

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Espacios de infancia en la crisis de la modernidad: memoria y
ficción**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Luisa López Varas

Directoras

María Dolores Picazo González

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

ESPACIOS DE INFANCIA EN LA CRISIS DE LA MODERNIDAD:
MEMORIA Y FICCIÓN

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María Luisa López Varas

DIRECTORAS

María Dolores Picazo González

Eugenia Popeanga Chelaru

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

**ESPACIOS DE INFANCIA EN LA CRISIS DE LA
MODERNIDAD: MEMORIA Y FICCIÓN**

Memoria para optar al grado de doctora presentada por

María Luisa López Varas

Bajo la dirección de las doctoras:

María Dolores Picazo González

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid 2022

A la memoria de Mar Pérez Benítez,
que conoció el nacimiento de este
proyecto y me transmitió la energía
para seguir adelante.

A Eugenia Popeanga y María Dolores Picazo,
que han sostenido su avance
con serenidad y confianza
y han hecho crecer la investigación
con sus valiosas aportaciones y referencias.

A mi familia que,
desde la proximidad y la distancia,
con entusiasmo y complicidad,
me ha acompañado en el proceso
de búsqueda y escritura.

Contenido

RESUMEN	8
Espacios de Infancia en la crisis de la Modernidad: Memoria y Ficción.....	8
SUMMARY	11
Spaces of Childhood in the Crisis of Modernity: Memory and Fiction.....	11
1. INTRODUCCIÓN: La infancia y sus escrituras. Inscripción en el espacio y acercamiento intertextual	14
1.1. Alumbrando al niño entre la violencia y la inocencia. La noción de infancia como construcción cultural	18
1.2. Observando al niño en acción: Ciencias sociales, arte, juego y cultura	27
1.3. Re-creando al niño en el espacio literario: memoria, acción y ficción al encuentro de los lugares de la infancia	39
2. DE LA ARQUITECTURA A LA GEOPOÉTICA. Planteamiento metodológico y conceptualización preliminar de las categorías espaciales de análisis	51
2.1. Objetivo general y marco de referencia de la investigación	51
2.2. Espacios referenciales y literarios a estudiar: Una clasificación preliminar.....	53
2.3. Algunas hipótesis básicas.....	55
2.4. Corpus textual de referencia y Objetivos específicos de la investigación	58
2.5. Limitaciones del planteamiento metodológico	60
2.6. Conceptualización preliminar de las categorías espaciales del análisis.....	62
2.6.1. Los internados como espacio de cruce entre la educación institucional y la experiencia infantil.....	62
2.6.2. La casa y la ciudad como espacios <i>intermediales</i> entre lo privado y lo público.....	67
2.6.3. Los viajes como estrategias infantiles de ampliación física y simbólica de los espacios cerrados de socialización.	72
3. INTERNADOS	76
3.1. Enclave: Ubicación del internado en el espacio geográfico y social.	77
3.1.1. Flujos de intercambio entre el internado y la ciudad	79

3.1.2.	El “afuera” del Internado	81
3.2.	Los espacios interiores del internado	88
3.2.1.	El jardín/patio de entrada como espacio-visagra entre el interior y el exterior	90
3.2.2.	Aulas y dormitorios: Espacios de la vida social en el internado.....	94
3.2.3.	Los espacios de la vida institucional: Despachos y espacios escénicos	111
3.2.4.	La zona secreta	127
3.3.	Las fronteras y el tránsito interior y exterior en los internados	133
3.4.	Estrategias narrativas e internamiento	144
4.	LA CASA Y LA CIUDAD: Interacciones e intersecciones entre lo privado y lo público.	151
4.1.	La casa y la ciudad como espacios de intimidad tejidos por el recuerdo de la infancia: <i>Yo y Otro</i>	152
4.2.	La casa como espacio mítico, relacional y simbólico.....	163
4.2.1.	La casa mítica del cuerpo y los ancestros.....	164
4.2.2.	La imagen fotográfica como enclave imaginario del espacio doméstico y la historia familiar.	170
4.2.3.	La casa como núcleo de sociabilidad primaria: familia y vecindad.....	175
4.2.4.	La habitación como espacio de transformación individual y apertura imaginaria.....	185
4.3.	Vecindarios y espacios urbanos de proximidad: Los territorios del niño en la ciudad.	191
4.3.1.	El vecindario como espacio social y comunitario.	192
4.3.2.	El vecindario como espacio mágico.	196
4.4.	La ciudad como espacio de representación, proyección y experiencia subjetiva. Superficie y profundidad	206
4.4.1.	La ciudad como espacio de guerra: metáforas de la paternidad normativa	208
4.4.2.	La ciudad como paisaje interior y cuerpo materno.....	220
5.	APERTURA DEL ESPACIO Y MOVIMIENTO: El viaje	245
5.1.	El descubrimiento del mundo exterior y la diversidad del paisaje. Expansión de los límites de lo real en <i>Industrias y andanzas de Alfanhuí</i>	245
5.1.1.	Juego, arte y ciencia: El aprendizaje de la plasticidad del mundo...247	
5.1.2.	Dinámicas de expansión y transformación del espacio	254
5.1.3.	Vínculos generacionales y tejido de la memoria	263

5.2. El descubrimiento de la ciudad como espacio caótico y lúdico. Humor y transgresión en <i>Zazie en el metro</i>	272
5.2.1. Todo se mueve. Discontinuidad, contingencia y configuración de la realidad como espectáculo	274
5.2.2. Representación escénica de las relaciones sociales y la identidad personal. Grupalidad y Teatralidad	284
5.2.3. La irrupción perturbadora de Zazie y sus efectos	296
5.3. Viajes colectivos y utopías infantiles: <i>La cruzada de los niños</i>	308
5.3.1. La configuración de la infancia como un sujeto colectivo	310
5.3.2. La definición del mundo de los niños en oposición al mundo de los adultos.....	322
5.3.3. El posicionamiento de la infancia en el espacio de la acción	338
6. CONCLUSIONES. Grietas, imágenes y espacios posibles para la infancia.....	344
6.1. Tres grietas básicas en el contexto referencial de la Infancia en la Modernidad tardía	352
6.2. Los espacios posibles de la infancia: dimensiones estéticas y metafóricas	357
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	378

RESUMEN

Espacios de Infancia en la crisis de la Modernidad: Memoria y Ficción

El objeto de estudio de esta tesis es la representación literaria de la infancia desde la perspectiva de la edad adulta, enfocando de manera preferente su proyección en el espacio, como principal elemento articulador de las relaciones entre memoria y ficción.

Partimos de un concepto de espacio en el que confluyen dimensiones físicas, sociales y simbólicas, que ofrece soporte material al anclaje de la memoria y es objeto, a su vez, de transformación ficcional. Desde esta concepción relacional, se ha planteado una investigación que tiene como objetivos la identificación y descripción de los espacios de representación de la infancia, el análisis de la experiencia subjetiva del niño en dichos espacios y la observación de algunas de sus variaciones en diferentes momentos críticos de transformación social y cultural en la historia reciente.

El corpus literario de referencia se compone de un total de ocho obras publicadas en diferentes países del ámbito europeo entre las décadas centrales del siglo XX y el comienzo del siglo actual, seleccionadas en función de su focalización en el tratamiento del espacio definidos y la incorporación de la experiencia infantil en momentos de crisis o cambio social. La inclusión de autores de diferentes generaciones, géneros y países, entre los que se encuentran M^a Luz Melcón, Rubén Gallego y Sara Mesa, Gunter Grass y Mircea Cartarescu, Rafael Sánchez Ferlosio, Raymond Queneau y Florina Ilis, ofrece una aproximación a la experiencia infantil desde perspectivas diversas.

Para el abordaje metodológico del estudio se han delimitado tres grandes ámbitos espaciales, diferenciados en función de su grado de apertura y/o clausura frente al exterior y de la amplitud de movimientos posibles. Los internados institucionales representan el cierre máximo frente al exterior; los viajes infantiles la mayor apertura de trayectorias posibles y, en los espacios habitados de la casa y la

ciudad, se desarrollan las relaciones de reciprocidad entre lo interior y lo exterior, lo privado y lo público.

Tras el análisis realizado en los diferentes ámbitos espaciales, podemos destacar las siguientes conclusiones:

En los internados, la cartografía realizada pone en evidencia el funcionamiento de un microcosmos marcado por el choque entre el aislamiento y la rígida funcionalidad del espacio y, por otra parte, la intensidad emocional de una experiencia infantil que desborda sus fronteras. La sexualidad y la violencia son las dos fuerzas pulsionales dominantes en los movimientos de las niñas y niños internos, que terminan produciendo transformaciones de diverso tipo en la arquitectura institucional. Si en las obras del siglo XX predomina la focalización en la sexualidad como fuerza de ruptura de los límites del espacio institucional y la ciudad se presenta como espacio de emancipación para los personajes infantiles, a principios del XXI, el ejercicio de una violencia soterrada y difusa resulta dominante en los internados de ficción.

Por otra parte, la casa y la ciudad se presentan, desde la perspectiva infantil, como espacios afectivos y conectados entre sí por una relación especular en la que juegan un papel determinante las relaciones con las figuras paterna y materna. La experiencia física e imaginaria de niñas y niños en sus recorridos urbanos, sus modos de habitar los espacios comunes del vecindario y los conflictos afectivos que marcan la convivencia doméstica, van generando un tejido de líneas de intersección que desdibujan las distancias convencionales entre espacios públicos y privados.

A su vez, los conflictos políticos que dominan en la esfera pública se introducen en el universo doméstico, marcando traumáticamente la memoria de la infancia y la vida familiar. Los textos analizados presentan diferentes modos de abordaje de estas experiencias en diferentes generaciones. La ruptura con los valores de autoridad representados por la figura paterna, tanto en el ámbito doméstico como en el espacio público de la ciudad, predomina en infancias vividas en contextos de guerra y posguerra, en obras publicadas a mediados del siglo XX. En cambio, la búsqueda de la fusión corporal con el entorno, el reconocimiento de los valores asociados a la figura materna y la reivindicación de la experiencia subordinada de

mujeres y marginados sociales prevalecen en contextos de dictadura política, en obras más recientes.

Por último, los tres viajes analizados constituyen tres tentativas infantiles diferenciadas de ampliación de las dimensiones de los espacios convencionales y descubrimiento y de otros espacios posibles, más allá de la ciudad como marco socio-político limitador de los aprendizajes, las posibilidades de convivencia y la expresión de la identidad. En el caso de *Alfanhui*, los recorridos nómadas a través de paisajes diversos permiten la libre experimentación con la luz, los colores y las sustancias, la creación de seres híbridos y el aprendizaje heterodoxo a partir de la transmisión generacional de la experiencia de los seres del camino.

Por otra parte, el desafío del orden racional del entramado urbano, los enclaves y referentes simbólicos de la tradición que Zazie realiza en su viaje de inmersión en la ciudad de París, supone también el punto de partida de la aventura lúdica a la que ven arrastrados los adultos que la acompañan, en una experiencia efímera de liberación de las rutinas cotidianas del trabajo y los estereotipos de género que pesan sobre la educación de la infancia y la vida familiar.

Por último, la escapada colectiva en busca de un espacio utópico para el despliegue del juego, los afectos y el encuentro entre los niños radicalmente separados por la desigualdad económica y social que emprenden los protagonistas de *La Cruzada de los niños*, constituye una espontánea forma de provocación para el desencadenamiento de estos mismos deseos entre los adultos y, a su vez, una denuncia de la desconexión entre adultos y niños en las sociedades posmodernas.

En todos los espacios analizados, la memoria de infancia aparece marcada por la violencia política, las diferencias culturales y la desigualdad social. La escritura literaria vuelve sobre esas fracturas para generar un espacio de empatía, apertura sensorial y restablecimiento efímero de la conexión entre adultos y niños.

SUMMARY

Spaces of Childhood in the Crisis of Modernity: Memory and Fiction

This thesis approaches the literary representation of childhood from the adult perspective and with a preferential focus in its spatial projections, considering space as the main regulating node in the relation between memory and fiction.

Space is therefore regarded as a relational instance, in which physical, social and symbolic dimensions converge. While offering material basis for the anchoring of memory, it also becomes, in turn, the object of fictional transformation. From this conceptual base, the research pursues as main objectives the identification and description of the representational spaces of childhood, the analysis of the child's subjective experience in those spaces, and the observation of some variations of the child's spatial experience during different critical moments of social and cultural transformation in recent history.

The literary corpus of reference is composed by eight works published in different European countries between the central decades of the 20th century and the beginning of the current century. They were selected according to their treatment of the space, and their integration of the child's experience during/of moments of crisis or social change. The wide range of origins, generations, and gender among the included authors -such as M^a Luz Melcón, Rubén Gallego and Sara Mesa; Gunter Grass and Mircea Cartarescu; Rafael Sánchez Ferlosio, Raymond Queneau, and Florina Ilis- allows the study of the child's experience to be informed by a diversity of perspectives.

Three large spatial realms have been differentiated in order to facilitate the methodological approach, depending on their degree of openness and/or closure from the outside world, and the extent of possible movements. These realms are: boarding schools and internment institutions, representing the maximum closure from the exterior; children journeys, as the greatest possible openness of trajectories; and the house and the city as spaces of cohabitation, embodying the reciprocal relations between the inside and the outside, the private and the public.

After the analysis of these three different spatial realms, it is possible to highlight the following conclusions:

The cartography on boarding schools and internment institutions developed through this study reveals a microcosm marked by the clash of the space's rigid functionality and isolation, against an emotional intensity of the child's experience that overflows the institution boundaries. Sexuality and violence are the driving forces in the movements of children inmates, which eventually produce transformations of different kind in the institutional architecture. In the XX century works, we can find a prevailing focus on sexuality as a limit-breaking force of the institutional space, and a presentation of the city as an emancipatory space for child characters. At the beginning of XXI century, fictional internment institutions are dominated by the exercise of a concealed and dull violence.

Meanwhile, the house and the city become affective spaces through the child's perspective, sharing a specular bond strongly determined by the relationship with the paternal and maternal figures. The children's imaginary and physical experience of their urban journeys, their ways of inhabiting the neighbourhood common spaces and the affective conflicts of domestic cohabitation, generate a dynamic fabric of intersecting lines that blurs the conventional distances between public and private spaces.

Concurrently, the political conflicts governing the public sphere penetrate the domestic realm, marking a traumatic childhood memory and family life. The analysed texts present different ways of entering these experiences in various generations. A rupture with authority values embodied by the father -both within the domestic realm and in the city's public sphere - prevails in war and post-war childhoods represented in the XX century published works. However, the contexts of dictatorship shown in more recent works, abound in the recognition of the values associated with the mother through a quest of physical fusion with the environment, and the vindication of the subordinate experience of women and socially marginalised people.

Ultimately, three fictional children trips are analysed as three differentiated attempts to widen the dimensions of conventional spaces and discover new spaces, beyond the city socio-political limitations on learnings, convivialities, and identities.

Alfanhuís' nomadic journeys through diverse landscapes allowed a free experimentation with light, colours and substances, the creation of hybrid entities and a heterodox learning from the generational experience transmission between the beings of the road.

Challenging the rational order of the urban fabric, its symbolical sites and historical references is the trigger of Zazie's immersive and playful adventure through the city of Paris, in which the adults escorting her find themselves irrevocably drawn in. An ephemeral experience of liberation from the routines of work and the gender stereotypes weighing on children's education and family life.

Finally, *La Cruzada de los niños* portrays a collective flight towards a utopian space of playfulness, affection, and encounter between children from radically different social and economic classes. It constitutes a spontaneous provocation of similar pursuits among the adults and a claim against the postmodern societies' disconnection between children and adults.

All analysed realms show a memory of childhood marked by political violence, cultural difference and social inequality. Literary writing returns to these fractures in order to generate a space for empathy, an opening to the senses and an ephemeral reset of the lost connection between adults and children.

1. INTRODUCCIÓN: La infancia y sus escrituras. Inscripción en el espacio y acercamiento intertextual

Desde la mirada adulta, la infancia se presenta como una imagen abierta y poliédrica en la que se condensan pasado, presente y futuro de la experiencia humana.

Inscrita en el pasado, se asemeja a un territorio de sombras, escenas y narraciones múltiples, que trata de ser reconstruido a través de la memoria y la imaginación. En el presente, los niños viven sus vidas en circunstancias y entornos diversos; sus relaciones con el mundo que les rodea aparecen presididas por la práctica del juego y la percepción de una diferencia incuestionada respecto a los adultos que sustenta, durante un tiempo fugitivo y aparentemente sin mediaciones, la conciencia de ser niños. En cuanto al futuro, preferentemente desde los ámbitos pedagógico o utópico, el porvenir ha sido asociado a los niños desde una visión utilitarista que les contempla como seres en proyecto, destinados a convertirse en adultos socialmente útiles y capaces de llevar a cabo la tarea de mejorar las condiciones de vida de las generaciones precedentes.

Desde cualquiera de las perspectivas, se constata el carácter construido de la infancia como una noción cultural que va más allá de la realidad biológica y la experiencia autobiográfica. La construcción de la infancia –personal y común– constituye un proceso de gran complejidad cultural, que ha sido objeto de búsquedas diversas y ha encontrado distintas cristalizaciones a lo largo de la historia. Si bien en los inicios de la modernidad aparecen imágenes del niño que continúan manteniendo su valor paradigmático en la actualidad,¹ la realidad de la experiencia infantil escapa a cualquier sustancialización y forma fija: en cada espacio, tiempo o categoría en que se ha tratado de circunscribir la noción de infancia, surgen prácticas individuales, sociales y culturales que representan una *otredad* que excede los límites fijados, plantea nuevos desafíos y muestra posibilidades diferentes de relación con la realidad.

¹ Tenemos aquí como referencia, las imágenes del niño creadas en la literatura romántica, tanto en la poesía del primer romanticismo, como en la novela de autores como Dickens o Victor Hugo.

Precisamente esta dinámica de contraposición entre el carácter inescrutable y fugitivo de la infancia y, por otra parte, los diversos intentos de capturar su significado y movimiento potencial, constituye una de las claves del enfoque y planteamiento teórico de esta investigación.

La superposición del plano de lo personal y el de lo común es una de las primeras fuentes de ambigüedad en la representación de la infancia. Junto al postulado planteado por el psicoanálisis a comienzos del siglo XX, en cuanto al papel esencial que los primeros años de vida desempeñan en la configuración de la memoria y la psique individual; la literatura, el arte en general y las ciencias sociales, ponen de manifiesto la alianza indisociable entre la memoria personal y la memoria colectiva: ambas se necesitan, se sostienen y se nutren mutuamente. La propia infancia discurre, se vive y se representa de modos diversos según varían los contextos de la vida pública y privada a lo largo de la historia y los recuerdos más íntimos están situados en lugares habitados por objetos, sensaciones, eventos y relaciones, cuyo marco y formas de evocación difieren sustancialmente entre distintas generaciones.

A su vez, la memoria de la infancia y su propia invención han demostrado ser, a lo largo de la historia, estrategias privilegiadas para escapar de las tramas del presente y las tiranías de la vida adulta, en busca de un territorio más amplio para la imaginación, el juego y la sorpresa. Los regresos a la infancia a través de narradores autobiográficos o ficcionales se identifican a menudo con el origen potencial de la propia actividad artística y creativa y están también en la base del surgimiento de utopías, movimientos de cambio social y ruptura con la tradición cultural heredada.

Si bien –como mostraremos en seguida– el conocimiento de la infancia, su definición y representación han sido objeto de diferentes disciplinas y prácticas a lo largo del tiempo, los textos literarios constituyen un medio esencial para el acercamiento a la experiencia infantil y su recreación. Especialmente a través de la poesía, la literatura ha jugado un papel clave en la configuración del punto de vista infantil y su expansión más allá de los límites de la edad. Tanto el ámbito de la intimidad como los contextos históricos de la vida social aparecen en los textos literarios, dando cuenta del pasado como un ámbito de reflejos múltiples y efectos cruzados, elaborado desde el presente a través de la actividad combinada de memoria y ficción.

