determinadas devociones, como la eucarística o la mariana, estrechamente vinculadas a la dinastía austriaca. Así, por ejemplo, fue en los principios del reinado de Felipe IV cuando se solidifica el culto a la Virgen de Atocha y su vinculación con la dinastía ocupante del trono. (15) Este impulso dio lugar a una serie de celebraciones que contaban con la participación masiva del pueblo de Madrid que se solidarizaba con su presencia con los valores religiosos de su monarca. El objetivo perseguido desde palacio no era otro que exaltar y reforzar una monarquía que se percibía a sí misma como brazo armado del catolicismo.

En este contexto, es mucho más fácil entender por qué Mira de Amescua optó por situar el compromiso del primero de los Austrias españoles y de su hija con la ciudad de Madrid, con la defensa de la eucaristía y con la lucha inquisitorial contra el protestantismo en España como tema central de la *La hija de Carlos Quinto*. Aunque no tengo en mis manos ningún documento que apoye mi teoría, creo que es legítimo considerar la posibilidad de que Mira redactara esta comedia a mediados de la década de los veinte como reacción a los ataques heréticos contra la Hostia Consagrada que culminaron en los autos de fe de enero y julio de 1624. De hecho, ese mismo año se representa en Madrid con ocasión de la festividad del Corpus un auto sacramental de Mira de Amescua titulado *La Inquisición*. Al igual que en *La hija de Carlos Quinto*, en este auto don Antonio exalta y defiende la labor del Santo Oficio vinculándola con la defensa del

misterio de la transustanciación. Si bien en otros autos de Mira como *La jura del príncipe* o *El erario y monte de la piedad* aparecen algunas referencias al tribunal inquisitorial, éste es el único que desarrolla una apología del mismo como tema central (Castañeda 164).

Es legítimo suponer que el público que asistiera a la representación tanto de la comedia (*La hija de Carlos Quinto*) como del auto (*La Inquisición*) establecería una conexión inmediata entre los hechos dramatizados y la actividad inquisitorial que convulsionó la vida de la corte en el año 1624. De este modo, el dramaturgo estaría utilizando su teatro para fomentar la identificación de los habitantes de Madrid con los valores religiosos de una dinastía a la que estaba vinculado de una forma muy especial. Sabemos que Mira fue nombrado capellán del Infante Cardenal don Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, en 1619 y que desde ese momento hasta su salida definitiva de la capital en 1632 participó en numerosos actos públicos, moviéndose siempre en el entorno de la corte: fiestas por canonización de San Isidro en 1622, por la llegada y estancia del Príncipe de Gales en Madrid en 1623 etc. No es extraño, por tanto, que uniera su pluma a la de tantos otros hombres de letras empeñados en poner su literatura al servicio del soberano para participar en el proceso construcción de una Corte Católica, espejo de los valores religiosos de la dinastía a la que servía y cuya protección necesitaba en su carrera como literato y como eclesiástico.

Notas

(1). Juana de Austria (1535-1579), hija de Carlos V e Isabel de Portugal, se casa en 1552 con su primo, el príncipe Juan Manuel de Portugal, quien murió en 1554, apenas dos años después de la boda y una semana antes de que naciera su único hijo, el futuro

rey don Sebastián. Ese mismo año, Juana se vio forzada a trasladarse a la península para asumir la regencia de los reinos españoles en ausencia de su padre, que se hallaba en Austria, y de su hermano Felipe, quien había viajado a Inglaterra para casarse con María Tudor. Juana actuó como reina gobernadora de 1554 a 1559, y nunca más volvió a ver a su hijo, ya que después permaneció en la península hasta morir en 1579. La trama central de la comedia, centrada en la figura de doña Juana, hay que leerla como un espejo de princesas en el que la actuación de la hija de Carlos V como gobernadora de los reinos españoles está destinada a guiar los pasos de una de las princesas de la casa de Austria que más poder acumuló en durante el reinado de Felipe IV, como demostraré en otro trabajo.

(2). Cotarelo y Mori, en *Mira de Amescua y su teatro*, habla de la existencia de una suelta registrada en la página 88 del catálogo de don Agustín Durán que no pudo localizar en la Biblioteca Nacional, donde hubiera sido normal encontrarla. Don Emilio baraja la posibilidad de que hubiera ido a parar al Museo Británico (93). Cuando Karl-Ludwig Selig escribió al museo años más tarde inquiriendo por su paradero, recibió una carta informándolo de que no la poseían, por lo cual hoy se da por perdida (2). También se refirió Cotarelo a otra suelta conservada en la Biblioteca de San Isidro (206-3, leg. 5, nº 13) que sí consultó y que parecía haber sido impresa en Sevilla a fines del XVII (94). Sin embargo, hoy esta suelta tampoco ha podido ubicarse. Según Valladares Reguero, tres ejemplares de la edición sevillana a la que alude Cotarelo se encuentran en la Biblioteca de Cataluña de Barcelona, en la Biblioteca de la Ohio State University y en la Biblioteca Nacional de Madrid (T – 55.274/5) respectivamente. El ejemplar de Barcelona

forma parte de una colección facticia formada por tres comedias de Felipe Godínez y cuatro de Mira que lleva una portada manuscrita con el siguiente título: *Segunda Parte de Co[meddi]as de los Ingenios Dr Mira de Amesqua y Felipe Godínez . Barcelona. Año de 1705 [agregado en otra tinta:] 1706*. Es el que edita Villanueva Fernández. El ejemplar de Ohio, editado por Karl-Luwig Selig, no es un original, sino una reproducción facsímil (84).

(3). En este estudio, citaré siempre por la edición Villanueva Fernández incluida en la colección del teatro completo de Mira de Amescua que coordina Agustín de la Granja.

(4). Sabemos quea *Soledad primera* de Góngora empezó a circular antes del 11 de mayo de 1613. Selig registra en sus notas qué imágenes concretas de la comedia pueden vincularse con la obra del poeta cordobés. En cuanto a la primera biografía conocida de la princesa formaba parte del libro del padre Carrillo *Relación histórica de la Real fundación de las Descalzas de Santa Clara de la Villa de Madrid*, publicado en 1616. Selig dice no haber consultado este volumen, pero asume que fue la fuente que empleó Mira para escribir su obra. Después de consultar el texto de Carrillo en la Biblioteca Nacional, creo que puedo afirmar sin equivocarme que sí fue una fuente importante de la comedia, aunque es imposible decir si fue la única. En cualquier caso, esto no indica que Mira de Amescua escribiera *La hija de Carlos Quinto* justo en el año en el que se publicó el libro de Carrillo, pudo consultarlo después. Para fechar la obra, es

necesario tener en cuenta también cierta información interna que vincula la obra al contexto histórico en el que se escribió, como intentaré argumentar en este artículo.

(5). Villanueva Fernández, sin embargo, intenta explicar la multiplicidad de acción, lugar y tiempo en esta comedia (362-64).

(6). Así lo hacen, por ejemplo, Villanueva Fernández (356-62), Selig (5) o Anne Cruz, quien escribe: "...in Antonio Mira de Amescua's entirely ahistorical play *La hija de Carlos Quinto*, on her arrival from Portugal, Juana names Madrid the capital of Spain and rejects marriage to Archduke Matthias of Habsburg (her nephew, born in 1557) in order to found a convent where she will profess as a nun" (104).

(7). Carlos V abdica en Bruselas el 25 de octubre de 1555 y regresa a España para retirarse al monasterio de Yuste el 4 de noviembre de 1556. Allí pasó los últimos dos años de su vida, antes de morir el 21 de septiembre de 1558. Por su parte, su hija doña Juana fundó el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en 1557. Sin embargo, nunca profesó como monja franciscana como se deja entender en la comedia, aunque sí se mudó a vivir al convento en 1570, y allí residió hasta su muerte. Esto no quiere decir que dejara de interesarse por la vida de la Corte. De hecho, utilizó el Monasterio de las Descalzas como plataforma para influir en la política de su tiempo.

(8). Un excelente análisis de la construcción de la imagen de Madrid como Corte Católica en María José del Río Barredo 173-204.

(9). El encuentro nunca pudo haberse producido, ya que Carlos V estuvo fuera de la península de 1543 a 1556, y Juana partió para Portugal en 1552.

(10). Las recreaciones de esta leyenda son innumerables. Existe, por ejemplo, una excelente representación pictórica del episodio en el cuadro *Acto de devoción de Rodolfo de Habsburgo*, catalogado en el Museo del Prado con el número 1645. El paisaje del cuadro fue pintado por Jan Wildens (1586-1653) y las figuras por Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Aunque se desconoce la fecha exacta de su composición, esta pintura aparece registrada por primera vez el año 1630 en el inventario de la colección del Marqués de Leganés con el número 105. Y Calderón lo incluye en varios de sus autos sacramentales, entre ellos *El segundo blasón de Austria* (1679) Según Arellano y Pinillos, las posibles fuentes de la pieza calderoniana serían la *Emblemata regiopolítica* de Juan Solórzano (1653), la *Corona virtuosa y virtud coronada, en que se proponen los frutos de la virtud de un príncipe, ...* del P.J. Eusebio Nieremberg (1643), y la *Monita et exempla politica* de Justo Lipsio (1605), fuente a su vez de Nieremberg (37).

(11). Existen también anécdotas destinadas a encomiar el compromiso de los Austrias con la defensa de la Eucaristía que tienen como protagonista al Infante Cardenal

Don Fernando, hermano de Felipe IV, de quien Mira fue capellán (1619-32). Por ejemplo, en la relación de su viaje a los Países Bajos se cuenta que, cuando entró en Bruselas el 4 de noviembre de 1634, lo primero que hizo “fue, como buen austriaco, buscar a quien se ha mostrado tan agradecido al devoto celo de esta Augustísima Casa, levantándola a tan grande fortuna, y así con este deseo llegó a la Iglesia Colegial de Santa Gúdula, en cuyas puertas se apeó, para adorar las tres sagradas hostias que la impiedad de los judíos hizo dar testimonio, para su confusión y la de tantos herejes, de la verdad del Santísimo Sacramento de la Eucaristía...” (Aedo 196).