Partimos, por tanto, de una noción de infancia en la que confluyen simultáneamente los rasgos de elaboración de la memoria personal, formación cultural e históricamente variable y, en tercer lugar, un carácter representado y no sólo vivido, que deriva del necesario abordaje de su escritura desde la edad adulta. En este sentido, toda representación de la infancia es, inevitablemente, objeto de transformación estética y la literatura no es tanto una vía de acceso a la esfera de su incierta realidad objetiva, como una actividad creadora y generadora de vínculos subjetivos entre lo vivido, lo recordado y lo imaginado. En esta investigación nos

preguntamos por el modo en que dichos vínculos se establecen en distintos espacios y contextos socio-culturales.

La importancia del espacio como elemento vertebrador de la exploración y el análisis de los textos de referencia, es uno de los rasgos distintivos de nuestro enfoque. Partimos del postulado de que la textura intangible en la memoria adquiere materialidad al quedar fijada en el espacio. Los espacios retienen recuerdos voluntarios e involuntarios, y los lugares en los que transcurre la vida de los niños nos informan de la experiencia de la infancia de un modo más espontáneo, sensible y profundo que los aspectos más evidentes de la arquitectura narrativa de los relatos.

Desde esta perspectiva, los espacios que aparecen en los textos objeto del análisis constituyen un territorio híbrido de encuentro entre el niño y el adulto, lo personal y lo común, la memoria y la imaginación. En consecuencia, el marco epistemológico para su abordaje se sitúa en el cruce de dos movimientos: Por un lado, el espacio rebasa los límites de su existencia material, mostrándose capaz de albergar la experiencia social y sensorial de forma ilimitada e indefinidamente expansiva. Por otro, de manera simultánea, el proceso subjetivo y creativo de la recreación de la infancia, se ancla a la sólida materialidad del espacio y se fija con especial intensidad en lugares particularmente significativos.

Según evidencian algunos estudios literarios sobre las vinculaciones entre el espacio y la reconstrucción de la memoria personal (Martens, 2011), la intensidad de este movimiento de fijación espacial de la subjetividad es mayor en momentos de cambio social, en los que la aceleración del desarrollo económico y tecnológico amenazan la supervivencia de los hábitos que sostienen la continuidad de la vida cotidiana y la propia biografía. Esta experiencia crítica marcó la obra de toda una generación de escritores cuya infancia transcurrió en el umbral del cambio de siglo, entre finales del siglo XIX y el final de la Primera Guerra Mundial, como Proust, Rilke o Walter Benjamin.

El propósito de esta tesis es explorar la construcción literaria de la infancia en un momento histórico posterior, a partir de la comparación de textos publicados en Europa en las décadas centrales del siglo XX, marcadas por la posguerra tras el segundo conflicto bélico mundial, la experiencia de los totalitarismos y la posterior expansión económica, con otros más insertos en el contexto contemporáneo. Una exploración de la memoria de infancia en la modernidad tardía, como periodo vasto y prolongado en el que, tanto los movimientos sociales, económicos y culturales como la propia experiencia infantil, han experimentado cambios muy significativos. A partir de los años 50 y 60 del pasado siglo, se generalizan los fenómenos de la aceleración de la vida urbana, la transitoriedad y la pérdida de significación histórica y social de los lugares antropológicos y la profusión de los *no-lugares*. Junto a las tendencias

desintegradoras del yo, se inicia una búsqueda de nuevos ámbitos simbólicos para la inscripción de la infancia, que se abre también a una búsqueda utópica en el espacio virtual, a la vez que algunos autores hablan de la “desaparición de la infancia” (Postman, 2011).

Este contexto sociocultural es el resultado de todo un proceso histórico y estético que, a partir del reconocimiento de la diferencia infantil, ha evolucionado hacia la proyección de la noción de infancia más allá del contexto específico de la vida de los niños, para extenderlo al horizonte potencial de la vida adulta. Una oposición dinámica entre el carácter polivalente y fugitivo de la infancia, por una parte, y las diversas tentativas de confinamiento epistemológico y pragmático de su potencia, por otra, subyace al desarrollo de este proceso y está también en la base de este marco teórico, en el que distinguimos tres ámbitos de aproximación a la infancia, que operan de manera simultánea, superponiéndose en múltiples ocasiones.

En primer lugar, el proceso histórico-estético de configuración de la moderna noción de infancia que abordaremos en el primer apartado titulado: “Alumbrando al niño entre la violencia y la inocencia” y en el que el trabajo artístico y poético se constituye como estrategia fundamental de configuración simbólica del mito moderno y contemporáneo de la infancia.

Una segunda perspectiva tiene que ver con la exploración de las contribuciones que, a partir de este mito, se realizaron desde otros ámbitos de conocimiento como la psicología, la antropología, la filosofía o la teoría sociológica. En esta línea, la observación del comportamiento del niño convive con cierta tendencia a la desmitificación del arquetipo romántico. A la vez que en el ámbito científico-social se trazan las líneas que fijan la experiencia infantil a los límites de la edad, en el ámbito artístico dichos límites se hacen cada vez más difusos. La expansión de la esfera del juego sobre la ritualidad de la vida cotidiana y el particular modo con el que el niño se relaciona con los objetos de la realidad, se convierten en elementos inspiradores de las prácticas artísticas de los movimientos de vanguardia. A este apartado lo hemos denominado “Observando al niño en acción: Ciencias sociales, arte, juego y cultura”.

Por último, una tercera dimensión del planteamiento teórico de la tesis se centra en el análisis del espacio y, más específicamente, en la relación entre espacio y subjetividad en la memoria de infancia. En este tercer apartado, titulado “Recreando al niño en el espacio literario”, la reflexión se centra en el propio proceso de “re-creación” de la infancia a través de la experiencia literaria, en el que confluyen el recuerdo y la imaginación y en el que espacios y lugares juegan un papel fundamental.

1.1. Alumbrando al niño entre la violencia y la inocencia. La noción de infancia como construcción cultural

Revisando los textos historiográficos se tiene la impresión de que el reconocimiento de la diferencia infantil ha sido un largo y costoso proceso social. En su célebre libro, *La infancia y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (1960), Phippe Ariès plantea el carácter histórico de la concepción contemporánea de la niñez, situando sus orígenes en los inicios del siglo XVII, cuando comienzan a aparecer prácticas sociales y educativas que colocan al niño en el centro de la vida familiar. La tradición del aprendizaje y la convivencia entre discípulos y maestros va cediendo paso a una extensión progresiva de la escuela institucional y la creación de espacios especializados para la educación de los niños, separados de los adultos.

También en lo referente a la concepción de la familia, se observan cambios importantes a finales del siglo XVII. El grupo familiar comienza a adquirir funciones afectivas, en contraste con las de ayuda mutua, protección y conservación de bienes que habían prevalecido en etapas anteriores. El cambio de configuración de las casas, que en este periodo empiezan a orientarse a la creación de un espacio interior, separado del entorno y del modelo de sociabilidad integrado por vecinos, amigos, amos y criados, niños y ancianos, que prevalecía en etapas anteriores de la Edad Media, denota la formación incipiente de esta nueva función afectiva de la familia (Ariès, 1988: 26).

Por otra parte, la propia división de la vida en diferentes periodos de edad, se muestra como una concepción variable a lo largo de la historia² y sólo a partir del siglo XVIII parece imponerse de forma estable, con la aparición de términos específicos, tomados del vocabulario profesional o educativo, para referirse a las diferentes etapas en las que se subdividen infancia y juventud. Todo indica que, tanto la definición de las etapas vitales como la fijación de los límites entre ellas, lejos de aludir estrictamente a los cambios biológicos, han servido más bien como referente simbólico de la evolución de la sociedad en su conjunto.³

² Si bien en la cultura antigua existía un vocabulario en latín que dividía en siete edades la duración de la vida (infancia, pueritia, adolescencia, juventud, senectud, vejez y *senies*), en las lenguas populares del medievo la división de las etapas vitales solía limitarse sólo tres: infancia, juventud y vejez. (Ariès, 1988: 46-50).

³ Este carácter relativo y potencialmente metafórico de los distintos periodos vitales, se corresponde con la identificación entre los valores dominantes en diferentes épocas históricas y la centralidad cultural de una de las edades de la vida. En este sentido, según

Ariès vincula muchos de los cambios respecto a la noción de la infancia, la educación y la relación entre niños y adultos con factores de índole demográfica que, especialmente a partir de la reducción de la mortalidad infantil, habrían propiciado un cambio en la apreciación de la vida de los niños y en la sensibilidad hacia la infancia. A partir de una investigación basada en el examen de gran cantidad de material iconográfico, la hipótesis central del historiador francés apunta a la existencia de un estadio inicial de indistinción entre las prácticas sociales de niños y adultos que, particularmente a partir del siglo XVII, iría evolucionando hacia la diferenciación del lugar social y cultural de los niños, generalmente identificado con valores y prácticas ya abandonadas por los adultos. La tendencia al anacronismo caracteriza, en este sentido, tanto el espacio simbólico de la infancia como el de las clases populares.

Pese a su carácter referencial, la investigación de Philippe Ariès sobre la infancia, ha despertado también importantes críticas. Una de las más señaladas fue la planteada en 1974 por Lloyd de Mause. En *Historia de la Infancia* (De Mause, 1994), el autor norteamericano desarrolla una “teoría psicogénica de la historia” según la que, más allá de la tecnología o la economía, la fuerza central del cambio histórico se encuentra en la evolución de las formas de interacción entre padres e hijos en sucesivas generaciones. Desde esta perspectiva, los distintos modelos de relaciones paterno-filiales son la variable independiente y determinante del cambio histórico en las relaciones sociales a más amplia escala.

Dentro de esta interpretación, el fenómeno de la violencia aparece vinculado de manera sistemática a la historia de la infancia, con una intensidad y crudeza mayores a medida que retrocedemos hacia el pasado.⁴ Desde el comienzo de su libro, De Mause insiste en la frecuencia con la que los niños se han encontrado expuestos a la muerte violenta, el abandono, los golpes, el terror y los abusos sexuales (De Mause, 1994:14) a lo largo de la historia, y en el hecho de que gran parte de dichos comportamientos se producían en el entorno más próximo o en el seno de la propia familia. Las relaciones entre niños y adultos habrían estado dominadas históricamente por la violencia y, sólo en la medida en que los padres han sido capaces de

el historiador francés, el siglo XVII sería el de la juventud, el siglo XIX el de la infancia y el siglo XX el de la adolescencia (Ariès, 1988: 56)

⁴ Siguiendo esta línea de evolución, el autor esboza una periodificación de la tipología de los modos en que los padres tendían a resolver los conflictos y ansiedades que experimentaban en su relación con los hijos a lo largo de la historia. El *Infanticidio* y el *Abandono* serían formas arquetípicas de relación paterno-filial desde la Antigüedad hasta el siglo XIII, incluyendo prácticas como la entrega de los hijos a amas de cría, su internamiento en monasterios o conventos, o su cesión como criados a casas nobles. Posteriormente, entre los siglos XIV y XVII la *Ambivalencia* representa un modelo de transición. Junto a los castigos y las proyecciones negativas sobre los niños, comienza a observarse la proliferación de manuales de instrucción infantil y expansión del culto a la Virgen y el niño Jesús. A partir del siglo XVIII, con el nacimiento de la pediatría y la mejora general de los cuidados de los niños por parte de los padres, se redujo la mortalidad infantil y se sientan las bases para la *Socialización*, como modelo dominante desde el siglo XIX y hasta mediados del siglo XX para la crianza de los hijos. Dentro de este paradigma se sitúan todos los modelos psicológicos del siglo XX a los que nos referiremos más adelante, así como el funcionalismo sociológico. (De Mause, 1994: 14-92).

experimentar empatía respecto a las necesidades del niño y de actuar para satisfacerlas, se han podido observar cambios sustantivos en esta relación.

Junto a estos aportes, la discusión sobre la historia de la infancia y las relaciones paternofiliales a lo largo del tiempo continúa abierta. La investigación desarrollada en este terreno por Shulamit Sahar (Shahar, 1990) explora de nuevo la etapa medieval y documenta formas de cuidado y afecto de padres a hijos, que relativizan y ponen en cuestión el alcance y la radicalidad de algunas de las tesis de Ariès y De Mause.

Pese a la riqueza del debate historiográfico parece claro, en todo caso, que a partir del siglo XVII se va configurando una gran modificación de las costumbres que da lugar al reconocimiento de un lugar especializado para el niño en el conjunto de las prácticas sociales y culturales. La utilización de una indumentaria específica, la identificación de determinados juegos y juguetes reservados para los niños o la prohibición de otros (como los juegos de azar o de dinero) considerados nocivos para su educación, forman parte de las manifestaciones de este cambio. Pero, sobre todo, el fenómeno que resulta definitivo en esta dirección es la aparición, a lo largo de este siglo, de un nuevo movimiento educativo que propugna una disciplina más estricta en las costumbres y produce una gran cantidad de literatura moral y pedagógica para uso de padres y educadores. Junto a este movimiento, comienzan a aparecer con gran profusión instituciones educativas, colegios, escuelas elementales y casas particulares dedicadas a la instrucción de los más jóvenes.

Esta corriente contribuye a desarrollar una concepción moral de la infancia que pronto comienza a gravitar en torno a la noción de la inocencia. La devoción a la Santa Infancia y la centralidad de la figura angelical del Niño Jesús en la iconografía religiosa desde principios del siglo XVII son una muestra de esta nueva forma de representación. A partir del siglo XVIII esta concepción moral, que aparece inicialmente en el ámbito de la actividad de eclesiásticos, legistas y moralistas, pasa a situarse dentro del ámbito familiar y a vincularse al interés por la higiene y la salud física de los niños. La publicación del ensayo *Emilio o la educación* de J.J.Rousseau en 1762, resulta definitiva en esta dirección. La nueva orientación pedagógica que se desarrolla en el tratado rousseauiano cuestiona las concepciones tradicionales del cuerpo del niño, la crianza y la organización familiar⁵ y sitúa la educación en el núcleo de un nuevo pacto entre naturaleza y cultura, que orienta la formación de los nuevos ciudadanos en alianza con las tendencias “naturales” del niño. La crítica a las prácticas heredadas en la crianza de los niños se extiende también a la formación de su carácter y emociones, a menudo contrariadas e inútilmente

⁵ Toda una sucesión de advertencias críticas sobre prácticas ampliamente extendidas como la crianza por nodrizas a sueldo o la empañadura, que inmovilizaba por completo el cuerpo del niño para reducir al mínimo la necesidad de prestarle atención, son planteadas en el libro *Primero de este tratado*, que defiende enérgicamente los beneficios de una crianza facilitadora del crecimiento del cuerpo infantil libre de corazas y ataduras, para la salud física y la fortaleza de los niños. (Rousseau, [1762] 2000)

reprimidas, y plantea observaciones de carácter psicológico que parecen señalar ya, de manera incipiente, el camino que posteriormente siguieron los investigadores del comportamiento humano desde el ámbito de la psicología evolutiva.⁶

Más allá del reconocimiento de la diferencia infantil en el ámbito estricto de la pedagogía o la educación, a partir de siglo XVIII, la infancia se convierte en un concepto de enorme importancia en la Modernidad artística y literaria. En su ensayo *Infancia y Modernidad literaria*, Fernando Cabo (2001) plantea la hipótesis de la existencia de una íntima conexión entre la configuración mítica de la infancia y la simultánea conformación de la idea moderna de literatura. Ambos procesos están unidos en un momento de ruptura con la tradición, en el que el canon literario se aparta del paradigma clasicista.

Tanto la recuperación del cuento tradicional que realiza Perrault, como las contribuciones de Rousseau en el *Emilio* y las *Confesiones*, o la teoría de los universales simbólicos de Giambattista Vico se inscriben en este movimiento de transformación canónica, que trata de responder a la linealidad de la idea de progreso de la Ilustración, introduciendo un principio regresivo. La infancia se convierte en la Modernidad en el referente de un origen mítico que es, a la vez, fuente de identidad y motor de la actividad creativa.

Junto a la apertura a un público infantil, la literatura apuesta por una reivindicación del folclore y lo popular y, a la vez, abre el campo de la diferencia individual a través de la exploración de la infancia del yo en el plano autobiográfico. Lo infantil se vincula así con la recuperación de una relación íntima con el mundo y las cosas que se aleja del pensamiento racional para acercarse al mito. Sin embargo, este nuevo mito carece ya del carácter globalizador de los mitos clásicos. En el nuevo contexto cultural, se presenta fragmentario, parcial y con una doble dimensión: Por un lado, es la expresión de lo subjetivo y lo efímero y, por otro, es también símbolo de un pasado común que se aparta de la tradición canónica.

La conexión entre estas dos dimensiones individual y colectiva de la infancia se logra en la Modernidad a través de la imagen de un niño interior que, más allá del recuerdo personal, funciona como principio permanente de alteridad en la constitución del sujeto dentro de la cultura. Este movimiento implica un distanciamiento con respecto al origen y el referente cultural heredado. En la perspectiva moderna, la realidad dada se contempla desde la desconfianza y existe la necesidad de buscar modos de realización alternativos. En este sentido, el mito de la infancia ofrece la posibilidad de edificar una noción diferente sobre el origen y

⁶ La estructuración del tratado en cinco libros dedicados respectivamente a la etapa pre-lingüística, la infancia entre los 7 y los 12 años, la pre-adolescencia, la adolescencia y la juventud, evidencia ya este planteamiento evolutivo incipiente. (Rousseau, *op. cit.*).

sustituir la tradición heredada por la inmediatez de la experiencia. (Cabo Aseguinolaza, 2001: 73).

Si en la segunda mitad del siglo XVIII la noción de infancia aparece como un postulado de ruptura con la tradición cultural, en el siglo XIX, con el Romanticismo, este postulado se estabiliza y la infancia se convierte en el centro de una utopía retrospectiva. Es precisamente en la poesía romántica donde con más claridad puede observarse la configuración de esta utopía de la infancia como estado de inocencia y perfecta unidad con el cosmos, que se presenta de manera paradigmática en la obra de autores del primer romanticismo inglés como Blake y Wordsworth.

Wordsworth es uno de los primeros en trazar una línea de continuidad e identificación entre el niño y el poeta. Si el foco central de *Ode of Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (1807) es la exaltación de la sensibilidad del niño, *The Prelude* (1799), donde el autor aborda la narración de su vida, plantea la idea de la pervivencia de la infancia en la vida adulta, como una fuente de fuerza y creatividad artística (Martens, 2011:19).

Desde esta voz lírica, se accede a la infancia a través de escenas de plenitud en las que el tiempo queda suspendido (“spots of time”⁷), que transcurren en paisajes naturales idílicos y ajenos a las hostilidades de la vida social. Sin embargo, esta representación idealizada de la infancia del primer romanticismo irá evolucionando a lo largo del siglo XIX hacia formas narrativas en las que adquieren cada vez más protagonismo los paisajes urbanos, las formas de vida que acompañan la revolución industrial y una economía basada en la proletarización y la explotación de los niños y los jóvenes. El presente histórico-social se introduce en las vidas de los niños de la ficción de un modo que resulta particularmente reconocible en la obra de novelistas como Dickens o Víctor Hugo.