(12). La exaltación de la Casa de Austria como defensora del Sacramento de la Eucaristía y paladín del catolicismo frente a la herejía es un motivo frecuente en la dramaturgia de Mira de Amescua, concretamente en muchos de los autos sacramentales que escribió: *La Santa Margarita* (1617), *La Inquisición* (1624), *La fe de Hungría* (1626) o *La jura del príncipe* (1632) son algunos ejemplos. Esta insistencia es perfectamente explicable en un género dramático vinculado a la celebración de la festividad del *Corpus Christi*, sobre todo si tenemos en cuenta que la mayoría de los autos escritos por Mira se representaron en el Corpus madrileño. Nada más natural, por tanto, que armonizar el contenido doctrinal de las piezas con la posibilidad de exaltar a la monarquía reinante. Sin embargo, *La hija de Carlos V* es una comedia histórica y, aunque es cierto que existen muchos puntos de contacto entre el contenido de los autos de Mira y sus comedias, la omnipresencia de este motivo en un discurso con el que Carlos V pretende orientar a sus hijos en el desempeño de sus nuevos cargos no deja de resultar chocante. Una buena

edición de los autos sacramentales de Mira de Amescua en el volumen VII de las obras completas publicadas bajo la coordinación de Agustín de la Granja.

(13). El Santo Oficio denominaba a los provocadores que cuestionaban con sus actos el Sacramento de la Eucaristía luteranos sacramentarios. Sus ataques aumentaron en el siglo XVII, ya que los tratados de paz con los países reformados hacían posible la entrada de protestantes en los templos católicos a la hora en que no se celebrara misa. El problema es que en los templos de mayor tamaño y en las catedrales se leía con frecuencia misa en las capillas laterales, por lo que era difícil evitar que la entrada de exaltados coincidiese con la celebración del santo sacrificio. El rechazo de los fieles españoles a este tipo de agravio y la dureza de la reacción inquisitorial se explican no tanto porque supusieran una negación del dogma católico, sino porque se ofendía públicamente a Dios, con lo cual el atacante no sólo ponía en peligro su salvación, sino también el bienestar de la Monarquía, que podía ser castigada por tolerar estos delitos (Thomas 375-76).

(14). Las directrices de la política oficial, sin embargo, no gozaron de la aprobación universal, sino que llegaron a crear cierta polémica. Así lo demuestra una carta de don Francisco de Quevedo, dirigida “al presidente de Castilla, don Francisco de Contreras, o quizá más bien al conde de Olivares,” y que está fechada en Madrid a 9 de julio de 1624. Naturalmente, Quevedo no cuestiona la gravedad del delito o la conveniencia de castigarlo, sino más bien que el castigo fuera público: “Digo, Señor, que

siempre tuve por inconveniente político (confesando por más acertado lo que el Santo Oficio ordenó) quemar vivo con solemnidad a Benito Ferrer, que murió por sus errores tan obstinado y tenaz, que dél se cogieron semejantes escándalos; y que a su imitación, otros ambiciosos de nombre y posteridad y rumor de los pueblos y naciones, se pasarían riendo por las llamas. Apresuróse, como se ve, más de lo que yo quisiera la imitación de aquella porfía, y cuatro días ha padecemos, en el más sacrílego ultraje, el propio sacrilegio” (525). Está claro que Quevedo escribe su carta como reacción a los actos de Reinaldo Peralta quien, según él, habría actuado por pura mímesis. Para don Francisco, este deseo de emulación se explicaría por la mentalidad del pueblo: “Tiene toda la gente baja en tanto precio la vida y salud, que cuando ven que uno la desprecia y busca la muerte animoso y resuelto, no saben llamarlo loco ni temerario; y al que no alaban lo ponderan y encarecen (525). Por ello, es recomendable quemar a los sacramentarios en secreto o, en su defecto, fuera de la capital del reino: “Y cuando no se les quiera dar el fuego (a los obstinados y endurecidos) en secreto, no sea en la corte, donde nunca ha sido, por la asistencia en ella de los embajadores de príncipes herejes, y el concurso de naciones; lo que no hay en Toledo. Y así menos se irritan con el castigo, y menos se fortalecen en su error con el espectáculo; y cuando lo sepan es diferente la eficacia de la relación a la de la vista” (526). Es decir, si el entorno político de Felipe IV y Olivares veían la Corte como el lugar idóneo para escenificar ceremonialmente los principios religiosos de la monarquía por la gran concentración de gente de diversa procedencia, Quevedo adopta la postura contraria por lo que se refiere a las actividades inquisitoriales. Termina su carta el escritor sugiriendo una serie de medidas para evitar que se produjeran nuevas profanaciones: “Para esto conviene mucho que no haya altar donde se celebre sin verjas, donde con gran prohibición entren sólo sacerdote y acólito... Y restituyendo esta clausura

tan debida a tan gran sacramento, se conseguirá que los herejes no puedan llegar a los altares con manos violentas” (526). Esta carta aparece reproducida con el número XXVI en el segundo volumen de las *Obras* de Quevedo editadas en la BAE por Aureliano Fernández-Guerra, y por ella citamos.

(15). En el panegírico a la ciudad de Madrid que Mira desarrolla en *La hija de Carlos Quinto* (vv. 1420-1552) intenta fomentar la devoción a la Virgen de Atocha entre los madrileños arguyendo que su imagen llegó a la ciudad en tiempos de Constantino, enviada por el mismo San Pedro al obispo Sergio (vv. 1459-1476). La identificación de Madrid con la dinastía austriaca y su devoción mariana también se hace patente en su auto sacramental *Nuestra Señora de los Remedios*, escrito entre 1624 y 1632 (Castañeda 146): Es imagen que ha traído/San Pedro a Roma [...]y pronostico [...]que esta imagen en Madrid,/ emporio dichoso y rico/e la mayor monarquía/y dosel que Carlos Quinto/colocó a las majestades/de sus nietos, será un tipo/de los cielos, será imagen de maravillas, asilo/de pecadores, [...]porque allí, con sus milagros, será (en sentido mixto)/segundo Dios...(vv. 158-77). Cito por las ediciones de los autos incluidas en el volumen VII de la colección coordinada por Agustín de la Granja y publicada en el 2007 por la Universidad de Granada.

Bibliografía

Aedo y Gallart, Diego de. *Viaje del Infante Cardenal Don Fernando de Austria*.

Desde el

12 de abril de 1932 que salió de Madrid con su Magestad don Felipe IV su hermano para la ciudad de Barcelona, hasta el 4 de noviembre de 1634 que entró en la de Bruselas. Amberes, 1635.

Arellano, Ignacio y M^a Carmen Pinillos. Introducción. *El segundo blasón de Austria*. De

Pedro Calderón de la Barca. Ed. Ignacio Arellano y M^a Carmen Pinillos. Kassel: Reichenberger, 1997.

Barrios, Feliciano. "Sólo Madrid es corte." *Felipe II: Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1988. 167-183.

Castañeda, James A. *Mira de Amescua*. Boston: Twayne, 1977.

Cruz, Anne J. "Juana de Austria: Patron of the Arts and Regent of Spain." En *The Rule of Women in Early Modern Europe*. Ed. Anne Cruz y Minoka Suzuki. Urbana; Chicago: U of Illinois Press. 103-121.

Mira de Amescua, Antonio. "La hija de Carlos Quinto." Ed. Juan Manuel Villanueva Fernández. En Antonio Mira de Amescua. *Teatro Completo*. Coord. Agustín de la Granja. Vol. II. Granada: U de Granada; Diputación de Granada, 2002. 367-436.

Mira de Amescua, Antonio. *Teatro completo (Autos religiosos)*. Coord. Agustín de la Granja. Vol. VII. Granada: U de Granada; Diputación de Granada, 2007.

---. "Nuestra Señora de los Remedios." Ed. Pedro Correa. En Mira de Amescua. *Teatro completo (Autos religiosos)*. Coord. Agustín de la Granja. Vol. VII. Granada: U de Granada; Diputación de Granada, 2007. 403-49.

Paredes González, Jerónimo: "Los Austrias y su devoción a la Eucaristía." *Actas del Simposium Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía, San Lorenzo del Escorial, del 1 al 4 de septiembre del 2003*. Ed. F. Javier Campos y Fernández de Sevilla. Vol. 2. San Lorenzo del Escorial: EDES, 2003. 655-664.

Quevedo Villegas, Francisco de. *Obras*. Ed. Aureliano Fernández Guerra y Orbe. BAE XLVIII. Madrid: Atlas, 1951.

Río Barredo, María José del. *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Prólogo de Peter Burke. Madrid: Marcial Pons, 2000.

Selig, Karl-Ludwig. Introducción. *La hija de Carlos Quinto*. De Antonio Mira de Amescua. Kassel: Reichenberger, 2001.

Thomas, Werner. *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de la Reforma y la Contrarreforma*. Leuven: Leuven UP, 2001.

Valladares Reguero, Aurelio. *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*. Kassel: Reichenberger, 2004.

Villanueva Fernández, Juan Manuel. Introducción. "La hija de Carlos Quinto." De Antonio Mira de Amescua. Ed. Villanueva Fernández. En Antonio Mira de Amescua. *Teatro Completo*. Coord. Augustín de la Granja. Vol. II. Granada: U de Granada; Diputación de Granada, 2002. 355-366.