A medida que avanza el siglo XIX, la dureza de las condiciones de la vida de los niños en la ciudad y en instituciones como los hospicios, ocupa las páginas de voluminosas novelas. La literatura disecciona en estas obras la descomposición de las relaciones sociales y familiares, el abandono y la violencia física y moral que los adultos ejercen sobre los infantes en los nuevos entornos de la vida urbana. Sin embargo, la diferencia radical entre estos escenarios y los parajes naturales de los primeros poetas románticos no impide reconocer en ambos casos la identificación de la infancia con el cuestionamiento de la realidad objetiva. También los niños urbanos, inmersos en la dureza de la vida real, son portadores de la capacidad de transformar

⁷ Lorna Martens toma esta expresión de un verso del Preludio de Wordsworth: “There are in our existence spots of time/Which with distinct pre- eminence retain/A vivifying virtue, whence, depressed/By false opinion and contentious thought,/Or aught of heavier or more deadly weight/In trivial occupations and the round/Of ordinary intercourse, our minds/Are nourished and invisibly repaired. (Wordsworth, *The Prelude* [XI: 257– 264] *apud* Martens, 2011:20).

el presente y crear un universo diferente. En las novelas de Dickens o Hugo, los menores continúan representando una influencia benéfica y redentora para los adultos y la posibilidad de un nuevo comienzo. Junto al desarrollo del marxismo y las primeras vanguardias, en el contexto del final del siglo XIX, la infancia ha pasado de representar una utopía regresiva a identificarse con la esperanza del progreso y el cambio en las relaciones sociales.

Además de la ciudad, las instituciones y las fábricas, otros aspectos opresivos de la vida de los niños y las niñas relacionados con la educación y las relaciones familiares, aparecen también en la novela victoriana. En una ambientación en la que abundan interiores de casas o mansiones donde habitan fantasmas y donde la violencia oculta, los crímenes y el terror se manifiestan a través de la animación de una arquitectura opresiva y amenazante, niñas y niños privados de afecto, sometidos a la crueldad de sus padres o tutores, crecen en un medio hostil en novelas como *Jane Eyre* o en los cuentos de Poe. Incluso las alucinantes transformaciones del espacio y el cuerpo que podemos observar en *Alicia*, se pueden interpretar en clave de búsqueda de una superación de las limitaciones de un espacio doméstico opresivo y excesivamente limitado.⁸

Ya en el siglo XX, la infancia parece situarse preferentemente en el territorio de la exploración autobiográfica. Escritores como Proust, Rilke o Walter Benjamin se adentran en la búsqueda de la memoria de infancia, en un intento de recuperar la vinculación con un pasado del que les separa un hiato insuperable. A diferencia del sentido de continuidad que se apreciaba entre el niño y el adulto en la obra de poetas como Wordsworth, los escritores de principios del siglo XX solo pueden recuperar fragmentos de infancia extraídos de un pasado ubicado en un mundo perdido (Martens, 2011: 3).

Poco después, las vanguardias retoman el referente del niño como principio de acción. El juego y la apertura al sueño y al inconsciente se convierten en un esquema de actividad para la práctica artística de movimientos como el dadaísmo, el surrealismo o el cubismo. Lo infantil se ha convertido en un modelo de libertad creativa, a la vez que el arquetipo literario de los personajes infantiles se aparta del concepto más divino de la inocencia y se va tiñendo de tonos más oscuros. A medida que progresa el descubrimiento de un lado siniestro en la subjetividad, también los arquetipos infantiles se van dotando de características y valores que representan la cara escondida del ser humano.

⁸ En este sentido apuntan muchas de las observaciones que Eduardo Valls plantea en el prólogo de la edición de *Alicia en el País de las Maravillas* traducida por él mismo, en el que se refiere también a la división del relato que G. Deleuze hace en función del paso desde espacios más primarios y cerrados en los primeros capítulos hasta llegar al espacio abierto y marcadamente cultural del jardín final, pasando por otros espacios fronterizos entre lo cerrado y lo abierto. (Valls Oyarzun, 2015)

Dos necesidades o tendencias de signo aparentemente opuesto parecen coexistir en las escrituras sobre la infancia a lo largo del tiempo. Por un lado, la necesidad de trazar una vinculación con el pasado, por otro, la de subvertir el presente e ir más allá de sus limitaciones; recuperar al niño e ir más allá de las limitaciones de la conciencia adulta. Este reflejo de búsqueda de nuevas conexiones con la infancia personal y común parece producirse con especial intensidad en momentos de crisis, cambio socio-cultural y ruptura de los equilibrios antropológicos como las guerras.

Concretamente en el contexto de la literatura española, escritores de la generación de los 50 como Ana M^a Matute (Cai, 2012), Miguel Delibes o Juan Goytisolo, dan claras muestras de esta preocupación por la infancia. Las secuelas de la violencia y los traumas de la guerra en los niños, las posibilidades de reconstrucción implícitas en la generación más joven y la transformación en las costumbres que se opera a través de la nueva generación, están presentes en obras como *El camino* (Delibes, [1950] 2016), *Duelo en el paraíso* (Goytisolo, [1955] 1979) ó *Primera memoria* (Matute, [1959] 2010). Por otra parte, en el conjunto del ámbito europeo, las décadas de los 50 y 60 del pasado siglo constituyen un momento en el que la literatura parece prestar una nueva atención a la infancia, no solo por la notable proliferación de títulos con protagonistas infantiles, sino también por la profunda revisión de los roles encarnados por personajes que rompen radicalmente con lo que se esperaba de la infancia en los modelos educativos.⁹

Una parte del corpus de las obras literarias de referencia de esta investigación se sitúa precisamente en este momento central del siglo XX, como inicio de un cambio en las significaciones culturales de la infancia, que marca distancias claras con los arquetipos del romanticismo y la tradición anterior. No obstante, nuestro enfoque, centrado en el análisis del espacio, lejos de un planteamiento teleológico, pretende mantenerse atento a las reminiscencias y la percepción de la historia como un proceso siempre abierto, en el que el pasado permanece en interacción con el presente, en continuo proceso de transformación.

De hecho, algunos estudios panorámicos sobre la infancia en la literatura¹⁰ ponen de manifiesto la existencia de arquetipos recurrentes en su representación a lo largo de la historia. Si bien hay rasgos en la noción de infancia que se van moldeando históricamente, parece haber también algunas constantes en su figuración que obedecen a su carácter extraño y ajeno la historia. En esta línea apunta la idea de una dualidad angélica y demoniaca en la concepción del niño, o el carácter autónomo y autorreferente de la noción de infancia que han señalado

⁹ Pueden ser representativas de esta tendencia obras como *El señor de las moscas* (1954), *Lolita* (1955), *El tambor de hojalata* (1959), o *Zazie en el metro* (1959).

¹⁰ Entre ellos el estudio de Peter Coveney, *The image of childhood: the individual and society : a study of the theme in english literature* (1967) ó el de Kuhn, R.C.. *Corruption in paradise: the child in Western literature* (1982)

autores como Reinhard Kuhn, asociando la figura literaria del niño a lo misterioso y enigmático, en una combinación dinámica de extrañeza y familiaridad que adquiere alternativamente valores extremos (Kuhn, 1982).

Desde esta perspectiva, la oscilación entre inocencia y perversión estaría presente en la representación de la infancia a lo largo de la historia, obedeciendo más a la ambivalencia de una necesidad psíquica de la conciencia adulta que a la delimitación de una realidad empírica. La realidad de la infancia resulta difícilmente accesible, si bien, como veremos más adelante, a partir del siglo XX, la ciencia trata de traspasar esta opacidad observando al niño a través de métodos orientados a sentar las bases de una nueva epistemología.

En todo caso, los textos literarios no dejan de tejer las constantes antropológicas de los arquetipos de representación de la infancia con las circunstancias de la vida y la sensibilidad de cada momento histórico, dando énfasis a diferentes rasgos, pintando con tonalidades distintas y generando también, en ocasiones, combinaciones inéditas. En este trabajo queremos profundizar en algunas de las formas de representación de la infancia desde mediados del siglo XX y observar de qué modo se moldean, se difuminan o se transforman en diferentes espacios sociales e institucionales en los que confluyen lo personal y lo común.

La ruptura de la continuidad, el rechazo al crecimiento o la prolongación de la infancia a lo largo de la vida adulta son temas que aparecen de forma prevalente a partir del siglo XX y se acentúan en su segunda mitad, con la experiencia posterior a la Segunda Guerra Mundial. Las figuras infantiles emergen con profusión en la literatura para mostrar, por una parte, los traumas de la guerra y las dictaduras y, a menudo también, para dar forma a través de la ficción, a un deseo adulto de escapar del crecimiento y buscar otros modos de habitar la realidad. En general, la extensión de la infancia a lo largo de la madurez, o el regreso del adulto a la condición del niño aparecen en este periodo como tropos que evidencian el carácter reversible del ciclo del desarrollo y un rechazo de la generación de posguerra a los roles sexuales, familiares e identitarios heredados, que marcaban con fuertes exigencias represivas la vida de los adultos y habían generado grandes fracasos y frustraciones colectivas.

La familia y las instituciones de internamiento escolar o psiquiátrico aparecen con frecuencia en las narrativas sobre la infancia en este periodo en el que, de un modo imaginario, parece acortarse la distancia nostálgica que se mantenía con la infancia en etapas anteriores. El niño ha dejado de observarse como una criatura desaparecida en el pasado para reivindicarse y habitarse desde el presente, transgrediendo las fronteras simbólicas de la edad. Por otra parte, en esta etapa de la producción literaria, no sólo los personajes sino también las voces de los narradores de los textos parecen haber perdido la inocencia y quieren vivir en el interior de esa invención, haciéndola real para ampliar las posibilidades y el margen de libertad de su

existencia. La infancia aparece en las novelas no ya como una realidad poética, sino como una experiencia posible y deliberada al margen de la edad y en el marco de las circunstancias socio-históricas.

Esta voluntad de regreso a la niñez tiene también manifestaciones claras en el plano auto-ficcional. A diferencia del orden cronológico con el que las biografías tradicionales tratan el periodo infantil, en las obras recientes que se sitúan en el territorio ambiguo de la auto-ficción (Alberca, 2007), como *Apegos féroces* (Gornick, 2017) u *Ordesa* (Vilas, 2018), la recreación de la infancia se presenta como una revisitación de los lugares del pasado desde la perspectiva del presente, a través de la voz de un narrador adulto que, en su búsqueda emocional, pone de manifiesto la necesidad de recobrar la atmósfera de toda una época para recuperar la propia infancia. La infancia propia va más allá de la experiencia individual y el texto que se escribe para acceder a ella, necesita ser reconstruido intersubjetivamente desde la posición de la lectura. En lugar de reproducir una infancia encerrada en un pasado pre-existente, tanto el autor como el lector, se encuentran en espacios sensoriales reconocidos y redescubiertos en el presente.

Junto a la transgresión del tiempo cronológico de la biografía, la permeabilidad de lo imaginario y lo real es, como veremos, otra de las características distintivas de la producción literaria más reciente en relación con la infancia. Las formas de coexistencia, tránsito o reversibilidad entre ambos planos en los espacios cotidianos de la infancia, es objeto de exploración en el desarrollo de la investigación, prestando atención a fenómenos como la “pérdida del lugar”, el estrechamiento del espacio ecológico, y las dificultades que la generación más joven encuentra para la producción de un espacio propio en el contexto socio-cultural del capitalismo tardío.

1.2. Observando al niño en acción: Ciencias sociales, arte, juego y cultura

Si hasta finales del siglo XIX la reflexión sobre la infancia y su abordaje autobiográfico se basaba en modelos literarios, a partir del siglo XX se inicia el desarrollo del campo científico de los estudios sobre la infancia, con investigaciones sobre el desarrollo sensorial temprano, la adquisición del lenguaje y la autoconciencia. El psicoanálisis freudiano se sitúa en los inicios del proceso de constitución de la psicología como uno de los paradigmas centrales en el estudio de la infancia desde comienzos del siglo XX, otorgando a esta etapa vital un papel fundante en el desarrollo del ser humano y de la cultura.

El énfasis en la importancia de la experiencia infantil en la vida adulta, el cuestionamiento del mito de la inocencia y el establecimiento de un vínculo esencial entre el “niño ficcional” y el “niño real”, son algunas de las principales contribuciones del pensamiento freudiano a la reformulación cultural de la infancia a partir del siglo XX.

En esta última línea, el modo en que el psicoanálisis contempla las huellas de la infancia que impregnan la “memoria oculta” de los individuos, mantiene una fuerte analogía con mitos, leyendas y cuentos populares. El complejo de Edipo es uno de los ejemplos paradigmáticos en este sentido, pero, no sólo la teoría psíquica de Freud se basa en modelos literarios, sino que también, en un sentido inverso, la influencia del pensamiento freudiano sobre la producción literaria posterior a su recepción y lectura, resulta determinante. Desde el ámbito de la crítica literaria, voces como la de Lorna Martens (Martens, 2011) señalan que, a partir de Freud, la escritura sobre la infancia adquiere una mirada autorreflexiva y la exploración acerca del propio pasado se realiza bajo la sospecha que introduce la existencia del ámbito del inconsciente, al que solo de manera fragmentaria, indirecta y a menudo involuntaria, es posible acceder.

A este respecto, los conceptos de “memoria pantalla” o “recuerdos encubridores”, cuyo funcionamiento describe Freud en un artículo publicado en 1899 (Freud, 1991a) aluden a la persistencia en la memoria de recuerdos infantiles vinculados a detalles, objetos o escenas aparentemente irrelevantes, en lugar de otros relacionados con acontecimientos de importancia o impacto emocional presumiblemente mayor sobre la vida del niño. El carácter banal de dichos recuerdos es asociado por Freud con una función “encubridora” de hechos traumáticos reprimidos en la memoria consciente, por su carácter doloroso para el sujeto.

Este tipo de recuerdos, que Freud sitúa en el mismo territorio sintomático de los sueños o los actos fallidos, suponen un desafío a la transparencia de la memoria de infancia, tal y como se presenta en los relatos elaborados conscientemente, y plantean nuevas preguntas para la escritura autobiográfica sobre este periodo de la vida.

Por otra parte, la teoría freudiana acerca de la sexualidad infantil es otro de los desarrollos conceptuales del psicoanálisis que ponen en cuestión la tradición del pensamiento sobre la infancia hasta el momento. La tópica freudiana se opone tajantemente a la negación del instinto sexual en la infancia y a las creencias que sólo reconocían su surgimiento a partir de la pubertad. En contra de esta concepción, detecta la aparición de manifestaciones diversas de la sexualidad desde las primeras etapas de la vida en las que, junto a funciones fisiológicas fundamentales, el niño experimenta una satisfacción que va más allá del fin orgánico y que conduce a la sensibilización erógena de diferentes zonas del cuerpo.¹¹

Paralelamente a la evolución de la sexualidad transcurre el proceso de desarrollo afectivo del niño, que encuentra en el mito de Edipo una metáfora clave para la explicación de la estructura triangular del deseo y la vinculación erótica con las dos figuras parentales en los primeros años. La renuncia a la satisfacción sexual con los padres acompaña la entrada en el orden social de la cultura y el fin de la niñez, dentro de un proceso de maduración en el que a menudo se producen conflictos y traumas que están en el origen de la psicopatología del adulto. De este modo, la infancia se configura en el psicoanálisis como una etapa particularmente activa en el desarrollo del ser humano y se mantiene a lo largo de toda la vida en estado latente, con la posibilidad de que se produzcan fijaciones y regresiones a la organización libidinal de los primeros años de vida (Laplanche & Pontalis, 1987).

Poco después de la publicación de las obras de Freud, en las décadas de los años 30 y 40 del pasado siglo, Jean Piaget, biólogo y psicólogo suizo, comienza a desarrollar una obra orientada al estudio de la génesis del pensamiento y la adquisición del lenguaje en los seres humanos. A través de una investigación basada en la observación sistemática del comportamiento infantil desde los primeros momentos de la vida, Piaget desarrolla su teoría como una epistemología genética del desarrollo evolutivo del niño y de la formación del pensamiento adulto. En el centro de la teoría piagetiana está la noción de equilibrio (Piaget, [1964] 1995: 94); un equilibrio móvil en el que, simultáneamente, se van moldeando la

¹¹ Entre las características de la sexualidad infantil Freud señala su carácter autoerótico, la diversidad de fuentes parciales de excitación y la ausencia de subordinación a un fin que sólo aparecería en la etapa genital. Se establecen tres fases sucesivas en el desarrollo de la sexualidad: la fase oral, en la que la actividad sexual no está separada de la absorción de alimentos, la fase sádico-anal, en la que aparecen ya las polaridades activa y pasiva de la sexualidad fijadas en la mucosa intestinal erógena, y finalmente, coincidiendo con el desarrollo fisiológico de la pubertad, aparecería la etapa genital en la que las diversas zonas erógenas se subordinan a la primacía de la zona genital y aparecerían las diferencias entre los géneros. (Freud, [1901] 1992).

inteligencia y la afectividad, partiendo de la necesidad y el desequilibrio que experimenta el ser humano en su relación con el entorno. A través de la acción y el lenguaje, el niño va construyendo, en fases sucesivas, formas cada vez más estables y complejas de acomodación a la realidad.

En este proceso adaptativo al mundo exterior, intervienen dos movimientos aparentemente opuestos pero de efectos complementarios. Por un lado, existe por parte del niño una tendencia a “asimilar” e incorporar las cosas y las personas del entorno a su actividad propia. Por otra parte, tras este primer momento de asimilación egocéntrica, se produce una transformación de las propias estructuras internas tendente a la acomodación al mundo exterior. Asimilación y acomodación se combinan así en la producción de las diferentes formas de equilibrio, que van sucediéndose progresivamente, en una secuencia de desarrollo que se compone de seis etapas desde el nacimiento hasta la entrada en la edad adulta.¹²

Según Piaget, en el punto de partida de la evolución mental no existe ninguna diferenciación entre el yo y el mundo exterior; las impresiones vividas y percibidas no son relacionadas con una conciencia personal sentida como un “yo”, sino que se desarrollan dentro de un egocentrismo inconsciente e integral. Por su interés para la perspectiva de esta investigación, resulta relevante reparar en que, según la teoría piagetiana, la formación del espacio es solidaria con la construcción de los objetos a partir de la actividad del propio cuerpo del niño. Al principio, hay tantos espacios como ámbitos sensoriales (bucal, visual, táctil...) y cada uno de ellos está centrado en los movimientos y la actividad propia. Al término del segundo año, se habría configurado un espacio general que contiene en su totalidad todos los demás espacios sensoriales y las relaciones de los objetos entre sí, incluido el propio cuerpo (Piaget, [1964] 1995: 24). De modo que, según la epistemología genética de Piaget, el descubrimiento del espacio está ligado a la configuración simultánea del yo.

¹² Entre el nacimiento y la adquisición del lenguaje, aproximadamente a los dos años, transcurren las tres primeras etapas del desarrollo del niño, que comportan el desarrollo de los reflejos, las percepciones y costumbres, y la inteligencia sensorio-motora. La actividad del niño en este periodo se orienta al desarrollo de esquemas de acción o sistemas de movimientos y percepciones coordinados entre sí, orientados a ejercitar habilidades de reconocimiento y posicionamiento en el entorno.

Una vez superada esta primera etapa y habiendo adquirido destreza en el ejercicio de los esquemas sensorio-motores, entre los dos y los siete años, la primera infancia es una etapa marcada por la aparición del lenguaje y la adquisición de la capacidad de reconstruir las acciones pasadas mediante el relato, y anticipar acciones futuras mediante la representación verbal. Entre los siete y los doce años, el niño es capaz de diferenciar el propio punto de vista del de los demás y cooperar, se inician las operaciones lógicas, la formación de las nociones de espacio, tiempo y velocidad, el juego simbólico de imitación se transforma en juego reglamentado y las relaciones con los demás empiezan a fundamentarse en el respeto mutuo. En esta etapa comienza también la formación de la voluntad y la autonomía en la conciencia moral.

Por último, a partir de los doce años, la adolescencia representa la etapa en la que se adquiere paulatinamente la capacidad de la reflexión libre y desligada de lo real y el pensamiento pasa del ámbito de lo concreto a lo formal, siendo muy frecuente la tendencia al desarrollo de teorías abstractas orientadas a la transformación del mundo. A medida que avanza el proceso de socialización, se va produciendo una disminución del egocentrismo que caracteriza las primeras etapas del desarrollo infantil y es precisamente en el grupo donde se desarrolla el pensamiento lógico y socializado y donde puede producirse una coordinación reversible de los puntos de vista, a través del intercambio y la cooperación. (Piaget, 1995: 11-96).

Por otra parte, otro de los rasgos distintivos de la teoría piagetiana es el establecimiento de una línea de continuidad ininterrumpida entre las diferentes fases del desarrollo evolutivo del niño y, en general, entre la biología y la psicología. El proceso adaptativo es contemplado como una transición entre el ámbito de lo fisiológico, lo simbólico y lo operativo. Las adquisiciones de una etapa se proyectan en las siguientes y, a su vez, las nuevas etapas conservan en sus inicios algunos rasgos del funcionamiento de fases anteriores. Este sistema de suaves transiciones, continuidad y encabalgamiento de unos estadios sobre otros, dinamizado por la búsqueda tentativa del equilibrio entre las tendencias inversas de asimilación y la acomodación que conforman el proceso adaptativo, nos ofrece una representación de las relaciones entre la biología y la psicología, lo natural y lo socio-cultural, que subraya la vinculación en lugar de la oposición.

Sin embargo, existen también algunos aspectos críticos en esta teoría que han sido señalados tanto desde el mismo campo de la investigación psicológica y la formación del lenguaje, como desde la antropología y la sociología.

Dentro del ámbito de la psicología, desarrollando dentro de la escuela rusa una investigación coetánea a la de Piaget, Vigotsky establece un debate con el epistemólogo suizo en torno a la teoría del desarrollo del lenguaje en el niño, que hace patente la diferente concepción que ambos científicos mantienen sobre la autonomía del psiquismo infantil y su relación con el entorno social. En su obra *Pensamiento y Lenguaje* (1934), Vigotsky expone abiertamente los aspectos relativos al desarrollo del lenguaje en el niño en los que disiente con Piaget.¹³ El núcleo principal del desacuerdo entre ambos investigadores está en la delimitación de la influencia del entorno y, más concretamente, en la función del “lenguaje interior” como

¹³ Pese a que en ningún momento tuvo lugar un encuentro personal entre ambos estudiosos del comportamiento infantil, Vigotsky contextualiza sus propias posiciones en el marco de la teoría de Piaget, a la que dedica todo un capítulo de *Pensamiento y Lenguaje*. Posteriormente, en una de las ediciones de este mismo libro, publicadas tras la muerte de su autor, se incluye un texto en el que Piaget responde a las observaciones críticas de Vigotsky sobre el significado del egocentrismo infantil y subraya los puntos de proximidad entre su teoría y la del psicólogo ruso, que la continuación de sus propias investigaciones fue confirmando a lo largo del tiempo. (Vigotsky, 1995: 115-124)

Frente al énfasis de Vigotsky en la continuidad del proceso de adaptación del niño al medio, Piaget defiende la idea de que no todos los esfuerzos adaptativos del niño resultan exitosos sino que, más bien al contrario, a menudo se observan desajustes y errores sistemáticos (Vigotsky, 1995: 15-25). Por otra parte, indica que el término de “egocentrismo cognitivo” remite a la idea de que el progreso de conocimiento no se produce por mera acumulación, sino que requiere una continua reformulación de los puntos de vista previos, como consecuencia de la corrección de los errores. En consecuencia, el egocentrismo cognitivo tiene que ver más con la incapacidad para diferenciar entre el propio y los otros puntos de vista, que con una tendencia al individualismo en las relaciones con los demás. La tendencia inicial a percibir el espacio exterior en función de la experiencia sensorial del propio cuerpo sería una de las manifestaciones propias de esta orientación temprana.

En su respuesta, Piaget reconoce también que existen variaciones medioambientales y situacionales muy importantes en el uso del lenguaje egocéntrico. Se muestra también de acuerdo con Vigotsky en la persistencia del lenguaje interiorizado en etapas posteriores del desarrollo y en el funcionamiento del mismo no solo de un modo autista, sino orientado a fines lógicos. Por último, frente a la determinación del ambiente histórico y cultural que defiende Vigotsky, Piaget postula la existencia de un “encuentro” entre la sociogénesis de las nociones científicas (en la ciencia y en la transmisión generacional) y la psicogénesis de las estructuras “espontáneas” (influidas por el medio social, familiar y escolar). (Vigotsky, 1995: 115-124).

expresión privilegiada del egocentrismo que caracteriza la percepción, comportamiento y expresión del niño en las primeras fases de su desarrollo.

Según Vigotsky, la concepción del desarrollo de Piaget está basada en una premisa psicoanalítica que supone que el pensamiento del niño es originalmente autista y sólo bajo una prolongada y sostenida presión social, evoluciona hacia el pensamiento realista (Vigotsky, 1995: 17). El psicólogo ruso se distancia de Piaget en la valoración de la naturaleza y función del lenguaje egocéntrico que, según sus experimentos, no se extingue al llegar a la edad escolar, sino que persiste como origen del desarrollo del lenguaje interior en el adulto y juega un papel muy importante en el aprendizaje escolar y en el afrontamiento y superación de obstáculos e impedimentos (Vigotsky, 1995: 20).

Vigotsky se opone a la radical separación que cree reconocer en la teoría de Piaget entre el principio del placer (asociado al periodo egocéntrico), y el principio de realidad (asociado al periodo en el que comienza la socialización). Tampoco comparte la oposición entre pensamiento autista y pensamiento realista como dos fases dissociadas en el desarrollo evolutivo del niño, ni la visión de la socialización como un proceso de marchitamiento del pensamiento original del niño, que atribuye a la teoría piagetiana. Desde el punto de vista del psicólogo ruso no existe antagonismo entre el deseo del niño y las constricciones de la realidad sino que, desde las etapas iniciales del desarrollo, el proceso de adaptación está conducido de manera prioritaria por la necesidad, y el ámbito de lo social moldea el comportamiento práctico del niño en relación con el mundo real (Vigotsky, 1995: 23).

Psicogénesis y sociogénesis se presentan como dos dinámicas en disputa en el acercamiento de las ciencias sociales a la infancia. En el centro de este debate está la mayor o menor autonomía de la formación de la subjetividad en relación con el entorno y, más específicamente, la oscilación en el reconocimiento de la infancia como un factor de cambio o ruptura con la tradición o, por el contrario, como medio de continuidad y reproducción de las estructuras sociales. A lo largo de su desarrollo histórico y filosófico, la contraposición entre diferencia e identidad está en el corazón de la noción de infancia.

Existe, no obstante, un paralelismo entre psicología y sociología en la aprehensión de la infancia, marcado por la correspondencia entre los conceptos de *maduración* y desarrollo cognitivo en el ámbito de la psicología, y las teorías sobre el proceso de *socialización* que dominan en la sociología clásica. Una concepción de la infancia en términos de evolución estructurada y orientada al objetivo de la adaptación al orden racional adulto domina en ambos paradigmas, dejando fuera del ámbito de observación la propia práctica social del niño y la consideración de su propia ontología (Jenks, 2013).

Desde el ámbito de la teoría sociológica, el foco de la reflexión se coloca en el artefacto institucional que interviene en el ajuste del comportamiento individual al sistema social y la interiorización de los valores, patrones de comportamiento y roles sociales que han de desarrollarse desde las primeras etapas de la infancia, para garantizar el orden y la funcionalidad del sistema. La familia y la escuela son las dos instituciones clave que intervienen en el proceso de socialización de los niños, entendido como un mecanismo de reproducción social en el que los infantes permanecen como pasivos receptores. Las obras de E. Durkheim y T. Parsons, resultan representativas de este enfoque centrado en el estudio de las estructuras y normas reguladoras del comportamiento individual, en el que las divergencias sólo se conciben como anomalías o desviaciones (Jenks, 2013: 17).

Sin embargo, existen también otros enfoques dentro de la sociología contemporánea (James et al., 2014) que se acercan al comportamiento infantil desde el plano de la interacción social, en el que niños y niñas juegan un papel activo y, más allá de la dicotomía entre la conformidad y la desviación, se desarrollan siguiendo trayectorias diversas. Dentro de este nuevo paradigma sociológico en relación con la infancia, se somete a una crítica profunda el concepto de desarrollo, poniendo en cuestión su pretendido carácter natural y universal, a la vez que se trazan líneas de paralelismo entre la perspectiva etnocéntrica en el ámbito de la antropología y el discurso “adultocéntrico” que se mantiene vigente en la metodología de buena parte de los estudios sociológicos. Frente a estos planteamientos, se propone un acercamiento a la infancia en términos relativos y contingentes y una orientación fenomenológica, que permita superar los arquetipos que eclipsan la propia voz de los niños y niñas en las investigaciones sociales sobre la infancia.

En esta línea, para escapar de la doble determinación de la psicogénesis o la sociogénesis en la explicación del comportamiento infantil, la “nueva sociología de la infancia” se apoya en los trabajos de Merleau-Ponty acerca de la fenomenología de la percepción (Merleau-Ponty, [1945] 1993). Frente al debate entre el lenguaje “egocéntrico” y la determinación del medio como dos alternativas excluyentes, la perspectiva fenomenológica destaca la vinculación solidaria existente entre la formación de la consciencia y la percepción del mundo exterior, a la vez que destaca la base afectiva y relacional que subyace a toda elaboración intelectual y/o lingüística.

A diferencia de la concepción esencialista de la subjetividad, la perspectiva fenomenológica coloca la acción en el centro del fenómeno de la imitación en el niño. Las conductas, como modos de incorporar el mundo natural y social que nos rodea, y no a las personas aisladas, constituyen desde esta perspectiva, el objeto primario de la actividad imitativa del infante. Un conjunto de gestos o esquemas posturales configuran el vínculo

mediador de la experiencia del sujeto en relación con su entorno desde la primera infancia. Tanto la opacidad de la psique, como la concepción del cuerpo como una masa de sensaciones privadas –que habían prevalecido en las teorías clásicas– se ponen en cuestión a través del concepto fenomenológico de acción.

Previamente a la configuración de las fronteras de la identidad, es precisamente esta relación pre-subjetiva con el mundo, lo que abre la posibilidad de percibir a los otros a través de la identificación de conductas reconocibles en el propio cuerpo. El punto de partida de este proceso de identificación es un estadio de pre-comunicación inicial en el que, más que un individuo frente a otro, lo que existe es un grupo de vida indiferenciado y sólo posteriormente, en un proceso que nunca está totalmente terminado, se produce la distinción entre los individuos. (Merleau- Ponty *ápu*d Jenks, 2006)

Reconocemos en este espacio primigenio de relación con el mundo, que no es propiamente individual pero tampoco es aún social, el lugar del juego como forma propiamente infantil de relación con el entorno. A diferencia de la orientación finalista y adaptativa que la psicología evolutiva confiere a la práctica lúdica del niño, una observación fenomenológica del juego infantil, permite encontrar las señales de su particular relación con el mundo objetivo que, desde lo más pequeño, desborda la percepción habitual de los adultos.

Siguiendo esta pista, encontramos en la obra de Walter Benjamin uno de los más humildes acercamientos a la infancia a través de los juguetes. En los escritos de Walter Benjamin sobre el mundo de los juguetes, se funden la apreciación por una artesanía ya en trance de desaparición,¹⁴ amenazada por los procesos de reproducción mecanizada y, a la vez, el reconocimiento de la cualidad fronteriza en estos pequeños objetos, capaces de poner en contacto la materia más residual con la fuerza expansiva de la imaginación infantil. El juego permite a los juguetes liberarse de la esclavitud de la utilidad a la que están sometidos como objetos, para convertirse en soportes sobre los cuales los niños pueden escapar de las exigencias desmesuradas de un “mundo de gigantes” y construir otro mundo a su medida.

Esta función liberadora del juego no es, desde el punto de vista de Benjamin, exclusiva de los niños. También los adultos necesitan a menudo restar seriedad y escapar de una realidad amenazante. Sin embargo la relación de éstos con los juguetes difiere sustancialmente de la que establecen los niños. Mientras que –movidos por una intención pedagógica orientada al encauzamiento del comportamiento infantil– los adultos fabrican los juguetes para los niños,

¹⁴ En “Historia cultural del juguete (1928)” Benjamin se refiere a que sólo en el siglo XIX la fabricación de juguetes se convierte en una industria especializada, estando con anterioridad afectada por las normas de especialización gremial de los diferentes oficios (Benjamin, 1989: 86). Posteriormente, con la industrialización, los juguetes se van agrandando, van perdiendo su sencillez y se sustraen al control de la familia, convirtiéndose en objetos extraños tanto para los niños como para los padres.

son sin embargo la fantasía y espontaneidad infantiles, las que terminan “corrigiendo” el moralismo de los adultos y dotando de sentidos inesperados a los juguetes.

De hecho, según señala Benjamin en *Historia cultural del juguete* (1928), no es la carga imaginativa de los juguetes lo que determina el juego de los niños, sino que ocurre más bien al revés: “El niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo, quiere jugar con arena y se hace panadero, quiere esconderse y es ladrón o gendarme” (Benjamin, 1989: 88).¹⁵ Y algunos juguetes como el arco o la pelota, carentes de “utilidad” y elaboración estética, son los que, de manera más directa e inmediata, se vinculan a las prácticas lúdicas de los niños.

Pero, si bien existe una contraposición entre el uso de los juguetes por parte de adultos y niños, los objetos destinados al juego no dejan de ser también un punto de encuentro y relación entre ambos. El juego de los niños, lejos de estar confinado en el ámbito de la fantasía, expresa su percepción y experiencia en el mundo de los adultos y, precisamente, se enfrenta o es enfrentado por éste. En esta línea, Benjamin señala la existencia de una gran proximidad entre la cosmovisión de los niños y el arte popular en torno al cuestionamiento de los valores estéticos y morales del orden burgués, que se manifiesta, de manera paródica, en las formas alegóricas de elaboración de los juguetes:

los juguetes permiten reconocer con toda claridad un rasgo característico de todo arte popular: la combinación de una técnica refinada con la utilización de materiales preciosos es imitada por una técnica primitiva que trabaja con material más burdo. Porcelanas de las grandes manufacturas zaristas, que de alguna manera fueron a parar a aldeas rusas, servían de modelo para muñecos y escenas de género tallados en madera. (Benjamin, 1989: 92).

Esta relación entre el juego infantil y el arte popular permite a Benjamin formular una conclusión de más amplio alcance en cuanto a las relaciones entre la infancia, el arte popular y los valores culturales dominantes. La tendencia al anacronismo o al primitivismo que caracterizan tanto las formas de los juguetes como las expresiones del arte popular, se entiende como una forma de resistencia frente a los valores legitimados por la estética de las clases dominantes. De manera que todo aquello que resulta descartado o descatalogado dentro del gusto dominante, pasa a ser recogido por el gusto menos refinado de los niños y las clases populares:

Muchas veces lo que se llama arte popular no es otra cosa que bienes culturales de una clase dominante, que han naufragado y renacen al ser recogidos por un grupo social más numeroso. (Benjamin, 1989: 93).¹⁶

Se traza así una “alianza” entre el juego infantil y el arte popular, que pasan a convertirse en prosaicos antagonistas del “círculo mágico de la psicología y el esteticismo” (Benjamin, 1989:

¹⁵ Resulta inevitable encontrar en esta referencia de Benjamin las resonancias del pensamiento fenomenológico en cuanto a centralidad de las “acciones” en los procesos de imitación del niño, en lugar de las imágenes de objetos o sujetos.

¹⁶ Esta misma asociación entre la tendencia al anacronismo del arte popular y los objetos y formas culturales dirigidas a los niños: juegos, vestidos, etc, es observada también observada por P. Ariès (Ariès, 1988: 92, 102)

90). Dentro de esta oposición simultánea a los valores de la utilidad del orden burgués y al mundo de los adultos, podemos también entender la defensa que hace Benjamin del goce de la repetición como esencia del juego infantil, frente a la tendencia dominante en la psicología, a señalar los fenómenos de la imitación como elemento central de las prácticas lúdicas de los niños.

El impulso compulsivo hacia la repetición que Freud descubre en *Más allá del principio del placer* (1920), está presente de forma primaria y evidente en los juegos de los niños desde el punto de vista de Benjamin, que llega a sugerir la realización de un estudio de la historia de los juegos atendiendo a esta gran “ley” que no es la de la imitación, sino la de la repetición: “Sabemos que para el niño esto es el alma del juego, que nada lo hace más feliz que el “otra vez” (Benjamin, 1989: 93). Este deseo de repetición responde a una búsqueda insaciable que trata de reproducir indefinidamente el goce de la primera vez y a convertir esta vivencia emocionante en un hábito.

En esta función esencialmente repetitiva del juego, algunos autores (Peller, 2010) han encontrado una vinculación con la noción de *experiencia*, a la que también Benjamin se refiere reiteradamente en sus escritos. En conexión con la idea de la memoria involuntaria propuesta por Freud (Freud, [1899] 1991), a través del juego, los niños establecen una relación con los objetos en la que éstos quedan liberados de su carácter práctico y su condición de mercancías, permaneciendo vinculados a recuerdos situados más allá del ámbito de la consciencia. La mirada infantil tendría, desde esta perspectiva, la capacidad de percibir esta vinculación de algunos objetos considerados restos o residuos, con la experiencia olvidada y el aura de las cosas.

Por otra parte, la relación que el juego infantil establece con los objetos está lejos de ser una analogía del mundo en miniatura de los adultos. Libre de tomar éste como referente, la imitación del niño se mantiene más fiel a su propia alegría que a las características de lo imitado y, precisamente en esa inadecuación, es donde reside la posibilidad de la utopía. A través del juego “El niño no determinaría el mundo ni se dejaría determinar por él, sino que indicaría la chance de una vida distinta.” (Fielbaum, 2012:77).

Junto a estas reflexiones en torno al juego y los juguetes, el interés de Benjamin por la infancia se puede encontrar también en su gusto por las miniaturas y el coleccionismo de todo tipo de objetos descartados o residuales en general, y de juguetes antiguos o artesanales en particular. Son también testimonio de esta fascinación la gran cantidad de anotaciones realizadas por el escritor, sobre escenas y anécdotas cotidianas protagonizadas por su hijo Stefan en sus primeros años de vida, que tratan de rescatar el modo en que se produce la iniciación del

niño en el uso del lenguaje (Rendueles & Círculo de Bellas Artes, 2010). También en el plano autobiográfico, la búsqueda en el propio pasado de los vestigios más auténticos de la experiencia infantil, se presenta en *Infancia en Berlín hacia 1900* (Benjamin, 2011), como una colección fragmentaria de recuerdos y pequeños detalles percibidos desde la mirada infantil, a partir de los que se dibuja una inusual geografía de la ciudad y la vida doméstica en el hogar familiar.

Volviendo a la actividad lúdica como experiencia genuinamente infantil, resulta interesante reparar en la relación genética y de similitud morfológica que J. Huizinga establece entre el juego y la cultura (Huizinga, [1938] 2010). Según este autor, la singularidad de la actividad del juego traspasa los límites de la biología y la psicología para proyectarse hacia el ámbito de la cultura, donde muestra sus rasgos más singulares y específicos. Más allá de cualquier interpretación lógica¹⁷, el juego tiene un carácter fundamentalmente estético, al que se deben la intensidad y diversión que experimentan quienes lo practican.

Entre las características del juego como práctica cultural destaca en primer término su libertad: la motivación del juego es ante todo el placer que produce y no la determinación de procesos naturales. Junto a la libertad, una segunda característica es su separación de la vida “corriente”: escapar de la vida cotidiana para situarse en una esfera de actividad diferente, que transcurre en tiempo de ocio como un símil de la realidad, es un objetivo del juego al que los jugadores contribuyen activamente, sin perder la consciencia de su carácter de representación. La delimitación del lugar y la duración del ámbito del juego y su fijación en formas rituales que permiten su repetición, juegan un papel fundamental en la operación de esta separación de la vida corriente.