Villanueva Fernández, Juan Manuel ed. *La rueda de la fortuna; y La hija de Carlos Quinto*. Madrid: Instituto de Enseñanza Celestino Mutis, 2004.

Williamsen, Vern G. "The Versification of Antonio Mira de Amescua's *comedias* and of some *comedias* attributed to him." *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1977. 151-167.

Severo Sarduy: La metrópolis neobarroca

[Alejandro Varderí](#)

Borough of Manhattan Community College, CUNY

La capacidad de apropiación del pasado que nuestra contemporaneidad ofrece, tiene en el artificio tecnológico su causalidad más certera. En la simultaneidad de la pantalla la memoria converge y la ciudad virtual cobra sentido, pues allí se borra la separación espacio-tiempo a favor de una inmediatez puesta a producir “un desorden de las apariencias” (Virilo 55) donde aquella ciudad y la real se encuentran.

En la obra de Severo Sarduy la confluencia entre la ciudad virtual y la real se arma fragmentariamente, como un conjunto de paneles hipergráficos que descentran la metrópolis neobarroca, a fin de construir una ciudad imaginaria con elementos prestados de muchas geografías distintas. Es entonces una urbe cimentada en la simulación y el hiperreal donde las novelas se imbrican hasta dibujar un mapa urbano que precede a la ciudad misma:

La simulación ya no es más la de un territorio, un ente referencial o una substancia. Es la generación hecha por modelos de un real sin origen o realidad: un hiperreal. El territorio ya no precede más al mapa, no lo sobrevive. De hecho es el mapa el que precede al territorio (Baudrillard 253).

Así, en la obra sarduyana la ciudad toma cuerpo desde el espacio de la representación donde, a pesar de la yuxtaposición de estilos, el autor se mantiene fiel al barroco cubano; y se canibaliza en él la arquitectura de fachadas, retablos, techumbres

mudéjares, y armaduras de madera —citada en castillos bávaros, templos hindúes o mansiones neoclásicas francesas— para erigir la escena que los personajes llenarán con el exceso de sus actuaciones.

Hacia donde quiera que sigamos el mapa sarduyano, “lo legible urbano” (Sarduy, *Ensayos* 305) concurre en dos ciudades encontradas, la virtual y la real. Ciudad doble donde se reivindica el deseo desde el placer del lenguaje que la describe, partiendo del entrecruzamiento de señales extraídas de la geografía caribeña, oriental, neoyorkina, francesa y española. Con esta estrategia el mapa urbano se diversifica convirtiéndose en un mosaico sin especificidad, complejo y contradictorio, que privilegia lo híbrido, la distorsión y la ambigüedad, sobre la pureza, la linealidad y la articulación modernista.

Ello le permite al autor desplazar sus caracteres de uno a otro continente para encontrarlos en puntos geográficos que espejean las ciudades reales, a las cuales el barroco cubano como constante lleva al límite donde se vuelven apariencia y lo superan; superan el límite, en ese afán del lenguaje sarduyano por reproducir no la esencia del original sino su efecto. De ahí que Sarduy continuamente incurra en un *vértigo de señalización* (*Ensayos*, 306) anticipador de esa simulación de la ciudad real que es, en última instancia, la metrópolis neobarroca:

Las dos ciudades —apunta refiriéndose a Benarés y Sarnat— que siempre se visitan juntas y a la carrera, a diez kilómetros una de la otra, son como las dos imágenes posibles de un mismo pensamiento: el que, enmascarado por la palabra, concibe a la realidad como una pura simulación; el que, desde el principio y de modo irreversible, ha comprendido que el vacío lo atraviesa todo y que el todo perceptible no es más que su metáfora o emanación (Sarduy, “Benarés” 230).

Se crea un espacio de confluencias entonces o “crisol de asimilaciones”, como lo llamó Lezama Lima, el cual articulará la geografía de las ciudades sarduyanas. Unas ciudades vividas en la piel y asimiladas a la epidermis del texto, pero vistas siempre a través del lente de lo cubano pues, tal cual decía el mismo escritor, “no me fui y no me he ido, porque siempre he estado en Cuba, aunque en un momento determinado me fuera a vivir a París” (Díaz 176).

Esta lealtad a Camagüey y La Habana proviene tanto de su despertar literario en la primera, como de su educación literaria y sentimental que, a mediados de los años cincuenta, la capital cubana le abre desde las páginas de revistas (*Ciclón, Carteles*), mentores y amigos (José Rodríguez Feo, José Lezama Lima, Virgilio Piñera). Una educación que el triunfo de la revolución castrista potenciará con la fundación del semanario *Lunes de Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante, y donde Sarduy asumirá el papel de crítico de artes plásticas. Igualmente, habrán de tomarse en cuenta sus colaboraciones para la *Nueva Revista Cubana* que edita Cintio Vitier, y las lecturas que el autor realiza en el Palacio de Bellas Artes y el Teatro Nacional de los Trabajadores.

Pero tal cual ocurre con aquellas dos ciudades, también el idealismo del escritor empezará a desmoronarse, y París, donde se instala para estudiar crítica de arte, se convertirá en la metrópolis definitiva. A partir de entonces Severo Sarduy hará de las urbes perdidas, escogidas, visitadas e imaginadas el sustrato puesto a construir cada texto como una edificación más en el conjunto arquitectónico que lleva su nombre. Ello lo logrará escribiendo para *Tel Quel* y *Mundo Nuevo*, relacionándose con conocidos intelectuales franceses como François Wahl y Roland Barthes, y

publicando *Gestos* (1963), su primera novela, en la editorial que Carlos Barral lanza entonces desde Barcelona: una ciudad clave para la difusión internacional de su obra.

Desde la distancia europea, el autor recuperará sus ciudades fundacionales como metrópolis neobarrocas, que la escritura irá intrincando en tanto la revolución irá descuidando, hasta bosquejar una urbe fantástica donde lo barroco sedimentará las construcciones lingüísticas, poniéndolas en función del placer, el exceso y el derroche. Será ese “*¡más, más y más!*” (Barthes 8) puesto a subvertir el orden moderno, y rebelarse simultáneamente contra la “economía burguesa” (Fossey 16), en un paradójico guiño a sus años de militancia dentro de la izquierda cubana.

A partir de *Cobra*, sin embargo, la escritura sarduyana desmentirá cualquier posible filiación política, en aras del compromiso con el trabajo del lenguaje, la cita, el choteo, y la revalorización de la cultura popular desde el kitsch y el camp. Igualmente, el autor privilegiará el traslado a un primer plano de las voces del homosexual, el travesti y el transexual, que el *establishment* literario, especialmente del sexista boom hispanoamericano, había relegado, ridiculizado o simplemente descartado. Y todo ello se hará atendiendo a “la inserción especular del yo” (Sarduy, *La simulación* 73) en el sistema de signos, con lo cual la presencia de lo cubano recorrerá explícita o implícitamente la totalidad de la obra.

Una vez territorializado en la isla, será sobre la cartografía habanera donde Sarduy trazará la escena que sus protagonistas llenarán con la desmesura de la casa, entendida como privatización del espacio urbano, o parte de la ciudad que nos pertenece. Allí *Cobra*, la Tremenda, Colibrí, la Regente, Cocuyo, actúan y simulan, señalando desde sus

ventanas las distintas direcciones por donde el imaginario del autor orienta al lector a través de calles, pórticos y pasajes, hasta hacerse con la frontera porosa del malecón.

Las construcciones en ruinas, que la sociedad cubana ha ido sumiendo en el abandono a lo largo de cinco décadas de revolución y miedo, proporcionarán el marco dentro del cual los caracteres dirigen nuestro trayecto a través de la doble metrópolis, real y virtual, a la que se entra siempre por el mar. De manera similar, las señales, ya sean las “vallas de la Shell” de *Cobra* o las “capillas cercanas al mar” de *Maitreya*, anticiparán la ruina visible en los “pórticos triangulares y resquebrajadas volutas” de *Cocuyo*, o adelantarán la memoria desde la pantalla cual “cinerama a todo retro-color (donde) se va definiendo un paisaje (...). Sobre la uniformidad de las casas blancas el dibujo de las calles” (Sarduy. *Cobra* 63).

Instalada en un mapa como lugar de confluencia entre oriente y occidente, *Cobra* va hacia la India, pero las ciudades que puntúan este primer viaje, o están vistas desde la distancia como un cuadro del mismo Sarduy —“La ciudad a lo lejos era un cúmulo de puntos grises” (*Cobra* 175)—, o inventan sus propias construcciones a partir de “techos cónicos” “fachadas coloniales” y fragmentos de “arquitectura romana”. A su regreso al suburbio parisino, *Cobra* saldrá en busca del doctor Ktazob rumbo a Tánger, ciudad a donde el lector llega también siguiendo las líneas que la Señora y Pub han dibujado a su paso por Madrid y Toledo, cual trazado que el *décalage* temporal ubica entre un barroco de “molduras procesionales”, “tabernáculos platerescos” y “relicarios ojivales”, y un churrigueresco con sus “nudos y flechas, orlas y volutas, (y) lámparas mudéjares” (86). Ello guardando siempre para sí el privilegio de existir en ellas como espacios privilegiados, pues será en la ciudad donde más fácil les resulte a los caracteres

sarduyanos evadirse de sí mismos, inventarse un nuevo yo, o perderse en el laberinto de su abigarrado diseño.