Según Huizinga, existe una gran homogeneidad entre formas rituales como el culto o la fiesta y las características del juego. Ambas actividades se producen en tiempos y lugares separados de la vida cotidiana, y su vivencia va acompañada de una intensidad asociada a la conciencia de su carácter representativo y efímero.¹⁸ El juego estaría, según este autor, en el origen de las formas rituales de la cultura.

Si volvemos sobre nuestro análisis, integrando los términos de esta relación entre juego y cultura, retorna la idea de que en los momentos de crisis, agotamiento o ruptura de los valores culturales instituidos, el juego infantil aparece como una forma capaz de propiciar procesos de

¹⁷ El impulso de imitación, la descarga de un exceso de energía vital, el entrenamiento para el desarrollo posterior de actividades más serias, el deseo de dominar o entrar en competencia con otros, o la satisfacción mediante la ficción de aquellos deseos que no pueden ser satisfechos en la realidad, son algunas de las explicaciones que, desde diferentes disciplinas se han atribuido al fenómeno del juego. Sin embargo, a juicio de Huizinga, todas estas explicaciones tienen solo un carácter parcial (Huizinga, 2010:12)

¹⁸ Según Huizinga, en las culturas primitivas, el carácter de representación de las prácticas rituales no se limitaba a un mimetismo pasivo, sino que se reconocía en ellas un poder de transformador de la realidad: más allá de la imitación de los fenómenos naturales, se invocaba la acción a través de su representación dramática. (Huizinga, 2010: 29)

transformación, regeneración o recreación cultural. Las reflexiones de G. Agamben en *Infancia e Historia* (1978) contribuyen también a afianzar la verosimilitud de esta hipótesis.

En su ensayo, Agamben identifica la infancia con un principio de transformación del orden social y la historia, que permanece activo en el núcleo del siempre incompleto proceso de formación del sujeto y su ingreso en el orden lingüístico. Entre las diversas vinculaciones conceptuales que Agamben traza en este texto en relación con la infancia, destacamos las que establece con la experiencia, el lenguaje y el juego.

El concepto de *experiencia*, que Agamben sitúa en el punto de partida de su argumentación, remite inmediatamente a Benjamin y su diagnóstico sobre la “pobreza de experiencia” de la época moderna, en contraste con periodos anteriores de la historia. Antes del surgimiento de la ciencia moderna, la experiencia calificaba la autoridad de un saber que se iba traspasando de una generación a otra, a través de la palabra y el relato y que se diferenciaba del *conocimiento* del intelecto, lo uno y lo divino, por ser no-mensurable y por situarse en la esfera del sentido común, lo sensible y lo múltiple. Esta separación entre *conocimiento* y *experiencia* queda anulada con el surgimiento de la ciencia moderna y la integración de ambas esferas en la conciencia del sujeto cartesiano.

Sin embargo, la configuración de este sujeto pensante mediante un acto de lenguaje, deja fuera de la experiencia verdadera la fantasía y la imaginación que, desde ese momento, pasan a formar parte del mundo de las alucinaciones o los sueños. A partir de Descartes, Agamben hace todo un recorrido por el pensamiento de Kant, Hegel, o la fenomenología de Husserl, para llegar al planteamiento de una pregunta sobre la posibilidad de una experiencia muda (*in-fancia*) que recogiese los movimientos anteriores a esa expresión primera del *ego cogito* cartesiano.

Ya nos advierte el autor de que esa *anterioridad* de la infancia no tiene el sentido de algo que precede cronológicamente al lenguaje y dejase de existir definitivamente a partir del comienzo del habla, sino que se trata más bien de una experiencia que coexiste originariamente con el lenguaje, en la frontera de la formación del ser humano como sujeto. Desde esta frontera, la infancia actúa también sobre el lenguaje, situándose como su límite y anulando la posibilidad de que pueda presentarse como totalidad y verdad: “*Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia*” (Agamben, 2010: 70).

Esta posición fronteriza de la infancia en relación con el lenguaje, se hace explícita en la escisión entre lengua y discurso que Agamben toma de Benveniste, para señalar la existencia de dos modos de significación en el lenguaje: el semiótico por una parte, y el semántico por

otra. Mientras que el primero se caracteriza como una propiedad de la lengua, el segundo tiene que ver con la actividad del locutor que la pone en funcionamiento. Pues bien, la infancia se sitúa precisamente en el hiato que existe entre lengua y discurso, entre lo semiótico y lo semántico, y permite el paso de la lengua al discurso, a la vez que se transforma a sí misma al entrar en el lenguaje:

El hecho de que el hombre tenga una infancia (que para hablar necesite despojarse de la infancia para constituirse como sujeto en el lenguaje) rompe el “mundo cerrado” del signo y transforma la pura lengua en discurso humano, lo semiótico en semántico. En tanto que tiene una infancia, en tanto que no habla desde siempre, el hombre no puede entrar en la lengua como sistema de signos sin transformarla radicalmente, sin constituir la en discurso (Agamben, 2010: 79).

La actividad de la infancia en la frontera entre experiencia y lenguaje, se proyecta sobre el plano de la vida socio-cultural a través del paralelismo con la relación entre juego y rito. Tomando como punto de partida un episodio de Pinocho, en el que el protagonista descubre el “País de los juguetes”, Agamben traza los rasgos distintivos de la contraposición entre juego y rito, en base a la distinta actividad de ambas prácticas sobre el tiempo: mientras que el rito fija y estructura el calendario, el juego lo altera y lo destruye. El país de los juguetes se presenta en el cuento como un lugar utópico en el que la vida transcurre ocupada íntegramente por el juego, lo que da lugar a un efecto de aceleración del tiempo que sustituye la alternancia cíclica de los rituales cotidianos por la prolongación indefinida de un único día de fiesta (Agamben, 2010: 96).

El contraste entre la ficción del “juego total” y la fijación del calendario a través de los rituales, discurre en paralelo con la diferencia entre estructura y acontecimiento en el ámbito antropológico. En este sentido, Agamben rescata la idea que Lévi-Strauss formula en *El pensamiento salvaje* en cuanto a la distinta temporalidad de juego y rito: mientras que el rito transforma los acontecimientos en estructuras, el juego tendería a transformar las estructuras en acontecimientos. Ambas prácticas, rito o juego, estabilidad o cambio, coexisten en la vida social e intervienen conjuntamente en el movimiento de la historia. Sin embargo, en función de la mayor o menor extensión relativa de una u otra esfera, se puede trazar una distinción entre *sociedades frías* y *sociedades calientes*.

Agamben continúa esta línea de argumentación asociando la solidez de las estructuras de las *sociedades frías* a la esfera de los adultos y, por otro lado, la prevalencia de los movimientos de cambio histórico con las *sociedades calientes* y el ámbito de los más jóvenes. La oposición simbólica entre el mundo de los vivos y el de los muertos está también en el telón de fondo de esta contraposición, que encuentra en los ritos de paso, tanto de iniciación como funerarios, la pasarela para transitar en las diferentes culturas entre la esfera de los vivos y la de los muertos, o la de los adultos y los niños. Motivos como el de los niños-larvas que —como veremos en las

siguientes páginas— también se hacen presentes en la escritura literaria, operan la simbolización de estos movimientos de transformación o tránsito entre una y otra esfera.

Queda así planteada la relación de la infancia con el tiempo del juego y el de la historia de un modo ambivalente: Un tiempo que se vive en una duración ilimitada y se aparta de la continuidad y la estabilidad del calendario, contiene también la potencialidad de precipitar cambios y movimientos en la historia. Ambos aspectos de esta dimensión progresiva en relación con el tiempo, confluyen en los espacios de la infancia con la actividad regresiva de la memoria. Pasamos a continuación a desarrollar los aspectos teóricos de la elaboración literaria del espacio de la infancia, que permite la actuación recíproca de ambas dimensiones de recuperación y transformación del tiempo.

1.3. Re-creando al niño en el espacio literario: memoria, acción y ficción al encuentro de los lugares de la infancia

En contraste con la trayectoria dominante en los estudios de las ciencias sociales, orientados a la observación del proceso de transición del niño a la vida adulta, en la perspectiva literaria —especialmente en la etapa contemporánea— la exploración presenta a menudo un sentido regresivo en el tiempo. Se trata de transitar el camino opuesto al del crecimiento y retornar al pasado, para reconstruir de manera imaginaria y a menudo fragmentaria, esa primera experiencia de relación con el mundo. Los textos literarios objeto de análisis en esta tesis, a través de la voz narrativa o la creación de personajes de ficción, emprenden esta aventura regresiva que implica tanto la relación entre el cuerpo individual y el espacio circundante, como la exploración de los espacios creados a través de la interrelación con los *otros* y los símbolos creados colectivamente.

Podemos diferenciar dos orientaciones en esta aproximación literaria a la infancia. Una de ellas centrada en la recuperación de la memoria a partir de las huellas que permanecen asociadas a objetos o lugares vinculados a la experiencia emocional del pasado. Otra en la que la literatura trata de realizar un acercamiento entre la práctica artística y los patrones lúdicos de acción del niño en relación con su entorno. La escritura funciona aquí como un juego de segundo orden, en el que tendría lugar la “producción del espacio”¹⁹ por parte de los narradores o los personajes infantiles. En este caso, los textos no sólo son instrumento para acceder a los

¹⁹ Parafraseamos en esta expresión el título de la obra de Lefebvre, a la que nos referiremos en breve por su carácter referencial para la investigación sobre el espacio literario.

enigmas de un pasado recóndito, sino también generadores de un espacio imaginario en el que se amplifican las dimensiones posibles de pasado y presente. En cualquiera de estas dos orientaciones en la representación literaria de la infancia, el espacio aparece involucrado de manera esencial.

Son muchas las contribuciones que destacan la elemental vinculación entre la memoria y el espacio, atendiendo a los fenómenos de anclaje de los recuerdos a su marco espacial y la consecuente posibilidad de activar narraciones o cadenas asociativas completas de pensamientos, sensaciones y recuerdos, inscritos en objetos o lugares. La capacidad de adherencia del espacio y la tendencia a la condensación de las imágenes en determinados “punctum”²⁰ de los espacios o lugares del pasado, es un hecho reconocido desde diferentes perspectivas.

En las primeras décadas del siglo XX, dentro del contexto posterior a la Primera Guerra Mundial, varias obras evidencian un renovado interés por la reflexión sobre las relaciones entre memoria y sociedad. Se incluye en este movimiento la obra de M. Halbwachs, discípulo de Bergson, centrada en los elementos sociales de la memoria y los procedimientos de memorización colectiva. Frente a la memoria “pura” que Bergson identificaba con la duración, de carácter individual y empíricamente inaccesible, Halbwachs postula una memoria colectiva estrechamente asociada al espacio. Desde esta perspectiva, la emergencia de los recuerdos está siempre en relación con la relación que mantienen con las ideas y las percepciones del presente y, lejos de funcionar de forma abstracta, los procesos de la memoria se producen dentro de unos marcos sociales específicos (la familia, la religión y la clase social) que se inscriben, a su vez, en los marcos más generales de las asunciones compartidas en cuanto al espacio, el tiempo y el lenguaje. Según Halbwachs, se recuerda dentro del marco del presente, a partir de un sustrato lingüístico y espacio-temporal común y a través de las representaciones colectivas y la experiencia grupal (Huici Urmeneta, 2002).

Tras la muerte de Halbwachs en Buchenwald, varios de sus escritos se reúnen en la publicación de *La memoria colectiva* (Halbwachs, [1949] 2011), uno de cuyos capítulos está íntegramente dedicado a las relaciones entre la memoria y el espacio. Cabe destacar en esta relación, el papel estabilizador que el espacio juega en las imágenes que los grupos sociales construyen sobre sí mismos. Si bien cada colectivo vive inserto en un espacio determinado, que tiende a transformar a su imagen, Halbwachs destaca en primer plano la tendencia de todo grupo a “encerrarse” en el marco que ha construido para preservar su supervivencia y estabilidad. Esta idea del papel “estabilizante” e incluso conservador del espacio, puede

²⁰ Tomamos aquí el concepto que Barthes propone en su análisis de la imagen fotográfica (Barthes, 2007)

encontrarse en diferentes contextos.²¹ Particularmente en la ciudad, los emplazamientos de los barrios y las casas, tan unidos al suelo como los árboles o las rocas, transmiten a sus habitantes una sensación de permanencia que amortigua los efectos de las conmociones históricas que trastornan a la sociedad. Las pasiones, esperanzas y pánicos que estremecen la vida de los grupos se diluyen y se calman cuando, al salir a las calles, la vida continúa como si nada ocurriese. De este modo, con la expresión “las piedras de la ciudad”, el autor se refiere a la solidez del espacio construido, como una de las propiedades que éste transmite a los seres humanos (Halbwachs, 2011:177).

El espacio muestra así un efecto estabilizador frente a los hechos traumáticos que irrumpen en la continuidad de la historia y contribuye también a la conservación de la tradición, en virtud de una tendencia social a la imitación de la materia inerte y la mayor resistencia al cambio que se observa en los hábitos vinculados al espacio local. En este sentido, la persistente adherencia a sus emplazamientos tradicionales explicaría fenómenos como la supervivencia y la resistencia a la desaparición que, en las ciudades modernas, mantienen algunos grupos o establecimientos como los pequeños comercios o los viejos hoteles.

El hecho de habitar en una misma casa o vivir reunidos en una misma región define, según Halbwachs, la cualidad de grupos como la familia o la nación. Pero incluso en el caso de las agrupaciones basadas en relaciones que carecen de una vinculación física con el espacio, como las de carácter jurídico, económico o religioso, los lugares juegan un papel fundamental para su articulación y permanencia. En todos estos casos se requieren referencias espaciales para materializar el carácter abstracto de conceptos como el derecho de propiedad, la fijación de los precios o la identificación y separación de lo sagrado y lo profano.

Esta concepción de la memoria colectiva y sus vinculaciones espaciales es cuestionada desde perspectivas como la de Aleida Assmann o Pierre Nora²², que señalan su excesiva focalización en los aspectos “funcionales”, orientados por la cohesión grupal, la estabilidad y una concepción homogénea de la identidad que tiende a proyectarse hacia el futuro. Frente a esta concepción, se plantea la construcción de la memoria cultural como un proceso en el que

²¹ No podemos evitar, en relación con este tema, referirnos a las circunstancias de confinamiento que acompañan el periodo de realización de este texto, por motivo de la crisis sanitaria desencadenada por el COVID-19. Toda una experiencia que pone de manifiesto de manera tangible e inédita, el rol protector y estabilizante que el espacio puede jugar frente a la incertidumbre y las amenazas para la salud que pueden residir en el espacio exterior y su capacidad de potenciar un movimiento de regresión colectiva. A su vez, también en relación con la temática objeto de esta tesis: la percepción del espacio y sus valores de cierre, apertura y movimiento desde la perspectiva de la infancia, cabe subrayar también los efectos nocivos que, poco después del final del confinamiento, han comenzado a evidenciarse en la salud mental de niños y jóvenes como consecuencia del bloqueo del movimiento y el contacto con el exterior.

²² En su monumental obra recopilatoria sobre los lugares que configuran la memoria y la identidad francesa y, concretamente en relación con los lugares representativos de la identidad colectiva reconocidos como “hauts lieux”, el historiador plantea una distinción entre dos procesos de signo opuesto: por un lado la creación de símbolos, por otro, su deconstrucción “Dans le premier cas, il s'agit de faire parler ce qui est muet, de donner sens et vie à ce qui, en soi, n'a ni sens ni vie. Dans le second, il s'agit au contraire de dissiper la familiarité d'une évidence trop parlante et de rendre son étrangeté d'origine à ce que le temps nous a légué comme un héritage tout constitué.” (Nora, 1997: 5894).

intervienen actos de selección que implican tanto la conservación como el olvido, movimientos de inclusión y exclusión social, y que está mediada por los medios técnicos de conservación. Junto a la “memoria funcional”, persiste y se desarrolla la *storage memory* o memoria de archivo, que se orienta a la reconstrucción de los rastros del pasado que han perdido su relevancia en el presente, e incorpora también los aspectos inconscientes, no funcionales, silenciados o no incluidos en la historia oficial (Assmann, 2011: 119-132).

Podemos considerar la memoria de infancia dentro de este ámbito no-funcional del pasado, íntimo y en ocasiones contradictorio o secreto, pero básico como elemento en el que se apoya la recreación de la identidad personal y colectiva, específicamente en momentos de crisis. En este sentido, existe un paralelismo entre la potencialidad de la “storage memory” como recurso fundamental para todo proceso de cambio o renovación cultural y la memoria de infancia, como exploración y expresión de los aspectos afectivos y subjetivos de la experiencia, que cuestionan las formas fijas y absolutas de la identidad colectiva en diferentes contextos históricos.

En el ámbito específico de la memoria de infancia y su elaboración literaria, varios trabajos inciden en las funciones clave que objetos y lugares desempeñan en la fijación y narración de los recuerdos. En concreto Lorna Martens, en su estudio sobre la memoria de infancia en la obra de Proust, Rilke y Walter Benjamin (Martens, 2011), se refiere explícitamente a la vinculación de la memoria con objetos y lugares, y estudia sus específicas motivaciones en el periodo modernista. En la frontera del cambio de siglo, la producción autobiográfica de muchos escritores evidencia la aparición de un sentimiento de pérdida de continuidad con el propio pasado que será ya irrevocable para las posteriores generaciones.

A medida que se pierde la continuidad en la conciencia del narrador, la memoria de la infancia se vincula cada vez más a elementos del mundo objetivo. Objetos y lugares aparentemente banales atesoran, en una relación de contigüidad o desplazamiento, las huellas sensoriales de momentos importantes en la vida psíquica de los niños, a menudo ocultos en la amnesia de los primeros años de vida. Dentro de este funcionamiento asociativo de la memoria, objetos y contextos operan como puntos de anclaje de recuerdos infantiles que podrán despertarse, recrearse y explorarse a partir del encuentro, a menudo casual, con dichos lugares del mundo material en diferentes momentos de la vida adulta.

Los espacios, en su materialidad y características sensoriales, están estrechamente vinculados a la memoria de infancia como contextos que permiten la emergencia de trazos olvidados de la experiencia. Esta vinculación entre memoria y espacio, reconocida por diferentes corrientes de la psicología contemporánea (Baddeley et al., 2016: 301-326), es

también un elemento fundamental en la escritura literaria. En la representación poética del espacio se encuentran las huellas de los deseos y las búsquedas de los niños. Existe, sin embargo una distancia indeterminada entre la representación literaria y la experiencia vivida. Es precisamente en el vacío de esta discontinuidad donde opera la transformación ficcional de los espacios objetivos.

Entre las motivaciones de la fijación preferente de la memoria infantil en el espacio, Martens se refiere a los efectos de certidumbre, autodefinición y sentido de continuidad que el espacio proporciona a humanos y animales. En una línea de continuidad con las ideas que apuntaba Halbwachs, la autora se refiere al mundo objetivo en términos de “expansión del yo” y no como límite o negación de la subjetividad. Es precisamente la persistencia de los lugares familiares y las cosas conocidas desde siempre, lo que nos permite confiar en nuestra propia estabilidad y duración. Dicha persistencia resulta particularmente necesaria y reconfortante para todos aquellos que han experimentado pérdidas o que, como a menudo les sucede a los niños, se sienten impotentes. Desde este punto de vista, las cosas son nuestro pasado, permiten hacer memoria y recordar contra la pérdida (Martens, 2011: 48).

En esta misma línea, Marianne Hirsch en *The generation of Postmemory* (Hirsch, 2012), plantea la existencia de una conexión viva entre pasado y presente que se materializa en la transmisión generacional de las experiencias traumáticas. Dentro de este proceso, objetos y lugares juegan un papel clave como desencadenantes de los recuerdos y medios de transmisión de la experiencia histórica a una generación que no ha vivido en primera persona el trauma de los acontecimientos que afectaron a sus predecesores. La noción de “puntos de memoria”, que Hirsch toma de Roland Barthes (Barthes, [1980] 2007) se convierte, para esta autora, en una herramienta analítica particularmente útil para la identificación de pequeños detalles en fotografías, imágenes, objetos o lugares, portadores de una significación condensada y capaces de “herir” la mirada o la sensibilidad del lector, provocando una súbita conexión sensorial entre pasado y presente.

Nos acercamos, con estas aportaciones, a una percepción microfísica del espacio, concebido como material sensible e intensamente impregnado de subjetividad, que retiene, en diferentes niveles de profundidad, las huellas de la experiencia histórica personal y colectiva. En lo que se refiere específicamente a la representación de la infancia, esta experiencia del espacio sirve como soporte literario para la captación de aquellos “puntos” en los que se condensa la posibilidad de acceder a escenas o experiencias infantiles en las que las distancias que separan al adulto del niño quedan suspendidas súbitamente. En los siguientes capítulos, especialmente el dedicado al análisis de los espacios de *la casa* y *la ciudad*, abordamos la

identificación de las imágenes que generan este efecto de condensación y exploramos sus características.

Pero, volviendo a la aproximación de carácter ficcional a la infancia que apuntábamos en el inicio de este apartado, junto a las funciones del espacio en la materialización y desencadenamiento de la memoria, existe también una concepción del espacio como elemento producido a partir de la acción social sobre el entorno. La obra de Henri Lefebvre resulta fundamental en esta perspectiva, que pone el énfasis más en la plasticidad del espacio construido y su dinámica permanente de transformación a partir de las prácticas cotidianas, que en su función estabilizadora o conservadora. La actividad lúdica del niño y sus prácticas de descubrimiento y relación con el entorno, podrían considerarse también generadoras de un espacio ficcional al que pretendemos aproximarnos a través de las fuentes literarias.

La teoría de Lefebvre se acerca al espacio desde una perspectiva “macro” que trata de hacer confluir de forma holística los diferentes planos de la organización de la vida social. En *La producción del espacio* (Lefebvre, [1974] 2013), este propósito teórico se plantea como un modo de superar la tendencia a la fragmentación que históricamente había presidido la reflexión sobre el espacio, marcada por la contradicción entre las teorías filosóficas, matemáticas o científicas por un lado, y la práctica espacial por otro. Haciendo un recorrido que sitúa en el pensamiento de Descartes el punto clave del inicio de una concepción absoluta del espacio como “res extensa” frente al sujeto como “res cogitans”, el autor se refiere a la proliferación posterior de una infinidad de espacios, “inventados” desde el paradigma científico y matemático que, pese a su vocación representativa, se mantienen separados por un abismo insalvable del espacio percibido en la práctica cotidiana. Como consecuencia de esta separación, el espacio concebido, de origen filosófico-epistemológico se convierte en una “cosa mental” que deja al margen de la representación sus dimensiones física y social.

En respuesta a esta tendencia a la fragmentación, la propuesta de Lefebvre se plantea como un intento de articular los “campos” físico, mental y social del espacio, a través de una tríada conceptual en la que la *práctica espacial*, las *representaciones del espacio* y los *espacios de representación*, se integran dentro de una relación “trialectica”.

La *práctica espacial* tiene que ver, con el espacio “percibido” por sus habitantes. A través de la práctica espacial, en la que se incluye un grado específico de *performance* para cada individuo, las sociedades “secretan” su espacio, lo van produciendo lentamente y van apropiándose de él. En el contexto específico del neo-capitalismo, las prácticas del espacio están a menudo vinculadas con las redes que ligan los lugares de trabajo, la vida privada y el ocio en la realidad urbana de la vida cotidiana. Pero también se puede detectar la configuración de otros

modelos espaciales a través de la práctica social en sociedades pre-capitalistas como las ciudades renacentistas o, en la etapa medieval, las redes de caminos de las comunidades campesinas, los monasterios y castillos, las rutas que enlazaban las ciudades y las grandes vías de peregrinaje. A nivel analítico, la práctica espacial de una sociedad se descubre al descifrar su espacio.

Las *representaciones del espacio* se refieren a las formas en que el espacio resulta concebido por parte de aquellos que tienen poder y competencias para su diseño y planificación. Se incluyen en este ámbito las representaciones de científicos, urbanistas, técnicos, ingenieros, etc., que implican concepciones intelectualmente elaboradas y que tienen un carácter dominante en cualquier sociedad. En nuestro planteamiento metodológico, junto al trazado urbano, incluiríamos también aquí la dimensión institucional o el marco normativo al que responde la configuración de determinados espacios destinados a la estructuración de las relaciones personales y la formación de la subjetividad, como los internados o la vivienda familiar.

Por último, los *espacios de representación* remiten al espacio vivido a través de las imágenes y símbolos que lo acompañan. Comprenden la actividad simbólica de los habitantes y particularmente la de los artistas, novelistas y filósofos que tratan de modificar el espacio pasivamente experimentado, a través de la actividad de la imaginación. Los textos literarios objeto de análisis en esta investigación constituyen, a nuestro juicio, una muestra de espacios de representación de gran riqueza.

Lefebvre establece una relación dialéctica en el seno de esta triada en la que los conflictos entre lo percibido, lo concebido y lo vivido contribuyen a la producción del espacio de manera diferencial y específica según las sociedades y las épocas, siendo siempre compleja e inestable la interacción que se establece entre los tres ámbitos. A diferencia de cualquier otro objeto producido, el espacio no es una cosa sino más bien una relación entre las cosas, o entre las personas y las cosas; envuelve las cosas producidas y comprende sus relaciones de coexistencia y simultaneidad. En este sentido, los procesos de producción del espacio tienen la capacidad de trascender la tradicional oposición filosófica entre sujeto y objeto.

La consideración eminentemente social del espacio en la teoría de Lefebvre está vinculada con la intensificación en el proceso de urbanización que se produce a lo largo del siglo XX, acompañando al desarrollo del capitalismo, la práctica “desaparición” de la naturaleza y la modificación radical de los paisajes rurales. El espacio deja de ser una realidad dada por naturaleza para ser, ante todo, un producto de la acción humana. Sin embargo, más allá del contexto sociohistórico de su elaboración, la influencia de la teoría de Lefebvre se ha mantenido en décadas posteriores tanto en el plano de la reflexión teórica, como en las diferentes prácticas relacionadas con el urbanismo.

A mediados de los 90, el geógrafo y teórico del urbanismo posmoderno Edward Soja, retoma la tríada propuesta por Lefebvre en los años 70, para enfatizar el papel clave que el *Tercer espacio* –el ámbito del espacio vivido y de la actividad del imaginario– juega en la ampliación potencial de la concepción y la experiencia (Soja, 1996). Más allá de las oposiciones diádicas que han dominado en la historia del pensamiento occidental, la capacidad de contener simultáneamente los mundos reales e imaginarios se identifica como rasgo sustantivo de este tercer espacio, que encuentra una representación paradigmática en el relato de Borges, *El Aleph*, como el lugar “donde todos los lugares están”, y sirve al geógrafo posmoderno como punto de partida para comprender el fenómeno urbano de Los Ángeles contemporáneo.

En este *tercer espacio*, al que los teóricos se acercan a través de imágenes literarias, parecen converger en simultaneidad tanto lo micro como lo macro, lo material, lo simbólico y lo imaginario, y toma cuerpo una concepción dinámica y abierta del proceso de modelaje de la realidad, que nos aproxima a la propia actividad narrativa y a la experiencia infantil de reconocimiento del entorno.

Dentro de esta aproximación teórica encaminada a localizar el espacio literario de la infancia, otro de los conceptos clave es el de *lugar antropológico*. La actualidad de este concepto ha sido acentuada por la gran influencia que su inversión, el concepto de los *no-lugares*, acuñado por Marc Augé en su célebre ensayo sobre los espacios del anonimato en las sociedades contemporáneas (Augé, 2014), ha tenido en la identificación y reconocimiento de muchas de las claves de la actual experiencia de los espacios urbanos. Augé vincula los *no-lugares* con la aceleración de la historia y el cambio de escala del espacio que se produce en las sociedades de la *sobremodernidad*, como consecuencia de las posibilidades de los medios de transporte y comunicación. El término *sobremodernidad*, muy próximo y prácticamente sinónimo al de posmodernidad, más que establecer una secuencia cronológica con respecto a la modernidad, refuerza el énfasis en la dimensión de exceso, velocidad y sobreabundancia, que afecta tanto a la producción de los acontecimientos como a la experiencia del espacio en las actuales sociedades.

Las características específicas de los *no-lugares* tienen precisamente su raíz en los lugares antropológicos, de los que son una forma de negación. Partiendo de las ideas de Michel de Certeau (Certeau, [1979] 2000), Augé señala la organización del espacio y la constitución de lugares como una de las modalidades fundamentales de las prácticas colectivas e individuales. A diferencia de los “espacios geométricos”, los *lugares antropológicos* se definen precisamente como espacios practicados, en los que el habitar y el transitar de los seres humanos, dejan marcas que transforman su neutralidad abstracta y confieren subjetividad. La actividad literaria

forma parte de este proceso de marcado y configuración del espacio a partir de la acción social y corporal, que Augé retoma de Michel de Certeau y de la fenomenología de Merleau-Ponty.

Según Augé, a diferencia del carácter identificador, relacional e histórico que tienen los lugares antropológicos, los *no-lugares* de la sobremodernidad no generan identidad, no producen campos de relaciones sociales ni tampoco integran el pasado. Pero, más allá de esta contraposición entre *lugares* y *no-lugares*, subyace en ambos conceptos una vinculación con la práctica social del espacio y, de manera especial, con la actividad narrativa. Concretamente a este respecto, Certeau plantea el valor que las estructuras narrativas tienen como generadoras de sintaxis espaciales: los relatos, cotidianos y/o literarios, constituyen prácticas organizadoras del espacio a través de procedimientos como la bipolaridad “mapa/recorrido”, la delimitación o “deslinde” y las “focalizaciones enunciativas” (Certeau, 2000: 129).

A través de estas operaciones, los relatos pondrían en funcionamiento una capacidad performativa de organización del espacio y creación de lugares antropológicos que, según Certeau, precede a la propia acción social y le abre camino, del mismo modo que los rituales anteceden a las formas jurídicas. En los relatos, la oposición entre lugar y espacio, remite a dos tipos de determinaciones: por un lado, posiciones de estabilidad, por otro, operaciones, movimientos, o acciones. A diferencia del impulso arquitectónico, que tiende a estabilizar los espacios, a llenar y construir, o a “congelar” los lugares, en el relato se pone en juego una lógica de la ambigüedad, que permite inversiones y desplazamientos: la frontera puede convertirse en travesía o el río en puente y, en términos genéricos, los relatos efectúan un trabajo que, incesantemente, transforma los lugares en espacios y los espacios en lugares.

Esta contraposición entre la estabilidad y el movimiento y, por otra parte, entre la apertura o el cierre de las fronteras que separan el *adentro* y el *afuera*, ha sido uno de los ejes de la diferenciación de los espacios objeto de estudio de esta tesis. Como se verá con más detalle en el planteamiento metodológico del análisis literario, se ha tomado como punto de partida una diferenciación de las prácticas espaciales de la infancia en función de su mayor o menor grado apertura/clausura frente al exterior y de la amplitud de los movimientos posibles para los protagonistas de los relatos. Los internados, la casa, la ciudad y los itinerarios abiertos en los viajes, son los lugares antropológicos objeto de exploración a través de los textos literarios.

Por otra parte, la capacidad de configuración del espacio que Certeau atribuye a los relatos, a través del establecimiento de fronteras dinámicas y la transgresión de estas, se asemeja a la experiencia del espacio de niños y personajes infantiles. La curiosidad, la sorpresa, el impulso de exploración del entorno que anima los itinerarios de gran parte de los personajes infantiles, se aprecia también en algunos textos que, sin necesidad de la presencia de niños,

ponen en evidencia una actitud “infantil” de descubrimiento del espacio, en las infinitas posibilidades que aparecen desde el momento en que se abandona la perspectiva dominante de la funcionalidad.

Este es el caso de un texto como *Especies de Espacios* (1974) de G. Perec, que invita al recorrido de lugares habituales en la ciudad desde la distancia que proporciona el abandono de los automatismos de la costumbre y de toda idea preconcebida en cuanto a la utilidad y las funciones de espacios y objetos. A través de propuestas lúdicas y ajenas a la búsqueda de beneficios prácticos, se propone la realización de itinerarios aleatorios, reales o imaginarios, para describir y descubrir puertas, paredes, escaleras, un inmueble, la calle, el barrio, la ciudad, o la experiencia de mudarse o instalarse. Los recorridos que Perec practica e invita a practicar, permiten la apertura y el encuentro con lo insignificante y la transición desde lo verosímil a lo inverosímil, del mismo modo sencillo, espontáneo e insólito que a menudo se encuentra en el punto de vista infantil. Este intento de conectar con la mirada infantil y escapar de las convenciones que aplastan la percepción, se contrapone claramente con el saber técnico sobre la ciudad:

Método: Habría que renunciar a hablar de la ciudad, a hablar sobre la ciudad, o bien obligarse a hablar de ella del modo más simple del mundo, hablar de ella de forma evidente, familiar. Abandonar toda idea preconcebida. Dejar de pensar en términos elaborados, olvidar lo que han dicho los urbanistas y los sociólogos (Perec, 2001:99)

En contra de este enfoque, la propuesta de Perec tiene más que ver con una contemplación reiterada y paciente que permite la emergencia de lo no evidente, pero contenido también en la historia del espacio, o las imágenes asociadas a su materialidad. La aparición de estos sentidos no evidentes del espacio dentro de los ritmos y los cauces de la normalidad no requiere de ningún artificio, sino que brota más bien del cese de toda búsqueda intencionada. La capacidad de “ver” sería, pues, resultado de un abandonarse ante el espacio, dejarse afectar, escuchar y mirar:

Anotar lo que se ve. Aquello que sea importante. ¿Sabemos ver lo que es importante? ¿Hay algo que nos llame la atención?

Nada nos llama la atención. No sabemos ver.

Hay que ir más despacio, casi torpemente. Obligarse a escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado.

.../...

Continuar

Hasta que el lugar se haga improbable

Hasta tener la impresión durante un brevísimo instante, de estar en una ciudad extranjera, o mejor aún, hasta no entender ya lo que pasa o lo que no pasa, que el lugar se convierta en un lugar extranjero, que incluso ya no se sepa que esto se llama una ciudad, una calle, inmuebles, aceras... (Perec, 2001: 88-89)

A través del “método” que propone Perec, más allá de la evidencia y pese a la neutralidad o la sequedad de su apariencia, vemos que el espacio urbano alberga recuerdos y sueños, y la escritura constituye un modo de observación y acceso al espacio en sus niveles más profundos e inverosímiles.

Pero, por otra parte, Perec plantea también la precariedad de la materialidad del espacio, sujeta a la erosión del tiempo y de la memoria. No existen, según apunta el autor en las páginas finales de *Especies de espacios*, espacios estables, intangibles, inmóviles o arraigados, que funcionen como un punto de partida absoluto. Ni siquiera la infancia goza de esta cualidad de lugar intacto. De modo que el espacio, lejos de ser una evidencia, se convierte en una pregunta, “El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo” (Perec, 2001: 139).

La escritura se presenta entonces como un modo de apropiación del espacio, de continua transformación de los espacios en lugares marcados con las huellas de la subjetividad. En esta misma línea, la investigación sobre la configuración del espacio urbano a través de la literatura es objeto de muchos de los trabajos realizados o dirigidos por Eugenia Popeanga. Desde la perspectiva de esta autora, la ficción forma parte de la configuración de la ciudad no solo desde el plano de la escritura, sino también desde el de la lectura. A lo largo del tiempo la ciudad, como espacio plural y múltiple, se va configurando como un texto escrito simultáneamente por todos aquellos que lo construyen, lo habitan, lo recuerdan o lo sueñan. Toda una multiplicidad de discursos y experiencias, reales e imaginarias, pueden ser leídas en la ciudad, reelaborada a través de la literatura como una realidad hecha de metáforas (Popeanga Chelaru, 2008).

En la posmodernidad, la ciudad deja de ser un marco de encuadre de los relatos literarios para convertirse en un personaje en sí misma, un organismo vivo y autónomo que genera historias que se plasman en las leyendas urbanas y en la ficción. A partir del propio trazado urbano, la existencia imaginaria de la ciudad se configura mediante metáforas que impregnan, de un modo globalizador, las historias que nacen en su interior y que son reconocidas a través de la experiencia de la lectura. *La ciudad espectáculo*, en la que el trazado urbano funciona como un escenario para la representación de la vida social y ésta se organiza con arreglo a códigos visuales; *la ciudad discurso*, en la que los textos de los mensajes publicitarios se estampan continuamente en las pantallas que acompañan los múltiples itinerarios de los transeúntes y se entremezclan con fragmentos de las conversaciones telefónicas, que sobrepasan el umbral del silencio privado para conquistar un lugar en el ruido público de la ciudad; *la ciudad cuerpo*, en la que la propia fisonomía urbana adquiere las cualidades del cuerpo humano y se asemeja a éste en sus formas y funciones, o *la ciudad onírica*, en la que se proyectan y cobran realidad deseos,

sueños y utopías, son algunas de las metáforas esenciales que amplifican el sentido del espacio urbano (Popeanga Chelaru, 2014).

De la mano de estos aportes teóricos, en el análisis de los textos de referencia de esta tesis, tratamos de identificar los espacios de la infancia en los textos literarios y de comprender hasta qué punto son *lugares* o *no-lugares*, si se producen transiciones y/o transgresiones de la funcionalidad simbólica de dichos espacios por parte de los personajes infantiles y en qué medida las dimensiones física e histórica de dichos espacios moldean o son moldeadas por la experiencia infantil. Serán a su vez objeto de investigación, las metáforas que articulan la percepción de los espacios de la memoria o las ficciones que expresan las características del ejercicio de recuperación del pasado.

En relación específica con la “producción del espacio literario” desde la infancia, nos proponemos contrastar la hipótesis de que la mirada infantil (recordada o imaginada) lleva siempre implícito un reflejo o un movimiento de transgresión. El punto de vista del niño en su relación con el entorno se opone de diversos modos a las percepciones del espacio reconocidas dentro de la normalidad. Diferentes figuras permiten la expresión de este movimiento: cambios de escala, distanciamiento o desconocimiento de los códigos culturales, transgresión de las fronteras separadoras de los órdenes de lo imaginario y lo real, del interior y el exterior, del antes y el después de la cronología, son algunas de las estrategias del cuestionamiento infantil del orden de la realidad en las que, en ocasiones, la ironía subyace tras la inocencia.

Todo este recorrido teórico nos ha llevado a plantear una metodología de análisis de la representación literaria de los espacios de la infancia en la que están implícitos muchos de los conceptos explorados. Junto a la identificación de algunas de las marcas de la memoria que permanecen impresas en el espacio, la noción lefebvriana del espacio “percibido” nos ha permitido realizar una delimitación inicial de los espacios referenciales a explorar a través de los textos literarios, en función de su vinculación con las prácticas sociales e institucionales sobre la infancia. Por último, la focalización en el espacio en esta investigación obedece a un enfoque orientado a captar de manera preferente las zonas híbridas y fragmentarias de la experiencia que atraviesan las fronteras del tiempo. La infancia que existe en el espacio es plural, cambiante, no obedece a la idea de un yo pre-existente sino que se va tramando en una red de diferencias y movimientos que la lectura y la escritura elaboran y transforman de manera incesante.