Este “arte de lo pletórico” (Monsiváis 83) tiene en la novelística sarduyana el propósito de tensar los límites del lenguaje, cuyo placer como celebración del exceso proviene del kitsch contenido en los textos puestos a privilegiar esta estética, que lleva al escritor a obtener su propio placer mediante una total libertad de los sentidos deslastrada de toda traba moral (Broch 29). Con ello Cobra deviene un personaje dable de transformar su vida en una obra de arte y objeto de placer, al interior de una ciudad fantástica constituida por alusiones y citas tanto a las ciudades clásicas como a las megalópolis contemporáneas. Todas ellas enmarcadas por un paisaje igualmente “complejo y contradictorio” (Venturi 54):

(Sobre un promontorio, se extendía una ciudad nueva, de arquitectura romana, con cúpulas de piedra, techos cónicos, mármoles rosados y azules y una profusión de bronce aplicados a las volutas de los capiteles (...). El color del mar era muy verde, el aire muy frío. Sobre las montañas, en el horizonte, nieve) (Sarduy, *Cobra* 71).

Empezando con la última sección de la primera parte, el lector entrará a la megalópolis escoltando a Cobra desde adentro. El metro penetra el casco urbano que la enumeración sarduyana arma a partir de señales en descomposición —“flechas al revés, rampas que se derrumban, pasajes sin salida, urinarios encharcados” (127)— y con ellos irrumpirá en su narrativa una arquitectura de “retorcidos pasamanos” y “columnas

niqueladas que se abren en corolas contra el plafón” (126), imbricándose lo barroco con la noción de ruina postindustrial.

Con los desplazamientos del *gang* motorizado compuesto por Totem, Tigre, Escorpión y Tundra, tal plétora de estilos se incorporará a la labor del autor de trazar un conjunto de flechas y paneles hipergráficos que descentrarán la ciudad expandiéndola: “hacia las afuera, [entre] [i]dénticas avenidas (...) incompletos castillos góticos de hormigón armado (...) (y) torres sin iglesias cuyas campanas eléctricas llaman al ángelus” (151).

Este movimiento, característico de la anamorfosis barroca, provocará una vuelta de tuerca muy sarduyana cuando el paisaje —identificable hasta aquí con el suburbio parisino o madrileño— desemboque en “un bosque” que es más bien selva tropical donde el *gang*, deshaciéndose de toda señal distintiva de la metrópolis neobarroca, se adentra a pie, “entre plumas negras y escamas de culebra”, observado por “iguanas, (y) camaleones bravos” (151). Allí los motorizados someterán a Cobra a la iniciación ritual tántrica, tras lo cual el grupo regresará a la urbe, pero por un paisaje cuyos “[p]inos, cipreses y ciruelas de invierno” (154-55) producen otra dislocación geográfica, y añaden un hilo más a la red intertextual con que Sarduy entreteje oriente y occidente, lo masculino y lo femenino, el Caribe, África, Asia y Europa.

Tal polifonía genera el concierto neobarroco que se escucha en la novela, e igualmente actúa en *Maitreya* como fondo musical de las traslaciones de las Tremendas por La Habana, Miami, Nueva York y Tánger. Unas traslaciones hechas al interior de cierta arquitectura donde el trópico y el barroco de las colonias ya no quedan apuntados solamente, cual era el caso de *Cobra*, sino que invaden el trazado del mapa urbano. Esta

estrategia le permitirá al autor moverse de un continente a otro pero sin abandonar completamente su isla.

Ubicadas “en un palacio colonial de madera, con tabiques labrados y balcones curvos cargados de esferas armilares, anclas y cuerdas” (89), las Tremendas se valen de sus poderes curativos en ambientes que aluden al barroco. Ello se logra no solo desde la decoración de exteriores e interiores, sino con la utilización del principio multiplicador del espacio y la mirada utilizado por Velázquez en “Las Meninas”, ya que las hermanas viven dentro del cuadro acompañadas por “sus meninas (...) y un enano, antiguo modelo para *Monstruas vestidas* de la Escuela de Bellas Artes” (89). Se produce aquí una superficie que se desdobra desde los espejos de los aposentos, prolongándose así el fondo de la tela hacia la trama del texto.

Dicha táctica se repetirá en el capítulo siguiente cuando Sarduy haga aterrizar a la Tremenda “en una piscina frente a una iglesia de la Caridad, en las afueras de Miami, entre delfines que la recibieron con gritos indignados” (99). Con ello se lleva al camp “El nacimiento de Venus” de Botticelli, y a la irrisión el kitsch de los espacios donde se movilizan muchos cubanos en el exilio. Tal desterritorialización debida a la intolerancia del castrismo, que igualmente expulsó a Sarduy, se reterritorializará en el trópico como simulación cuando Pedacito de Cuba, guardián del kitsch autóctono, reproduzca la arquitectura habanera en sus dibujos sobre los muros mayameros, buscando así preservar la ciudad que los avatares políticos le hurtaron.

Como si fuera un cuadro de Wilfredo Lam, Sarduy irá rodando entonces ese paisaje de un texto a otro y de una ciudad a otra, reencontrándolo seguidamente, junto con el art-nouveau de las colonias, al interior del mapa neoyorkino cual decorado de

la *mise-en-scène*, en la *boîte* boricua donde la Tremenda canta “vestida de flor enferma”. Al hacerlo, el texto se satura con el imaginario nostálgico caribeño, ya no desde “las canciones más ampulosas de Olga Guillot, ni de los psicodramas de La Lupe” (125), sino con la impostura de los “agudos renales” atribuidos a otro icono camp por excelencia: María Callas.

El autor aún así, sobre un mismo escenario, los elementos constitutivos de la estética que mejor explica el exceso neobarroco, y predice un repunte de la misma en el gusto de la audiencia contemporánea: “El público —pontificaba sin recato, alabando los agudos renales que emitía y barajando similitudes con la Callas— se ha empedernido con el kitsch de los últimos tiempos” (126).

La última sección de *Maitreya* recobrará “con nitidez excesiva” (153) para el trazado de la ciudad sarduyana, los minaretes orientales que igualmente cerraban *Cobra*. Ello se hará ya no desde el reflejo de un río, sino sobre los cristales del parabrisas de un automóvil en el cual la Tremenda y el enano —remanente de “Las Meninas” velazquianas— atraviesan el mapa urbano hacia el desierto árabe. Al llegar allí y “hundidos entre pozos de petróleo”, los personajes agotarán, “hasta la idiotez y el cansancio” el repertorio concerniente a los rituales tántricos.

El desgaste personal asociado con este repertorio geográfico-pictórico-gestual devolverá la escritura de Sarduy, en *Colibrí*, a una exuberancia cromática donde queda definitivamente intrincada la ciudad tropical como ruina. Esto se logra apuntando hacia los restos de las civilizaciones precolombinas, que quedarán incorporadas a la urbe postcolonial de la periferia —condenada a permanecer eternamente en vías de

desarrollo— a través de una labor de reciclaje, donde también se integra el aparato tecnológico y el arte de los centros industrializados.

Será a partir de este “travestismo cultural” desde donde resulta interesante leer el mapa sarduyano en *Colibrí*, pues nos ubica al interior de un paisaje selvático, que en vez de constituir un regreso de Sarduy a los orígenes —siguiendo las huellas de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, y los lodazales cubiertos por manglares del Rómulo Gallegos de *Doña Bárbara* y *Canaima*— comprende una revisión y un desmantelamiento de la naturaleza, para reencontrarla en el contexto contemporáneo, donde se ilumina con un colorido que debe más al pop que a la luz del trópico:

Era un claro del bosque. Llegaba desde el cenit, inmaterial y blanca, la plena luz del día. Soplabla el viento fresco. Tuvo sed y sueño.

Se recostó al tronco de un ramaje cimbreante y ligero y grandes corolas rojas y moradas.

En la más alta, como una rodaja de limón al borde de un daiquirí, vino a posarse un tucán. (Sarduy. *Colibrí* 37)

Como en las serigrafías de Andy Warhol, de una escena a otra el paisaje quedará alterado solo en apariencia, restringiéndose a un cambio de color a causa del celofán naranja que envuelve las luces del bar donde *Colibrí* actúa. Este escenario se insertará también en un “paisaje de invierno —fácil oxímoron de los decorados tropicales”

(15)— pintado sobre las paredes de la casona desde donde la Regente y la Enanota organizan el tráfico de jóvenes y drogas.

A partir de estas variaciones la selva se integrará dentro de la narración, no como “abigarrada y senil consagración de la primavera” (41), sino como bestia que asedia la arquitectura para devorarla, dejando únicamente un rastro —“la cabeza colosal olmeca”—, o los escombros —“amasijo de volutas y arabescos mohosos”— de las casas convertidas en señales anticipadoras de la memoria que la escritura empezará a recobrar. Se inicia entonces con *Colibrí* el proceso de recuperación del paisaje netamente caribeño, puesto a trazar las flechas y paneles hipergráficos que marcarán el camino de “regreso al país natal”, cerrándose con *Cocuyo* y *Pájaros de la playa*.

La arquitectura de *Cocuyo* abrazará la urbe caribeña, que el protagonista mira desde una ventana, y no es sino recuerdo borroso, resto de una ciudad barroca construida a imagen y semejanza de la española, es decir, superficie sin profundidad o un simulacro de la ciudad real. Allí la casa, sin perder su artificiosidad en la decoración, será el espacio “donde un niño quiere des-existir. Ser otro” (53). Con esta estrategia el autor recuperará el tiempo, en su sentido proustiano de Tiempo, es decir, como tiempo “evaporado de los años transcurridos no separados de nosotros” (Proust 419). Un tiempo que Sarduy se llevó consigo al lanzarse al exilio: “Sabía, eso sí, que ya nunca más tendría casa ni familia, ni lugar de reposo ni de origen” (54).