2. DE LA ARQUITECTURA A LA GEOPOÉTICA. Planteamiento metodológico y conceptualización preliminar de las categorías espaciales de análisis

2.1. Objetivo general y marco de referencia de la investigación

A partir del reconocimiento de la noción de infancia como una construcción cultural, el recorrido teórico precedente nos ha llevado a seguir las pistas de las ciencias sociales y las prácticas artísticas, para fijar finalmente la atención en la acción del niño en relación con su entorno. En último término, hemos identificado el espacio como soporte del despliegue de la acción infantil y su representación. En síntesis, la reflexión sobre las relaciones entre infancia y espacio evidencia dos movimientos de signo diferente:

- Un movimiento regresivo que busca la recuperación del recuerdo de la infancia a partir de objetos y lugares y que hace del espacio, ante todo, lugar de anclaje y condensación.
- Un movimiento proyectivo que trata de recrear e inventar la infancia propia y/o común, a partir de la experiencia de relación con el entorno y sus objetos, seres y lugares. Desde esta perspectiva, el espacio contiene relaciones entre las personas y las cosas, y da soporte a la actividad imaginaria que tiende a la transformación y ampliación de sus dimensiones posibles.

Ambas tendencias están presentes en las estrategias literarias de recuperación de la infancia desde la perspectiva de narradores adultos que se sitúan en el presente, y nos sirven de base en el planteamiento metodológico de esta investigación, cuyo objetivo general podríamos formular en los siguientes términos:

Explorar la representación literaria de la infancia, desde la perspectiva de narradores adultos, observando la composición combinada de elementos de memoria y de ficción en los espacios de la modernidad tardía.

La enunciación genérica de este objetivo requiere delimitar dos cuestiones fundamentales: las características de los textos analizados y los espacios referenciales/representados.²³

En cuanto a la primera de estas cuestiones, hay una primera fijación de las fuentes literarias de referencia en el ámbito socio-cultural de la modernidad tardía en Europa, en un periodo crítico cuyo comienzo podríamos localizar entre las décadas centrales del siglo XX y el comienzo del nuevo siglo. Esta etapa, poco estudiada en cuanto a la representación literaria de la infancia,²⁴ coincide también con cambios sociológicos importantes en relación con los arquetipos culturales de la niñez y la adolescencia, las formas de la vida familiar y las relaciones generacionales entre adultos y niños. y transformaciones muy relevantes también en las tecnologías de la información y la comunicación.

A lo largo de este periodo y a efectos comparativos, hemos establecido dos cortes fundamentales:

- En primer lugar, las décadas 1950-70 del siglo XX, como momento de ruptura de los equilibrios sociales tras la Segunda Guerra Mundial y eclosión expresiva de la generación que vivió su infancia en la posguerra
- En segundo lugar, el periodo transicional que transcurre entre las décadas finales del siglo XX y las iniciales del siglo XXI (1990-2020), en el que las transformaciones de la sociedad de la información se han profundizado y se abren nuevas formas de relación y conflicto entre infantes y sociedad adulta, cuyo alcance está aún por precisar.

Por otra parte, en cuanto a la perspectiva o género literario de los textos desde los que se aborda la cuestión de la infancia, el proyecto se focaliza en el territorio híbrido donde la voz autobiográfica se combina con personajes o acontecimientos abiertamente ficcionales, ubicados en espacios paradigmáticos de la experiencia infantil en el periodo considerado. Conscientes de la incertidumbre de la frontera que separa los territorios autobiográfico y ficcional (Alberca 2007), la opción por esta composición de perspectivas narrativas, responde a su capacidad representativa de la tensión conceptual entre la infancia vivida y la posible, propia y común, la que remite al *yo* y la que expresa las aspiraciones de un *nosotros* infantil y, por último, la infancia que se sitúa en el pasado y continúa activa en el presente. Esta posición ambivalente y fronteriza,

²³ En lo relativo a esta doble dimensión, seguimos los planteamientos desarrollados en la compilación de textos realizada por Antonio Garrido Domínguez en torno a la noción de ficcionalidad y la teoría de los mundos posibles (Garrido Domínguez, 1997). Siguiendo las ideas de W. Iser (Iser, 1997), L. Doležel (Doležel, 1997) o Harshaw (Harshaw, 1997), podemos entender la relación entre espacios factuales y literarios en términos un paralelismo no mimético, en virtud del cual la realidad objetiva está presente en la ficción, pero los mundos ficcionales superan las dimensiones de dicha realidad física e incluyen también otros modos de existencia y desarrollo posibles. La intervención de los personajes infantiles en los espacios de los textos seleccionados para el análisis constituye un claro índice de este tipo de transformación ficcional.

²⁴ En contraste con la gran producción y el valor paradigmático de las figuras infantiles que pueblan la ficción literaria en el siglo XIX.

permite la exploración simultánea de los dos movimientos que se producen en la relación literaria entre infancia y espacio: la recuperación de la memoria subjetiva y el impulso de transgresión de los límites del marco social de la realidad del niño.

De acuerdo con esta orientación, dentro del corpus literario de referencia de esta investigación, se encuentran obras narradas en una primera persona que coincide la identidad del autor, otras en las que la voz enunciativa responde a un personaje de ficción que narra el relato en primera persona y, por último, obras en las que una voz narrativa heterodiegética, representa a un sujeto infantil plural que protagoniza una historia colectiva. Más precisamente, son los *espacios vividos* los que articulan el recuerdo y el deseo, la memoria y la ficción, el *yo* y los *otros*.²⁵ Esto nos lleva a la cuestión del espacio como determinante del planteamiento metodológico y la elección del corpus de referencia para esta investigación.

2.2. Espacios referenciales y literarios a estudiar: Una clasificación preliminar

El espacio nos permite articular lo individual y lo común en diferentes contextos. Siguiendo a Lefebvre, hemos llegado a una concepción *trialéctica* del espacio en la que se conjugan, por una parte, la experiencia vivida corporal y socialmente por los niños en relación con el entorno, por otra, las tentativas de regulación y control institucional de estos espacios y las relaciones que contienen y, por último, las formas imaginarias de transformación y ampliación subjetiva del espacio.

En gran cantidad de las obras literarias consultadas de manera preliminar a la fijación del corpus de referencia de esta investigación, podíamos observar cómo en los espacios referenciales de la experiencia vital de los niños se producía una tensión básica entre, por un lado, las prescripciones institucionales en cuanto a los usos y movimientos posibles y, por otro, las prácticas que los propios protagonistas infantiles ponían en escena en esos mismos espacios. Como se verá posteriormente, esta contraposición resulta central en la elaboración literaria de

²⁵ Manteniéndonos en esta tensión, no se trata de obras de ficción escritas por adultos para niños, ni de obras que podríamos ubicar abiertamente en el terreno de la literatura fantástica o la ciencia-ficción, sino de obras en las que el adulto trata de rescatar al niño que fue, o trata de comprender el estatuto social de la infancia o los niños del presente.

la infancia y aparece en la representación de los diferentes ámbitos de acción incluidos en el análisis.

Por otra parte, para hacer operativa la investigación, resultaba necesario determinar y delimitar los espacios “vividos” (simultáneamente referenciales y literarios) a explorar. La consulta preliminar de textos dentro del marco conceptual y espacio-temporal delimitado, nos presentaba una amplia multiplicidad de espacios y lugares. Desde rincones tan íntimos como el hueco que los niños encuentran en otros cuerpos o en determinados refugios de su entorno más próximo y cotidiano, hasta espacios institucionalizados y cerrados como colegios, hospitales, cárceles o correccionales; el espacio de la casa familiar y la convivencia con las figuras parentales, los espacios de juego en diferentes interiores y exteriores; la ciudad y sus calles, plazas, tiendas y edificios, barrios y vecindarios urbanos; aldeas y espacios naturales como islas o bosques; lugares transicionales vinculados al movimiento como caminos, ríos, trenes o barcos. Por último, junto a todos estos espacios y lugares físicos de diferente carácter y dimensión, o imbricados en ellos, aparecen también mundos virtuales, fantásticos u oníricos sostenidos por la imaginación o la acción de los niños.

Toda esta diversidad de localizaciones podía ser organizada en función de algunos ejes de diferenciación identificados como particularmente significativos en trabajos anteriores sobre la elaboración literaria de los espacios en la memoria de infancia (Picazo, López Varas 2016). Entre ellos, la diferenciación bipolar entre espacios abiertos y cerrados —tanto en el sentido físico como en el normativo— y el alcance de los movimientos posibles entre interior y exterior, resultaban variables fundamentales de diferenciación, en torno a las que se superponían otras distinciones como la que se produce entre espacios institucionales, públicos o privados. De acuerdo con estas consideraciones, establecimos una primera gran clasificación de los espacios a analizar:

Por un lado, en el extremo de la más rígida separación entre el interior y el exterior, la máxima clausura y la más estricta regulación de las prácticas y movimientos posibles, se encontraban los espacios institucionales de internamiento, de carácter educativo, sanitario, tutelar o penitenciario, en los que los niños viven reclusos y separados del exterior.

En el extremo opuesto, donde las dimensiones del espacio se presentan con la máxima apertura y los itinerarios potenciales para los niños que emprenden la aventura de descubrir su entorno exterior son múltiples y diversos, se encuentra la experiencia del viaje, a menudo con un destino incierto o que se va revelando a lo largo del trayecto.

Entre ambos extremos representativos respectivamente del máximo cierre y la máxima apertura frente al exterior, el par formado por *la casa y la ciudad* se presenta como una dualidad

que conjuga en un equilibrio inestable y variable a lo largo del tiempo, lo interior y lo exterior, lo íntimo-privado y lo público, lo individual y lo común. en el espacio habitado por los niños,

Junto a la oposición prevalente entre los valores de la apertura y la clausura, vinculada a la relación entre adentro/afuera; la diferencia entre la tendencia descendente a la inmersión, al ocultamiento, o la opresión corporal por una parte y, en sentido inverso, la tendencia al crecimiento o la expansión de los movimientos posibles del cuerpo (o los cuerpos) en el espacio, interviene también en la diferenciación categorial de los espacios identificados.



2.3. Algunas hipótesis básicas

La exploración previa a la selección del corpus de referencia permitía identificar ciertas líneas de variación histórica en el tratamiento literario de estos espacios y algunas hipótesis vertebradoras del análisis posterior: Mientras que en los inicios de la modernidad, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, se produjo un movimiento de “interiorización” de la infancia, que comportaba su desalojo de las calles y su repliegue en espacios cerrados y especializados en su educación, como hospicios, internados, escuelas y casas familiares y, tanto estos espacios cerrados como la peligrosidad de las calles, pasaron a ser los espacios característicos de

representación de la infancia,²⁶ posteriormente, la ruptura del modelo moderno de infancia que tiene lugar entre las décadas 50-60 del siglo XX en Europa, se corresponde con la ruptura de los límites de los espacios arquetípicos de la casa y la escuela, y la expansión del movimiento físico y autónomo de los niños a través de la ciudad y de las fronteras. De la interiorización, que habría sido el paradigma dominante en la educación de los niños desde los inicios de la modernidad hasta la Segunda Guerra Mundial, se pasaría a la exteriorización o la liberación de la clausura de los niños de las limitaciones de los espacios cerrados, como un tema preferente después de este momento crítico. En este sentido, resultan representativas varias de las obras seleccionadas en este corpus como *Alfanhui* [1951], *El tambor de hojalata* [1959] ó *Zazie en el metro* [1959] que, en lo que se refiere a la exploración de los espacios abiertos por protagonistas no-adultos, se sitúan en la misma estela que, en Estados Unidos, representan los movimientos juveniles contraculturales y obras como *On the road* (1957).

Posteriormente, en las décadas finales del siglo XX, comienzan a abrirse nuevas rupturas en la representación de los espacios del niño moderno. Tras la caída del muro de Berlín y el avance de la revolución tecnológica digital, el espacio sociopolítico y cultural en Europa se hace más homogéneo, la idea de la exterioridad y la experiencia de un afuera posible parecen desvanecerse, a la vez que se profundizan las tendencias a la polarización social y la privatización del espacio de la infancia. En este contexto, las vías de apertura no se producen tanto a través del movimiento físico de los niños en un espacio abierto y desconocido, como en el plano imaginario.

De acuerdo con esta evolución, hipotéticamente, a lo largo del siglo XX observaremos una tendencia a la privatización creciente de los espacios físicos y referenciales de la infancia y un desarrollo preferente de los espacios transicionales, fantásticos y virtuales en su representación literaria. Sin embargo, como podremos observar de manera más precisa a continuación, lo que los textos literarios ponen en evidencia es que, pese a las variaciones observables en su vigencia histórica o factual, ninguno de los espacios históricos de representación de la infancia queda definitivamente cancelado en el plano ficcional. Si bien en la etapa contemporánea *la casa* y *la ciudad* (o el universo virtual), constituyen los principales ámbitos de socialización de los niños y las relaciones familiares continúan en el núcleo de gran parte de las narraciones literarias, las polaridades extremas de los internados y el viaje, continúan activas como espacios posibles en muchos relatos, no tanto con un valor referencial,

²⁶ En el plano literario, podemos tomar como referencias paradigmáticas en este sentido el conjunto de la obra de Dickens o, en el ámbito francés, *Los Miserables* de Victor Hugo. En el plano sociológico, podemos encontrar un análisis en profundidad del proceso de “interiorización” de la vida familiar desde los inicios de la modernidad, en *La Policía de las familias* (Donzelot, 1990).

sino como entornos metafóricos que indican derivas posibles de la situación de los niños, o de la relación entre adultos y niños en el mundo factual.

Algo parecido ocurre con los espacios del medio natural o el ámbito rural, que hemos excluido formalmente del ámbito de la clasificación de espacios de referencia. Como veremos en el desarrollo del análisis realizado, estos espacios perviven como sustrato en los recuerdos y los deseos de los personajes infantiles urbanos. Por otra parte, en algunos títulos notables en la producción literaria y cinematográfica del periodo de las décadas centrales del siglo XX, estos espacios aparecen como escenarios metafóricos o distópicos de relatos basados en el conflicto entre naturaleza y cultura o en la amenaza del “eterno retorno” de la violencia primaria en las relaciones sociales.²⁷ En el contexto al que se circunscribe este estudio, tanto el medio natural como el rural, continúan presentes, pero, más que como entornos referenciales o metafóricos, se presentan como elaboraciones imaginarias de un pasado recuperado subjetivamente por personajes que viven en la ciudad.

En síntesis, podríamos formular del siguiente modo las hipótesis básicas que articulan de manera transversal el desarrollo de la investigación y que nos permiten precisar también sus objetivos específicos y corpus textual de referencia:

- La representación literaria de la infancia en la etapa contemporánea está unida a la acción transformadora del niño sobre su entorno físico y social.²⁸
- La frontera entre interior y exterior, los valores de la clausura/apertura y el ámbito de los movimientos posibles del cuerpo en el espacio, permiten trazar una cartografía básica en la que, los Internados, la dualidad Casa/Ciudad y los itinerarios abiertos del Viaje se perfilan como categorías espaciales de especial interés la observación de la acción transformadora de los niños sobre el espacio en la modernidad tardía.
- La acción del niño sobre su entorno tiende a generar movimientos de apertura y expansión en los espacios cerrados física e institucionalmente. Frente a la tendencia institucional a fijar los sentidos de la infancia y a inmovilizar los movimientos de niños y niñas en el interior de una arquitectura física, social y afectiva; la actividad de los infantes genera líneas de fuga, transgresión de las fronteras entre diferentes categorías espaciales y formas de apropiación de los distintos lugares.

²⁷ Pueden ser un ejemplo en este sentido obras como *The lord of the flies* [1954] de William Golding, o el filme *L'Enfant sauvage* realizado por François Truffaut en 1970, en torno al caso del niño de Aveyron.

²⁸ Esta hipótesis está conectada con una segunda hipótesis que afirma que, en momentos de crisis social y cultural, la recomposición de los vínculos sociales y las identidades culturales se apoya en una re-creación de las representaciones de la infancia. De modo que, siguiendo a Agamben en *Infancia e historia* (Agamben, 2010), la infancia sería aquella parte del yo y de la sociedad que se sitúa en las fronteras del lenguaje y del discurso y, como experiencia previa y sustrato de los actos del habla, constituye la fuente esencial de las potencialidades de transformación de la lengua y de la historia por los seres humanos.

- A lo largo del periodo estudiado observaremos una tendencia a la privatización creciente de los espacios de la infancia, un crecimiento de la ambigüedad entre espacios infantiles y espacios de los adultos y un desarrollo preferente de los espacios transicionales, fantásticos y virtuales.

2.4. Corpus textual de referencia y Objetivos específicos de la investigación

De acuerdo con los criterios descritos, la elección del corpus textual de referencia para el análisis literario queda delimitado simultáneamente por el encuadre espacio temporal de la producción literaria y por la subjetividad infantil del narrador y/o protagonista de las obras de ficción: Se trata de obras protagonizadas o narradas por niños, publicadas en diferentes países europeos, en dos periodos diferenciados de la historia reciente. Por un lado, las tres décadas centrales del siglo XX (1950-1970) y, por otro, las tres décadas que se sitúan en el umbral entre los siglos XX y XXI (1990-2020). Si bien las obras de literatura española, por razones de proximidad cultural, tienen un peso específico, este corpus no se circunscribe a la realidad nacional, sino que está abierto a una aproximación amplia, que permita comprender mejor algunos rasgos transversales de los espacios de la infancia en el contexto europeo en la modernidad tardía.

A partir de este encuadre, la centralidad del tratamiento literario del espacio y, específicamente, la acción transformadora desarrollada por los personajes infantiles sobre los tres ámbitos espaciales delimitados entre los valores de la clausura y la apertura: Los Internados, el par Casa/Ciudad, y los Viajes, han servido como criterios básicos para la selección del corpus literario de referencia, compuesto por las siguientes obras:

ESPACIOS REPRESENTADOS Y CORPUS LITERARIO DE REFERENCIA	
INTERNADOS	• Melcón, María Luz. <i>Celia muere la manzana</i>. Barcelona: Barral, 1972. • Gallego, Rubén. <i>Blanco sobre negro</i>. Traducido por Ricardo San Vicente. Madrid: Santillana, 2003. • Mesa, Sara. <i>Cuatro por cuatro</i>. [2012] Barcelona: Anagrama, 2017
LA CASA Y LA CIUDAD	• Grass, Günter. <i>El tambor de hojalata</i> [1959] Traducido por Miguel Sáenz. Barcelona: Penguin Random House, 2016. • Cartarescu, Mircea. <i>El ala izquierda: Cegador I</i> [1996-2007] Traducido por Marian Ochoa de Eribe. Madrid: Impedimenta, 2018.
VIAJES	• Sánchez Ferlosio, Rafael. <i>Industrias y andanzas de Alfanhú</i> [1951] Barcelona: Debolsillo, 2015. • Queneau, Raymond. <i>Zazie en el metro</i>. [1959] Traducido por Fernando Sánchez Dragó. Barcelona: Marbot ediciones, 2016. • Ilis, Florina. <i>La cruzada de los niños</i>. [2005] Traducido por Francisco Javier Marina Bravo. Madrid: Oriente y Mediterráneo, 2010.

En conjunto, las obras seleccionadas se sitúan en los ámbitos espaciales determinados y los segmentos temporales señalados como relevantes dentro del planteamiento teórico y las hipótesis básicas de la investigación. Por otra parte, la exploración conceptual de los diferentes espacios objeto de análisis —que desarrollamos a continuación— nos ha permitido perfilar la selección de las obras literarias de referencia considerando la particular perspectiva que ofrecen en relación con el espacio, dentro de la casi ilimitada pluralidad de ángulos posibles en el campo literario.

En concreto en lo relativo a los *internados*, se ha contemplado el abordaje la relación de conflicto entre interior y exterior institucional y los procesos de ruptura, “estallido” o recomposición de dichos marcos en diferentes contextos institucionales e históricos. A su vez, las obras seleccionadas permiten observar diferentes modos de focalización en el tratamiento de estos espacios institucionales de aislamiento, priorizando en algunos casos la voz testimonial y los elementos referenciales del funcionamiento institucional y, en otros, los elementos ficcionales que desarrollan más ampliamente el potencial metafórico de dichos espacios.