Tal exilio duró lo que el autor tardó en recuperar con su escritura el Tiempo, desde el mapa urbano parisino del cual, a diferencia de Proust, no extrajo sin embargo la materia de su obra, sino que lo utilizó como mirador desde donde recobrar a Cuba; una Cuba haciéndose más nítida de obra a obra. Y esto es así pues la casa nos pone en contacto con

lo que somos; regresar a casa es volver al lugar de donde procedemos, y la escritura se constituye en el instrumento idóneo para recuperarla con todo lo que ella contiene, antes que el Tiempo se aleje de nosotros cuando la vida se apague.

Cocuyo, al explorar el “otro lado de la bahía” (187), atraviesa “vastos casonas azulosas”, construidas sobre estacas en el agua, y puestas a activar la memoria involuntaria a fin de transportar al personaje a la casa primigenia. Ello para recobrar dicha memoria, envuelta por la “ensoñación” donde “toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo”. (Bachelard 151). Esto le permitió a Sarduy, como lo hizo Proust, imaginar nuevamente su infancia, mediante una operación que la idealizó, deslastrándola de todo lo doloroso vivido allí en sus primeros años:

Había olvidado el cansancio y el hambre (...). Recordó el patio del tinajón, sombreado por las flores rojas del flamboyán, afectuoso y tibio, y luego, como si en la memoria todo se decantara, el patio del hospicio, con su juego de agua. Olvidaba el cepo (189).

El proceso de decantación de la memoria alcanzará el blanco total — inmortalizado por el pintor venezolano Armando Reverón en sus paisajes caribeños— con *Pájaros de la playa*: “al blanco (debe) su fulguración/ el color” (221). “En el blanco, en lo blanco” (González Echevarría 160) se cerrará la obra narrativa sarduyana, mediante la misma imagen y con idéntico sentido al que tenía en *De donde son los cantantes*. Si bien aquí la entrada en la muerte desde el blanco ya no será de Cristo sino de los personajes y del propio Sarduy, dado que *Pájaros de la playa* fue concebido como

vehículo purificador y testamento, regreso definitivo del recuerdo a la isla transformada en casa: “la breve utopía de un arquitecto que consideraba toda la naturaleza como un solo ser vivo”. (Sarduy, *Pájaros* 93).

Sarduy reconcilia aquí la escritura con la “explosión inicial” o Big-Bang, mediante un lenguaje que traza el mapa de la isla cual “casa transparente y vasta” (93), y en su descripción recuerda la “Fallingwater” de Frank Lloyd Wright, pues “se desplegaba sobre una cascada, sin destruir las piedras ni los árboles, y en la que siempre se oía el murmullo del agua al caer” (93-94). Casa depurada de todo exceso entonces, que se expandirá no como espacio barroco sino como ámbito dable de espejear la arquitectura racionalista modernista de la Bauhaus; cual si en su viaje inverso, de restitución a la semilla, el origen, la isla, la ciudad en ruinas y la casa, Severo Sarduy hubiese querido deslastrar las construcciones de su ambigüedad ornamental para recobrarlas y recobrase desde un paisaje exacto: “Aquí en las islas, en el corazón de las variaciones oceánicas, no hay lugar para la imprecisión: todo es neto, implacable, preciso” (163).

Hacia tal concisión y claridad minimalista se desplaza el mapa urbano de *Pájaros de la playa*, “rumbo al mar” —título de la penúltima sección del libro— y en busca de un sur sin especificidad, que tangencialmente espejea el mapa urbano sevillano. Esto se logró desde la alusión a una “antigua cartuja, tan restaurada que parece una maqueta, o un edificio recién construido con injertos de ruinas” (206); y en torno a la cual fue construida una ciudad desarmable de “postmoderna arquitectura” (206), sede la Exposición Universal de 1992, que el autor visitó poco antes de concluir su último ejercicio narrativo.

“Las ciudades, como los sueños, están hechas de deseos y miedos; (en ellas) todo oculta algo más” (Calvino 44). Severo Sarduy lo sabía y por ello, en su obra, esa

metrópolis, que la escritura recicla parodiando, a fin de dismantelar el orden propio del barroco histórico y erigir en su lugar el desorden de sus simulaciones contemporáneas, queda trazada a modo de pulsación, donde late el músculo de lo velado y lo prohibido. Esto se alcanza por igual en la novelística sarduyana, desde el caos estructural de la urbe latinoamericana, y desde el marco planificado de la cartografía de megalópolis como París y Nueva York... Aunque el autor, a pesar de vivir en la Ciudad Luz, a la cual, según me comentó una vez, asociaba con una *grande dame*, añoraba sin embargo la de los rascacielos, que comparó para mí entonces con un joven curioso, sensual y lleno de energía.

Es por todo ello que su obra encaja dentro del marco de la polis donde se deposita el residuo que queda cuando la vida pasa, y se alimenta justamente de la parte que la otra, la del frenesí económico y el exceso virtual, rechaza o desperdicia. Ciudad subterránea y fascinante pues sedimenta el recuerdo, resultando por tanto improductiva para la que se desarrolla por encima, pero sin embargo queda inscrita eternamente en la obra y la memoria. Ciudad que, en última instancia, “crece para ocultar su propia presencia. Una llamada, una cita: todo tan simple y secreto” (Balza 25).

Bibliografía

Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica. 1982.

Balza, José. *D*. Caracas: Monte Ávila, 1980.

Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trad. Richard Miller. Nueva York: Hill and Wang, 1975.

Baudrillard, Jean. "The Precession of Simulacra". *Art After Modernism*. Brian Wallis, ed. Trad. Paul Foss y Paul Patton. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1988. 253-81.

Broch, Hermann. *Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte*. Trad. Margarita Muñoz. Barcelona: Tusquets, 1979.

Calvino, Italo. *Invisible Cities*. Trad. William Weaver. New York: Harcour Brace Jovanovich, 1978.

Díaz, Lola. "Roland Barthes y yo vivimos juntos durante 28 años". *Cambio 16* (2 Nov. 1987):176-78.

Fossey, Jean-Michel. "Severo Sarduy: Máquina barroca revolucionaria". Severo Sarduy. Madrid: Fundamentos, 1976. 15-24.

González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.

Monsiváis, Carlos. "The Neobaroque and Popular Culture". Trad. James Ramey. *PMLA* 124.1 (2009): 180-88.

Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1970.

Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires. Sudamericana, 1972.

----- . *Colibrí*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.

----- . *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

----- . *Maitreya*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

----- . “Benarés”. *El Oriente de Severo Sarduy*. Madrid: Instituto Cervantes, 2008.

----- . *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1993.

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: MOMA, 1977, 54.

Virilo, Paul. *The Lost Dimension*. New York: Semiotex(te), 1991.

De disfraces, reinenciones e inciertos refugios: una lectura de Lima a partir de *Ciudad de Payasos* de Daniel Alarcón*

[Cynthia Vich](#)

Fordham University

En su prefacio a la colección de ensayos *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*, Patricio Navia y Marc Zimmerman insisten en la importancia de estudiar y pensar las ciudades como micromodelos de las múltiples transformaciones producto de la globalización. Este proceso ha tenido la capacidad de resignificar radicalmente a sujetos, tradiciones y lugares creando distintas geografías que han problematizado y cuestionado viejos modelos de análisis (Navia y Zimmerman 13). En este contexto, la forma como se entiende el espacio resulta crucial. Quisiera entonces remitirme a los planteamientos de la geógrafa inglesa Doreen Massey, quien propone la necesidad de conceptualizar el espacio como un "espacio-tiempo", es decir, como un lugar integral a la producción de la historia y a la posibilidad de la política (Massey 269). Massey rechaza como errónea la dicotomía que separa espacio/tiempo, y más bien define al espacio como un producto creado por complejas interacciones: "it is not that the interrelations between objects occur *in* space and time; it is these relationships themselves which *create/define* space and time" (263). Para Massey, la ciudad no es un objeto ni tampoco un mero territorio, sino un proceso (Chion 72). Esto me resulta muy útil al reflexionar sobre una ciudad como Lima, que experimenta de forma desencontrada, paradójica y hasta ominosa el fenómeno de la globalización. Volviendo a Nava y Zimmerman, quisiera recordar que, hoy más que nunca, debido a los efectos de la globalización, las ciudades son "el resultado de procesos que nos hacen huérfanos"

(14). Consecuentemente, voy a utilizar la idea de la orfandad urbana para explorar una particular representación literaria de la Lima de fines del siglo XX. ¿Cómo se expresa en la ficción la sensación de vulnerabilidad del sujeto frente a su entorno urbano? ¿Qué mecanismos construye éste para contrarrestarla? Mi lectura de la novela gráfica *Ciudad de Payasos* escrita por Daniel Alarcón e ilustrada por Sheila Alvarado intentará responder a estas preguntas.

Con pasaporte estadounidense y con el inglés como su primera lengua para escribir ficción, Daniel Alarcón ha sido ya reconocido como "el primer literato peruano globalizado" (Quintanilla 3). En esta ocasión, voy a trabajar con la versión en español de *Ciudad de Payasos* publicada como novela gráfica en Lima en el 2010 ([1](#)), para así aprovechar la intensificación del tono original de la historia provisto por las ilustraciones que acompañan al texto. Como ha explicado el mismo Alarcón, esta novela es un objeto nuevo y distinto al cuento publicado anteriormente bajo el mismo nombre, ya que el texto se alteró significativamente y cada imagen fue debatida, dibujada y redibujada en discusión continua entre Alarcón y Alvarado (Alarcón 137). El proceso de elaboración conjunta ocurrió gracias a un elemento muy revelador de las nuevas formas como se manifiesta la creación artística en el siglo XXI: la versión final de la novela fue obra de dos personas, cada una en un país distinto y elaborada durante reuniones "virtuales" gracias a la conexión por Skype:

Sentados, yo en mi departamento y Sheila en el suyo, pasábamos horas, días enteros, en línea: dibujando bosquejos, colocando y recolocando textos, enviando archivos de PDF de ida y vuelta, o simplemente sosteniendo páginas llenas de garabatos

frente a la cámara web para que uno pudiera ver de qué estaba hablando el otro. Sin una conexión de alta velocidad a Internet este libro simplemente no existiría (Alarcón 137).

Como puede verse, la creación artística hecha a dúo a través de un diálogo mediado por la tecnología, así como la ruptura del espacio único "real" a partir de la indispensable presencia de un mecanismo de intermediación, dan cuenta de esa gradual hegemonía que van adquiriendo los procesos transnacionales en la época actual. De manera análoga a lo que ocurre a nivel de la producción de bienes en la esfera económica, esta dimensión "globalizada" de la autoría implica, por un lado, cierto grado de desterritorialización, y por otro, cierta rearticulación del modelo moderno de novela como obra original de un solo autor. De alguna forma, podría decirse que esta novela no sólo es *síntoma*, sino que también *produce* una forma específica de espacio-tiempo asociada a esas complejas interacciones de las que hablaba Massey.

Mi lectura de *Ciudad de Payasos* se centrará en dos ejes. Por un lado, discutiré su representación de Lima como escenario de una compleja inserción en la lógica de la globalización. En segundo lugar, propondré una lectura simbólica del elemento central de la trama - la transformación del protagonista en payaso callejero - como un acto performativo de enmascaramiento a través del cual el sujeto busca refugios simbólicos en una urbe en la que se siente desamparado. Para esto, me apoyo en las propuestas de la antropóloga peruana Sylvia Vega Llona, publicadas en su libro *Temor y curación en la ciudad global*, donde se articula el enfoque antropológico con los estudios de performance para indagar sobre el "poder performativo de los cuerpos insertados en la experiencia de la ciudad global" (de Rivero XVIII). Remitiéndose tanto a Nueva York

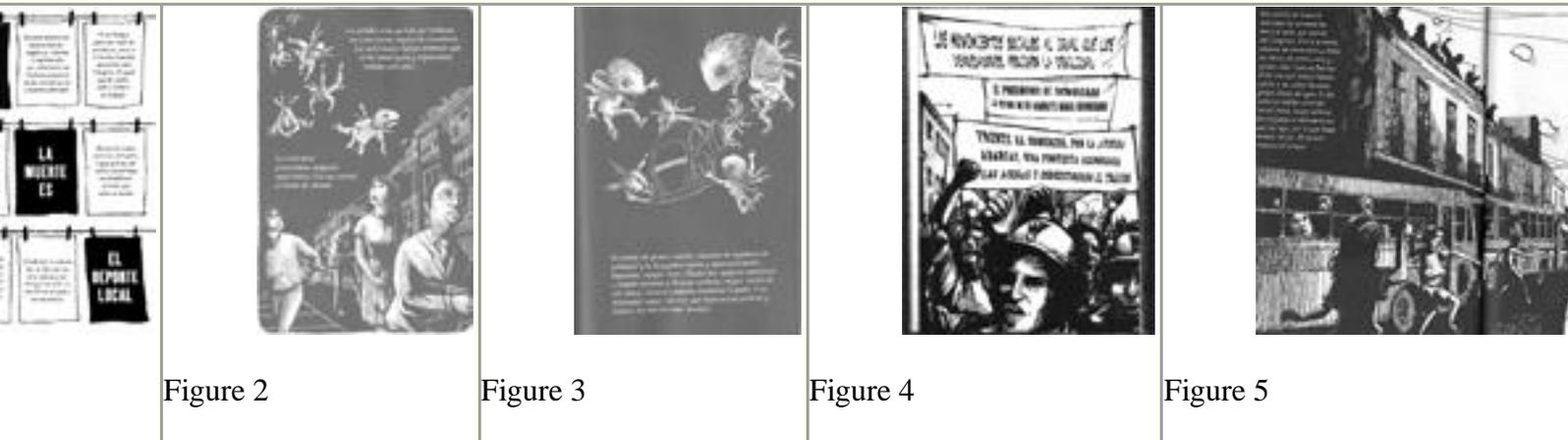
como a Lima, Vega Llonca alude a los elementos fundamentales de la magia simpática y a sus rituales de curación para verlos como instrumentos que el sujeto urbano usa para construir, a partir de la mimesis, escudos protectores que lo refugian del maltrato de la ciudad contemporánea. Mi hipótesis es que el disfraz de payaso, como mecanismo de enmascaramiento para negociar con la realidad, funciona como uno de esos escudos en el contexto de la Lima globalizada. Utilizaré además esta lectura simbólica para reflexionar sobre la naturaleza y el rol del comercio informal de origen migrante que caracteriza a las calles limeñas.

En *Ciudad de payasos*, la transformación existencial de Oscar, su protagonista, se inicia con la muerte de su padre. Nos enteramos que por muchos años, desde que éste lo abandonara a él y a su madre por otra mujer, Oscar se había negado a aceptar que su padre tenía otra familia que había desplazado completamente a la suya. La novela se inicia en el momento en que Oscar debe confrontar esta verdad, lo cual le genera una intensa crisis de ansiedad. Su desamparo es más radical aún porque también ha decidido distanciarse de su madre, enfurecido por la sorpresiva decisión de ésta de irse a vivir con la otra familia de su padre.

Desposeído, Oscar camina erráticamente por un espacio urbano que empobrece su ego (2). En Lima, a diferencia de otras metrópolis, no son los altísimos edificios ni ninguna forma de gigantismo estructural lo que disminuye amenazadoramente su sensación de soberanía, sino más bien el carácter aciago de una ciudad que ha hecho de sí misma un espectáculo de precariedades. En esta urbe, el fetichismo consumista y el cinismo exhibicionista han hecho que las relaciones entre las imágenes y las mercancías suplanten a aquellas entre las personas. Se trata de una

dinámica social donde la vida humana se ha degradado al haber sido reemplazada por su mera representación (**Fig. 1**). Lo que impera entonces es una economía de mercado marcada por un derroche simbólico que no logra esconder su ansiedad ante una relación meramente utilitaria con los seres y los objetos, donde la angustia ante lo efímero y el impulso a calcular y a ponerle precio a todo impiden todo contacto e intercambio humano real (Vega Llona 157). Michael Taussig se ha referido a todo esto con el término "espectralidad" (3). Así, se trata de un espectáculo en el que "la cualidad fetichista de las mercancías junto con el entretenimiento de masas" - en este caso, la prensa amarilla - "recrean formas de magia en las que la violencia y el temor son imitados como creados a través del espectáculo" (Vega Llona 151). Esta es una marca constante del retrato de la ciudad en la novela. En varias ocasiones, el diálogo concertado entre texto e imagen desfigura la ciudad en clave ominosa: el espacio urbano se marca con notable violencia y teatralización. Las descripciones cuasi-cinemáticas de una ciudad apocalíptica abundan en el texto y cobran dimensiones cósmicas a través de la gráfica. Por ejemplo, vemos ciudadanos despavoridos huyendo de enjambres de voladores niños-piraña que se dirigen a desvalijar un automóvil (**Figs. 2 y 3**); primeros planos de las caras rabiosas de violentos manifestantes con los puños en alto (**Fig. 4**); y niños de rostros desfigurados bombardeando con globos de agua a un indefenso payaso (**Fig. 5**). Lo esencial en todo esto es la exageración de un "temor territorial" (Vega Llona 22) expresado en forma de siniestras fantasías. (4) Si óptimamente el espacio público de la calle debería ser un lugar de encuentro humano, de cohesión social, lo que aparece aquí es un alto nivel de "agorafobia urbana". (5) Este espacio público expone peligrosamente al sujeto, reforzando "una ecología del temor en la ciudad". (6) En tal contexto, la consigna para el

sujeto es huir, vaciar la calle, segregarse. Escapar se vuelve así el instinto primordial del ciudadano.



an image for a larger view.

Como se ilustra en la imagen del payaso bombardeado por los globos de agua, se trata de un sujeto acorralado que ha perdido toda soberanía espacial. Sin embargo, poco después el payaso es "salvado" por un cobrador de autobús que, jalándolo, lo mete al interior de su vehículo, y así el payaso puede volver a trabajar vendiendo caramelos. ¿Qué tipo de salvación es ésta, en la que el autobús le sirve al payaso para cubrirse del agresivo exterior? ¿Cuál es el rol del cobrador en este proceso? Propongo que se trata de una suerte de intervención simbólica de curación en la que el cobrador funciona como un "sanador" que salva al payaso. (7) Este acto escenifica la forma a la vez tierna y violenta de estar y de ser en una Lima que goza al burlarse de los suyos, pero en la que a veces también aparecen sorprendentes salvaciones. Notemos, sin embargo, que este refugio es sólo temporal, ya que el payaso tendrá que salir del autobús y volver a exponerse.

Otra manera de "refugiarse" en la ciudad es la que aparece en una escena ubicada en el frenético comercio cotidiano de una central calle limeña:

Me senté en el Jirón de la Unión a ver Lima pasar. Un centro comercial con pollerías y salones de tatuaje, relojes robados y discos piratas en venta. /.../Jeans Levi's de imitación hechos en Gamarra y zapatillas Adidas bamba hechas en el Llauca. Bullicio de conversaciones y transacciones: cambistas de dólares, tragamonedas/.. La ciudad respirando (48).

Lo que aparece aquí es el más pleno esplendor de la cultura de la informalidad y de la improvisación que sostiene gran parte de la energía vital de Lima. Este patrón económico y cultural característico de la ciudad es el resultado de su explosión demográfica a causa de la migración interna. En Lima, podría decirse que el sector informal se ha convertido en la más extendida "promoción de la sobrevivencia como si ésta fuera desarrollo (Westendorff 18). La masificación del comercio informal como modelo económico se explica en parte dada la naturaleza de la migración hacia Lima. Si, como lo explica Joseph (41-47), durante los años sesenta el crecimiento urbano de la capital se dio a partir de una migración "por desarrollo" (es decir, por un impulso del sector industrial que hizo atractiva la ciudad como posibilidad de acceso al progreso), entre los años setenta y noventa el crecimiento - o más bien la aglomeración urbana - de Lima fue un crecimiento "por crisis". La debacle agraria que despobló el campo desde fines de los setenta, el colapso económico del país durante el primer gobierno de Alan García, y la violencia terrorista de los ochenta y principios de los noventa fueron las causas del auténtico desborde migratorio hacia Lima (Joseph 45). Ese tipo de migración compulsiva, sin ninguna vinculación a un modelo de desarrollo, generó masivos problemas de empleo, servicios, explotación irracional de recursos naturales, y, en

general, un alarmante deterioro del espacio y de la calidad del hábitat urbano. Consecuentemente, si en los sesenta migrar a Lima había sido un acto de modernidad, una decisión racional basada en la promesa del desarrollo, (8) en los ochenta y noventa se trató más bien de un éxodo desesperado hacia el vacío. Como resultado, el subempleo y el trabajo informal surgieron como única tabla de salvación: hacia 1992 el 56% de la PEA del país era informal (Joseph 107). Microempresas, comercio ambulatorio, los más inimaginables negocios de todo tipo de servicios se convirtieron en el principal refugio de toda esa fuerza laboral excedente urbanay rural (Joseph 108). La creatividad, pero también el desorden y la precariedad, fueron los signos más característicos de este crecimiento urbano de Lima "fruto de la iniciativa privada de los inmigrantes, que la hicieron a su modo y como pudieron, sin contar con la participación del estado" (Joseph 51). Sobre todo a partir de la durísima década del 80, la informalidad a todo nivel constituyó una forma de autodesarrollo improvisado capaz de darle respiración artificial a una ciudad- y a un país - en notable estado crítico.

Volviendo a la novela, lo que observa Oscar en la escena anteriormente citada nos remite precisamente a aquella explosión de la informalidad, y a su combinación con las reformas neoliberales impulsadas por el fujimorismo desde 1990. Si, como lo afirma Wiley Ludeña, la Lima de los ochenta había sido la ciudad de la calcutización y de la informalización en medio de la crisis económica más grave de la historia republicana del Perú (191), la Lima de los noventa representa en sí misma el modo estructural de ser ciudad global de las ciudades tercermundistas: sus conexiones con la globalización y con la posmodernidad tardo capitalista se dan "por la puerta de los efectos y no por la de las causas, por el escenario de las catástrofes y no de los beneficios" (164). A lo que se remite Ludeña es a que en procesos de globalización como el limeño se reproducen siempre

primero las formas sin los contenidos correspondientes, se adopta el estilo antes que la vocación (165). Como es conocido, en la Lima de los noventa la total desregulación del estado y el endiosamiento del mercado como agente de desarrollo hicieron que la entrada a la globalización se revelara con dos rostros. Por un lado, estaba la ciudad global "formal", es decir, el centro de operaciones de un país el que que muchos sectores - financiero, energético, tecnológico - crecieron enormemente gracias a los altos niveles de inversión extranjera (Chion 75). En términos urbanísticos, esta sería la Lima del nuevo Distrito Financiero de San Isidro, por ejemplo. Pero frente a este paisaje, también se erigió lo que Ludeña ha llamado la "global barriada" (166), es decir, un modelo de ciudad global informal que al lado de su desbordante energía comercial y consumista, mantiene dramáticos escenarios de exclusión y de miseria. En ella, al mismo tiempo que hasta hace sólo algunos años el emporio textil de Gamarra movía más de 600 millones de dólares al año (Ludeña 190), más del 50% de la población todavía habitaba en los espacios difusos de la urbanización informal (Ludeña 171).

Volviendo a lo descrito por Oscar en la escena del comercio ambulante, me interesa comentar la dinámica de una sociedad en la que la participación social se organiza principalmente a través del consume. (9) Todos los signos vitales de la "respiración" de Lima nos muestran, como diría García Canclini, la forma en que el ejercicio de la ciudadanía ha quedado reducido a la compra y venta de bienes y servicios. Para los compradores, el consumo ofrece formas de habitar el espacio, de legitimarse a través de objetos que permiten compartir la identidad con otro (10). Para los vendedores - en el caso específico del comercio informal limeño - el desesperado tráfico de mercancías ha sido y sigue siendo la más eficaz técnica de supervivencia ante la ausencia generalizada de otras opciones. Por supuesto, es difícil negar que la así llamada "gesta" de los

informales (de Soto 14) sea testimonio de un admirable instinto de vida de sujetos que ante la escasez de trabajo en la ciudad han sabido reinventarse para sobrevivir. Pero disto mucho de otorgarle las dimensiones liberadoras que algunos, como Hernando de Soto, le han dado, ya que veo la informalidad no como un modelo de desarrollo sino como un mero refugio desde el que precariamente se negocia la supervivencia. Como lo ha anotado Joseph, mientras que para algunos economistas los microempresarios limeños son los futuros impulsores del desarrollo, para otros sus microempresas son sólo un refugio momentáneo sin gran potencial económico a largo plazo. Considerando las limitaciones de una ciudadanía basada primordialmente en el consumo, me resulta difícil ver a este último, especialmente en el caso de la explosión consumista limeña iniciada en los noventa, "como un lugar de valor cognitivo, útil para pensar y actuar significativa y renovadora en la vida social" (García Canclini 55). Lo veo más bien como un acto performativo de enmascaramiento pero de limitado alcance, como un momentáneo refugio evasivo que no llega a tener los efectos verdaderamente "curadores" que proponía Vega Llonca en su estudio. Este disfraz consumista con el que Lima participa de la "fiesta global" puede leerse como el triunfo de una lógica puramente mercantil en la que la mercancía ha completado su total colonización de la vida social.

Si en *Ciudad de payasos* el consumismo aparece como una forma de enmascaramiento para lograr sobrevivir en Lima, en otros momentos de la novela los resultados de similares procesos se muestran con un signo distinto: restauran un sentido de libertad y de soberanía espacial. Como ejemplo, tenemos la siguiente escena: estamos de nuevo en el Jirón de la Unión y su exhuberante comercio. De repente, aparecen los síntomas de una neurosis territorial que configura la atmósfera de pesadilla urbana: la gente empieza a correr, los comerciantes cierran sus puertas, la calle se vacía y Oscar

teme que se trate de una de aquellas usuales turbas de fanáticos de fútbol que por lo general termina saqueando y robando a los comerciantes. Ocurre entonces algo completamente inesperado: una marcha de niños lustrabotas avanza por el medio de la calle. Los niños van "disfrazados" con ropas de segunda mano y con camisetas donadas llenas de logotipos estadounidenses. Los lidera un payaso parado en zancos, que baila entre ellos con elegancia recordando los movimientos de un pájaro. Risueños, los chiquillos van susurrando sus protestas y sus reclamos a quienes los quieran escuchar. Entonces, poco a poco, desaparece el pánico y la ciudad se abre: sin miedo, los comerciantes emergen de sus refugios y los transeúntes deciden escuchar a los manifestantes. De esta forma, con su acto carnavalesco, el payaso y los niños transforman la calle estableciendo un vínculo "mágico" y humanizador con sus moradores, algo que está muy lejos de la violencia temida pocos minutos antes. Con su baile, con sus disfraces, el payaso y los niños logran crear un espacio - un momento - de lujo. Y como nos lo recuerdan Borja y Muxi (40), el lujo del espacio público constituye una forma de justicia urbana. Frente a la ecología del temor, esta *performance* se presenta como una solución mágica para los males de la ciudad.

Como formas de enmascaramiento para sobrevivir mediante la reinvención, escenas como ésta y como aquella del comercio informal me resultan análogas al proceso de transformación del protagonista en payaso callejero. Examino aquí, brevemente, lo experimentado por Oscar. Consternado al recordar las múltiples facetas de la doblez de su padre, quien a lo largo de su vida le había mostrado las diversas formas como les robaba a otros aparentando ser un hombre honesto, Oscar resiente especialmente el trabajo de su padre como ladrón en las mismas casas en las que de día trabajaba como albañil. El "disfraz" elegido por su padre para huir de la pobreza es lo que más rechaza

Oscar al contarnos con dolor la historia de su peor humillación: la vez que fue obligado a robarse a sí mismo. Esto ocurrió cuando su padre lo obligó a ser cómplice del robo de la casa de aquella familia rica para la que su madre trabajaba como empleada doméstica, y que había sido el único apoyo emocional y económico que madre e hijo habían tenido siempre. Oscar se desgarró cuando es obligado a violar aquel espacio uterino donde "había jugado de niño" (118), al verse traicionar a sus seres más queridos. La consecuente abyección frente a sí mismo lo hace decidir que nunca más usará aquel "disfraz" que le impuso su padre como mandato modélico. Aunque para sobrevivir en Lima Oscar sabe que no puede adoptar el modelo de honestidad que representa su madre - una mujer anclada en valores provenientes de su pasado rural - él tampoco está dispuesto a seguir el ejemplo de perfidia con el que su padre logró convertirse en limeño. Debe entonces buscar su propia manera de reformular el mandato paterno.

Cuando le encargan escribir un artículo sobre los payasos callejeros, Oscar los sigue, los observa, y empieza a reconocerlos como "una especie de refugio /.../ Me ayudaban, en cierto modo, a ordenar la ciudad: buses, esquinas, plazas (68). En una Lima como la que hemos visto retratada, seguir a los payasos le permite a Oscar recuperar de cierta manera su espacio de ciudadanía, su derecho a la calle (Borja y Muxi 32). A través de ellos, Oscar logra apropiarse de la ciudad como conjunto de libertades (Borja y Muxi 28), ya no como epicentro del temor o de la fantasmagorización. Además, Oscar aprecia que con sus representaciones, los payasos crean un espacio público que funciona como una especie de terapia colectiva, como un lugar de teatralización catártica "donde la sociedad desigual y contradictoria puede expresar sus conflictos" (Borja y Muxi 35). Oscar observa que en vez de tener un disfraz cuyo efecto causa el dolor de quienes se lo creen (el ejemplo del padre), el enmascaramiento de los payasos es de otro tipo y produce

distintos resultados. La capacidad de los payasos para absorber los impulsos y los conflictos de su público, incluso por medio de sus sonrisas fingidas y sus gestos supuestamente hipócritas, los convierte en una suerte de sanadores ambulantes. Entonces, Oscar decide integrarse a un trío de payasos y empezar a trabajar con ellos. Así, comienza a vivir Lima de otra manera: "Me sentí otro, y me gustó. Me sorprendió comprobar lo relajado que estaba, y cuán invisible era" (84). Renunciar a su identidad le resulta terapéutico: gracias a su disfraz, ya no siente que la ciudad lo ataca ni lo excluye. Más bien ahora lo deja fluir, le abre su espacio y comparte con él sus calles, autobuses y plazas. Oscar ya no es el periodista que escribe sobre la ciudad desde cierta distancia; ahora recorre Lima desde dentro, integrado en una pequeña comunidad de actores informales. Esta transformación podría leerse entonces como una operación mimética curativa a través de la cual Oscar logra restaurar vínculos positivos con la ciudad y adquirir cierto nivel de apropiación soberana del espacio urbano (Vega Llona 179). La figura del payaso feliz flotando plácidamente sobre una plaza limeña así lo transmite (**Fig. 6**). Sin embargo, la posible ambigüedad de esta imagen podría estar presagiando un final no tan feliz como el esperado. En oposición a la apropiación amable, al carácter benévolo con el que este payaso flota apaciblemente sobre la ciudad, la imagen también podría tener otro código: aquel de los cómics en los que todo tipo de monstruos se erigen amenazadoramente dispuestos a devorarse la ciudad. Esta lectura podría ser premonitoria de lo que descubriremos al final de la novela, y que está relacionado al elevado precio que el sujeto debe pagar al convertirse en payaso. Me explico: sostengo todavía que la reinención de Oscar en payaso funciona para él como escudo protector y como manera de adquirir cierto poder simbólico y económico sobre una ciudad que lo hace insignificante. De hecho, y como dije anteriormente, el

proceso es análogo al del comercio informal, en tanto mecanismo de supervivencia. En ambos, lo esencial es la vulnerabilidad del sujeto, su precariedad y su necesidad de encontrar fetiches en los que apoyarse. Necesita un refugio, y lo encuentra en el disfraz. Por otra parte, en ambos casos este enmascaramiento también podría verse como la forma en que la cultura mestiza urbana continúa aquella antiquísima estrategia cultural andina: la tradición del enmascaramiento como autodefensa, como mecanismo de autopreservación. (11) Así, en clave alegórica, Lima sería una "ciudad de actores en procura de sobrevivir (Quintanilla 2). El problema es que en el proceso de reinvención, al sujeto consumista o al vendedor informal le ocurre algo similar a lo experimentado por Oscar: su refugio termina por convertirlo en mercancía, y es como tal que circula por la ciudad.



Figure 6

Click the image for a larger view.

La escena que cierra la novela parece proponer este tipo de interpretación. Disfrazado de payaso, Oscar va a buscar a su madre y le dice que, a diferencia de su padre, él no va a abandonarla. Pero inmediatamente, explica: "Sentí que un escalofrío recorría mi cuerpo. Muy dentro de mí supe que el payaso estaba mintiendo" (131). ¿Qué pasó con esa forma, supuestamente distinta a la de su padre, con la que Oscar pensaba que había

logrado enmascararse? La promesa con la que busca darle alivio a su madre, ¿no esconde aquel engaño que tanto quería evitar? ¿Qué es lo que ha pasado entonces con Oscar? Simplemente, que su disfraz le ha tendido una trampa. Lo ha transformado en objeto de consumo y, comotal, ahora se rige por la ley de la mercancía. Dentro de esta lógica, toda esencia del ser, toda base ética del sujeto se pierde frente a un valor de cambio que tiene un único fin: la circulación, el intercambio. Para este nuevo sujeto, la necesidad de mentir se ha vuelto requisito para integrarse al espacio urbano. Oscar ha perdido control sobre su propio ser y ahora está bajo el dominio de una fuerza superior: la lógica del mercado. Esta radical invasión de su subjetividad ocurrió además sin que él mismo se diera cuenta, cuando intentaba refugiarse de peligros que creía mayores. Como le dijo una vez su futuro colega cuando Oscar le preguntó cómo había decidido transformarse en payaso: "No, causita, así no es. Las cosas suceden así: Un día te despiertas y Bum! eres un payaso" (70).

Notas

* La autora agradece a Sheila Alvarado la autorización para reproducir las imágenes incluidas.

(1). El cuento "City of Clowns" apareció por primera vez en inglés en la revista *The New Yorker* en el año 2003, y luego en español en la antología *Selección peruana 1990-2005* en el año 2005.

(2). Como lo explica Bookchin, "casi todo aspecto de la vida urbana hoy en día, particularmente en las metrópolis, fomenta el empobrecimiento del ego" (citado en Vega

Llona 18). El ego urbano, según Bookchin, se refiere a la riqueza de las experiencias que le ofrece la ciudad al individuo y al consecuente aumento de la autoestima derivado de ellas.

(3). Citado en Vega Llona 152.

(4). Con la expresión "temor territorial" Vega Llona se refiere a la ansiedad del individuo al no reconocer el espacio urbano como vehículo de intercambio humano, sino como lugar de posible aniquilación del ser.

(5). Según Borja y Muxi (41), la agorafobia urbana es una enfermedad producida por la degradación o la desaparición de los espacios públicos integradores y protectores a la vez que abiertos para todos.

(6). Aunque la frase que cito pertenece a Vega Llona (28), el término "ecología del temor" pertenece a Mike Davis, quien titula así su libro *Ecology of Fear*.

(7). La idea de un ritual de curación realizado por un agente "sanador" es un elemento de la magia simpática utilizado por Vega Llona (capítulo III) para simbolizar una de las formas como se confronta el temor urbano en la metrópoli contemporánea.

(8). Carlos Franco, citado en Joseph 43.

(9). En *Consumidores y ciudadanos*, García Canclini presenta esta idea explicando que es innegable que en la actualidad "se impulsa un modelo de sociedad donde muchas funciones del Estado desaparecen o son asumidas por corporaciones privadas, y donde la participación social se organiza a través del consumo más que mediante el ejercicio de la ciudadanía"(xiii).

(10). Canclini afirma que hoy "las sociedades civiles aparecen cada vez menos como comunidades nacionales, entendidas como unidades territoriales, lingüísticas y políticas", manifestándose más bien como "*comunidades interpretativas de consumidores*" (196).

(11). Quintanilla (2) anota que puede apreciarse en la obra de Alarcón cómo la cultura mestiza urbana actual ha tomado de la andina esa característica.

Bibliografía

Alarcón, Daniel. "Sobre *Ciudad de payasos*". *Ciudad de Payasos*. Por Daniel Alarcón y Sheila Alvarado. Lima: Alfaguara, 2010.

Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. *Ciudad de payasos*. Lima: Alfaguara, 2010.

Borja, Jordi y Zaida Muxi. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Madrid: Electa España, 2003.

Chion, Miriam. "Dimensión metropolitana de la globalización: Lima a fines del siglo XX". *Revista Eure* 85, 28 (2002): 71-87.

Davis, Mike. *Ecology of Fear*. New York: Henry Holt and Company, Inc., 1998.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización*. México D F : Grijalbo, 1995.

Joseph, Jaime. *Lima megaciudad*. Lima: Alternativa, 1999.

Ludeña, Wiley. "Lima. Ciudad y globalización. Paisajes encontrados de fin de siglo." *El desafío de las áreas metropolitanas en un mundo globalizado. Una mirada a Europa y América Latina. Actas del seminario internacional, Junio 4-6, 2002*. Barcelona: Institut d'Estudis Territorials, 2002.

Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis:U of Minnesota P, 1994.

Navia, Patricio y Marc Zimmerman. "Urbi et orbi". Introducción. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. Por Navia y Zimmerman, eds. México: Siglo XXI Editores, 2004.

Quintanilla, Alfredo. "Lima, la <ciudad de payasos> de Daniel Alarcón". En *Ciberayllu* (en línea), 25 de

marzo del 2010.<http://ciberayllu.org/Comentario/AQ_CiudaPayasos.html> (Consulta:
13 de setiembre del 2011).

Rivero, Oswaldo de. Preámbulo. *Temor y curación en la ciudad global*. Por Silvia Vega Llona. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2005.

Soto, Hernando de. *El otro sendero*. Bogotá: Oveja Negra, 1987.

Vega Llona, Silvia. *Temor y curación en la ciudad global*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2005.

Westendorff, David. "Gobernar Lima desde abajo: ¿el mejor o el peor escenario de casos?" Prólogo. *Lima megaciudad*. Por Jaime Joseph. Lima: Alternativa, 1999.