En cuanto a los espacios de *la casa y la ciudad*, las obras seleccionadas para el análisis se sitúan en la intersección y la relación especular que los personajes infantiles establecen entre los ámbitos de lo íntimo y lo público. La vinculación subjetiva entre ambos espacios permite explorar los procesos de construcción de la memoria individual y la identidad colectiva en contextos de dictadura, guerra o crisis política.

Por último, en el bloque dedicado a los viajes, la composición mixta del corpus, que incluye obras de la producción literaria española, francesa y rumana publicadas en diferentes

etapas, permite una aproximación a tres viajes que se corresponden con tres movimientos culturales diferenciados, combinando elementos estrechamente vinculados al paisaje y la realidad urbana local, con procesos que conectan dicho anclaje geopoético con procesos de cambio social y relaciones generacionales de carácter transversal.

A partir de este corpus textual de referencia, el análisis literario ha estado orientado por los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar y describir los espacios asociados a la infancia, dentro de las tres grandes categorías espaciales fijadas en la clasificación: Internados, Casa/Ciudad, Viajes.
2. Analizar las relaciones entre los planos objetivo y subjetivo de la experiencia infantil y las dinámicas de transformación que ésta introduce en las diferentes categorías espaciales fijadas.
3. Identificar relaciones entre las referencias de carácter autobiográfico y los elementos de carácter ficcional en diferentes contextos de socialización de los personajes infantiles en la historia reciente.

2.5. Limitaciones del planteamiento metodológico

Queda por último señalar algunos aspectos que delimitan y sitúan con mayor precisión el alcance de este planteamiento metodológico. Entre éstos, destaca en primer término el efecto de “demora” que a menudo se observa entre las fechas de publicación de las obras literarias referidas a la infancia y el contexto histórico de referencia de su universo ficcional. Especialmente en las narraciones autobiográficas o escritas en primera persona, el tiempo en el que viven los personajes infantiles tiende a corresponderse más con el de la infancia del autor, que con el que viven los niños de su presente adulto. El carácter retrospectivo que predomina en los relatos sobre infancia explica la brecha de varias décadas que a menudo separa el tiempo histórico en el que la obra se publica y el tiempo interno del relato. Como podemos observar en el corpus literario de referencia de esta investigación, los protagonistas de buena parte de las obras publicadas en las décadas centrales del siglo XX, viven su niñez en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y los años previos a su estallido, a la vez que la infancia vivida entre los años 50 y 60 tiende a aparecer en obras publicadas a partir de los años 90 del pasado siglo.

En todo caso, las experiencias traumáticas de la guerra y la violencia vividas en diferentes generaciones parecen marcar de forma significativa los retornos literarios a la

infancia, unidos a una voluntad de recuperación del pasado perdido. En virtud de este efecto de demora, a menudo la representación literaria de la infancia del presente tiende a ser abordada cuando ha comenzado a formar parte del pasado biográfico de quien escribe. Asumimos, este “efecto de demora” que afecta a la representación literaria de la infancia, como un resultado derivado de la actividad de la memoria y su permanente tejido de pasado y presente, ausencia y presencia, memoria y ficción. En este sentido, el concepto de “escritura diferida”, propio de las escrituras autobiográficas, define un modo de acercamiento al pasado en el que las imágenes juegan un papel fundamental como soporte y mediación para la elaboración de la identidad subjetiva. Dado que la memoria de infancia no es directamente accesible, lejos de remitir a referentes, contenedores o espacios objetivos, aparece siempre vinculada a imágenes o elaboraciones subjetivas dichos espacios. En este sentido, tal como María Dolores Picazo ha puesto de manifiesto en diferentes artículos, la imagen fotográfica, sus diversas funciones y modos de imbricación en los textos literarios, presenta especiales potencialidades como soporte, estímulo detonante o punto de partida del recuerdo y las elaboraciones ficcionales del pasado (Picazo González, 2013, 2016, 2018)²⁹.

En segundo lugar, la metodología de análisis aplicada, basada en un análisis cualitativo en profundidad de los textos seleccionados dentro del corpus de referencia, introduce también restricciones en cuanto a las posibilidades de generalización de sus resultados a toda la producción literaria del contexto histórico referenciado. En virtud de sus objetivos, la investigación se orienta fundamentalmente a trazar las líneas básicas de una cartografía subjetiva de los espacios literarios de la infancia, consistente y significativa en relación con su contexto histórico y estético de referencia. El grado en el que sus resultados puedan ser extensivos o representativos de la totalidad de la producción literaria relacionada con la infancia en el periodo estudiado o en otros, requeriría la aplicación de una metodología capaz de integrar un corpus mucho más extenso de obras sobre el que realizar un análisis cuantitativo en términos estadísticos, a partir de una operativización previa de las variables a contrastar, asumiendo las limitaciones asociadas a estas operaciones.

En todo caso, dentro del alcance de la metodología cualitativa, esta investigación está abierta a la incorporación de nuevas obras que complementen el corpus inicial con sucesivas ampliaciones que pueden enriquecer el análisis realizado en este estudio, incluyendo otras obras

²⁹ Más concretamente, la autora explora las relaciones entre fotografía y escritura en algunas obras particularmente representativas de Patrick Modiano (Picazo, 2016), Annie Ernaux (Picazo, 2013) y Marie Nimier (Picazo, 2018). En la primera de estas referencias, la autora explora la estrategia literaria de la éfrasis como nexo entre episodios particularmente significativos de la infancia del narrador, la protagonista y el lector. En la segunda, la inserción de fotografías en el texto literario permite el desarrollo de las funciones narratológica, simbólica y semántico-retórica. Por último, en la obra *Photo-Photo* de Marie Nimier, el motivo fotográfico se presenta simultáneamente como vector metafórico y como soporte de la narración autoficcional.

de diferentes literaturas y contextos socio-culturales que permitan enfocar con más nitidez nuevos aspectos o fenómenos específicos relacionados con los espacios de la infancia.

Queda planteada esta tarea como una de las posibles líneas de continuidad de la presente investigación, en cuyo punto de partida se encuentra una conceptualización de los espacios a estudiar en el ámbito literario, que pasamos a esbozar en el siguiente apartado diferenciando entre:

- Los internados como espacio de cruce entre la educación y la experiencia infantil.
- La casa y la ciudad como espacios *intermediales* entre lo privado y lo público.
- Los viajes como estrategias infantiles de ampliación física y simbólica de los espacios cerrados de socialización.

2.6. Conceptualización preliminar de las categorías espaciales del análisis

2.6.1. Los internados como espacio de cruce entre la educación institucional y la experiencia infantil

Tal como ha quedado planteado en el marco teórico de esta tesis, los espacios de infancia se representan a menudo como ámbitos de cruce entre las tentativas institucionales destinadas al encauzamiento de la experiencia infantil y las propias prácticas de niños y niñas que, al habitar dichos espacios, desafían la normativa y las fronteras de su arquitectura física y simbólica.

Entre las instituciones educativas basadas en el aislamiento del medio externo, los internados constituyen una referencia paradigmática. Los estudios históricos ponen de manifiesto la paulatina extensión de este tipo de establecimientos en Europa a partir del siglo XVIII, coincidiendo con la implantación de una concepción de la educación en la que se imponía el valor de mantener a los niños al margen de la influencia del medio social abierto y la familia, en un mundo aparte en el que organizar su instrucción y formación moral, en base a un tipo humano ideal (Ariès 1988: 355-376).

El origen de los internados se relaciona también, por otra parte, con una transformación del régimen de alojamiento en casas particulares o pensiones privadas de los escolares procedentes del medio rural, que prevalecía en el Antiguo Régimen.³⁰ Sin embargo, a lo largo del siglo XIX,

³⁰ Ariès señala en su estudio que esta etapa (antes del siglo XVIII) no existían las condiciones necesarias para un “acuartelamiento completo” y que los sistemas de abastecimiento, transporte e higiene no permitían cubrir todas las necesidades de una población numerosa concentrada en un mismo local, sometida también a los riesgos de epidemias, sediciones o disturbios. (Ariès (1988:366).

la implantación de los internados como estrategia educativa decae en Europa. El valor de formación moral y humana que les atribuían los educadores del siglo XVIII se va perdiendo, a medida que esas funciones comienzan a ser desplazadas hacia el ámbito de la familia.

La familia moderna asume ya en buena parte la formación moral de niños y niñas y no acepta fácilmente separarse de los hijos. Si bien los internados se mantienen como una opción educativa específica, su función tiende a identificarse cada vez más como una alternativa secundaria, cuando la familia no puede atender y/o proveer a los hijos de la formación deseada por razones de distancia, falta de recursos u otro tipo de dificultades, o bien, como estrategia para una educación de carácter elitista.

Pese a las variaciones que han ido experimentando el modelo educativo y la función social de los internados, podemos identificar este tipo de establecimientos como uno de los espacios paradigmáticos en los que se ha desarrollado una parte de la experiencia infantil de muchas generaciones, en un medio de convivencia separado de la sociedad, ajeno a la familia, y en el que las prácticas cotidianas son sometidas a la regulación de una normativa específica.

El régimen de disciplina y funcionamiento de los internados no es, sin embargo, exclusivo de las instituciones de carácter educativo. Éstas constituyen, más bien, una forma específica de aplicación de un modelo genérico, cuyas constantes fundamentales pueden observarse también en otras instituciones como hospitales, fábricas, cuarteles o cárceles. El carácter estructural de este funcionamiento en las modernas instituciones de internamiento es analizado en profundidad por Michel Foucault en su ensayo, *Vigilar y castigar* ([1975] 2009), donde se muestra su contribución a la implantación de un régimen de disciplina destinado a encauzar el comportamiento de los sujetos, a través de una minuciosa intervención sobre sus cuerpos, gestos y movimientos.³¹

Junto al pleno empleo del tiempo mediante una programación exhaustiva de actividades, movimientos, gestos y rituales, la configuración del espacio pasa a ser una condición básica para el funcionamiento del modelo disciplinario que disecciona Foucault en los umbrales de la modernidad y que está presente en los internados de carácter educativo. La organización celular, la disposición de las clases en grandes hileras uniformes, que permitían la visibilidad y control simultáneo de una gran cantidad de alumnos desde la posición elevada del maestro y,

³¹ Tal como muestra Foucault, este tipo de disciplina característica del proceso de modernización institucional que tiene lugar a partir del siglo XVIII, contrasta notablemente con anteriores métodos punitivos en los que la publicidad, la representación y la significación ejemplarizante eran elementos clave para eficacia de los castigos. Este tipo de disciplina pre-moderna se concreta también en un modelo de sensibilidad distinta hacia la infancia que podemos ver reflejada en las versiones más antiguas de los cuentos populares y la tradición oral (Cortés Gabaudan, 2019).

En lugar de esos efectos de gran resonancia, el método de disciplina que se aplica en los internados de la modernidad tiene un carácter marcadamente pedagógico y se basa en la regularidad de actos pequeños y discretos, que se desarrollan de manera cotidiana en espacios cerrados y apartados de la sociedad y la mirada pública.

en términos generales, la disposición panóptica de la totalidad del recinto espacial de los internados, son algunas de las formas en que las modernas tecnologías del poder operan, a través de la organización espacial, para procurar la vigilancia continua de escolares, obreros, soldados, enfermos o súbditos en general.

Las obras que forman parte del corpus literario de referencia de esta investigación permiten observar, en los internados de ficción, la pervivencia de algunas de las tecnologías de este poder disciplinario descrito por Foucault. Sin embargo, llama la atención, en el plano literario, el cuestionamiento de la utopía de la perfecta segregación y gobierno de los internados que prevalece en su definición institucional. La pretensión del sometimiento de toda una población infantil a la disciplina educativa implícita en el diseño de los espacios de internamiento resulta desmentida por el comportamiento divergente de niños y niñas que aparece de manera reiterada en múltiples relatos. Junto a los motivos recurrentes de la transgresión cotidiana de las normas y las experiencias del amor y la amistad en el interior de los espacios clausurados, en la amplia producción literaria que se desarrolla desde el siglo XIX, se hace también evidente la denuncia de la violencia oculta y los abusos a los que, tras la opacidad de los muros de los internados, son sometidos niños y niñas.

La perspectiva antropológica se une a la literaria en la exploración de la vida interior en los espacios de internamiento al final de la década de los 50. Una referencia particularmente representativa en este sentido es el estudio que en 1957 realizó el antropólogo Erving Goffman, sobre la situación de los enfermos mentales en hospitales psiquiátricos de Estados Unidos (Goffman, [1961] 2001). Resulta novedoso el enfoque “intro” adoptado para el estudio de la vida en las instituciones de internamiento, que se refleja en esta obra, y el análisis de los comportamientos y rituales cotidianos en su interior como una subcultura que, en buena medida, está basada en el ataque al *yo* de los internos para lograr la gestión de un gran contingente de personas con medios limitados.

A esta obra debemos la formulación del concepto de “instituciones totales”,³² que Goffman clasifica en cinco grandes grupos o funciones³³ y que denomina con este apelativo por el modo

³² Entre las características de las “instituciones totales” Goffman destaca tres básicas:

Primero, todos los aspectos de la vida se desarrollan en el mismo lugar y bajo la misma autoridad. Segundo, cada etapa de la actividad diaria del miembro se lleva a cabo en la compañía inmediata de un gran número de otros, a quienes se da el mismo trato y de quienes se requiere que hagan juntos las mismas cosas. Tercero, todas las etapas de las actividades diarias están estrictamente programadas. (Goffman 2001:19).

³³ Entre estos cinco grandes grupos de “instituciones totales” cabe distinguir, según Goffman, instituciones para cuidar a personas que parecen ser incapaces e inofensivas (ciegos, ancianos, huérfanos, indigentes), instituciones para cuidar de aquellas personas incapaces de cuidarse a sí mismas que constituyen además una amenaza involuntaria para la comunidad (hospitales), para proteger a la comunidad contra quienes constituyen intencionalmente un peligro para ella (cárceles, presidios, campos de trabajo y de concentración), las destinadas al cumplimiento de una tarea de carácter laboral (cuarteles, barcos...) y, por último, establecimientos concebidos como refugios del mundo que, con frecuencia, sirven también para la formación de religiosos (abadías, monasterios, conventos...). (Goffman 2001:19).

totalizador con el que la institución absorbe el tiempo de sus miembros y les incluye en un mundo propio y discontinuo en relación con el exterior, que se señaliza con frecuencia a través de obstáculos físicos como puertas cerradas, muros, alambradas, acantilados, ríos, bosques o pantanos (Goffman 2001:18).

Pues bien, pese a la tajante y nítida separación que los internados como “instituciones totales” intentan trazar entre lo que ocurre en el interior de sus muros y la vida social que transcurre en el exterior, los textos literarios objeto de análisis permiten observar el mantenimiento de dicha relación adentro/afuera, clave para las dinámicas sociales y personales en la vida de los internos y para los cambios que, a lo largo del tiempo, van experimentando las instituciones educativas. Pese a la pretendida autarquía de su funcionamiento, la exploración ficcional de la vida cotidiana en los espacios de internamiento y las filtraciones del contexto social y familiar en las vidas de niños, niñas y los adultos que les acompañan, nos permiten observar la inscripción dinámica de los internados en la red de relaciones sociales de la que forman parte.

Se pone así de manifiesto una relación sistémica entre los internados y la sociedad de la que forman parte, y la dinámica de “vasos comunicantes” que caracteriza las relaciones entre la vida familiar y las instituciones de internamiento educativo para el gobierno de la infancia: aquellos procesos de educación y crianza que no pueden ser asumidos en la familia, pasan a ser “delegados” a las instituciones de internamiento. A su vez, especialmente en regímenes autoritarios y dictatoriales, a través del internamiento, gobiernos e instituciones educativas asumen la tutela y el adoctrinamiento de la infancia en los valores políticos y religiosos dominantes, tratando de asegurar su adhesión al régimen político establecido.³⁴

Junto a la interrelación que los internados mantienen con la sociedad en la que se inscriben, se encuentran también conectados con una amplia red de instituciones especializadas en el tratamiento de diferentes colectivos inadaptados al orden social normalizado. Junto a los centros educativos convencionales, hospitales, manicomios, correccionales, *casas de niños*, centros de educación especial, asilos y otros establecimientos, forman parte de la estrategia institucional orientada al tratamiento de la infancia excluida de los espacios sociales. Los traslados de internos entre unos y otros establecimientos se producen, con relativa frecuencia, como respuesta frente a procesos de crisis o casos que suponen un desafío a la capacidad de gestión en alguno de los centros en particular.

³⁴ Existen múltiples estudios de corte antropológico que ponen en evidencia estas dinámicas, en el caso español (Armengou & Belis, 2016) y, también en el plano propiamente literario, como se verá en el análisis que se desarrolla en las siguientes páginas, las obras que forman parte del corpus literario de referencia esta tesis reflejan claramente estos aspectos.

Desde esta ubicación intermedia entre la red social y la red institucional, los internados experimentan variaciones en su cultura y funcionamiento, que los textos literarios de referencia captan en momentos de desequilibrio particularmente críticos, en los que los cambios sociales desafían el blindaje institucional frente al exterior o en situaciones que el aparato institucional trata de combatir a partir del reforzamiento de su reducto interior como sede de una utopía totalitaria.

Las estrategias de internamiento educativo difieren también en función del contexto histórico: en algunos casos son el resultado de circunstancias que se imponen al núcleo familiar desde el exterior (guerra, pobreza, persecución política, crisis económica, social o familiar), mientras que en otras situaciones, en cambio, el internamiento responde más bien una estrategia familiar deliberada y voluntaria, de inversión en capital social a través del ingreso de los hijos en instituciones educativas de élite.

En lo que se refiere a la experiencia subjetiva, los arquetipos de la cárcel y el refugio oscilan en la representación de los internados en conexión con los valores que predominan respecto al medio exterior. Cuando la ciudad se presenta como un territorio abierto a la experiencia y la iniciación personal, la dimensión carcelaria destaca en la representación de los internados; mientras que, cuando el caos, la miseria o la violencia dominan la vida en el exterior, la función protectora de los internados adquiere peso en los discursos o experiencias de los personajes literarios.

La orientación de las hipótesis y los objetivos de esta investigación nos sitúan en el marco específico de la producción literaria contemporánea, entre las décadas de mediados del siglo XX y los inicios del siglo XXI, en momentos históricos especialmente críticos para las relaciones generacionales en los que los internados tienen una presencia residual y el papel de la familia resulta prevalente en la educación de la infancia. En este contexto, su representación literaria obedece menos a una finalidad documental que a la configuración de un espacio metafórico de especial resonancia para explorar, a través de la ficción, la experiencia de la infancia como condición originaria del ser humano y proponer líneas de reflexión en torno a las actuales relaciones entre subjetividad infantil, familia y sociedad.

2.6.2. La casa y la ciudad como espacios *intermediales* entre lo privado y lo público

En primer término, la propuesta clasificatoria de los espacios de representación literaria de la infancia nos llevaría a concebir *la casa* y *la ciudad* como dos ámbitos claramente diferenciados, e incluso enfrentados entre sí. En esta línea, la casa representaría el núcleo paradigmático del espacio privado y las relaciones familiares del niño, mientras que la ciudad se identifica con el espacio público y anónimo en el que se desarrolla la vida colectiva, el funcionamiento de las instituciones y los intercambios económico y simbólico.³⁵

En lo que se refiere a *la casa*, tanto en su dimensión arquitectónica como en su carácter de núcleo relacional con múltiples variaciones históricas, sociales y culturales, podemos observar una clara evolución desde el modelo de intimidad de la etapa premoderna, donde el “pater familias” ejercía una autoridad absoluta sobre el resto de miembros de la comunidad doméstica y respondía de éstos ante los poderes públicos³⁶, hasta el modelo de la familia nuclear urbana moderna, en el que la madre comienza a jugar un papel clave en la crianza de los niños y su educación, a la vez que la unidad familiar se configura como un espacio afectivo y de privacidad que mantiene una relación ambivalente con las normas estatales y el resto de los dispositivos institucionales³⁷. Posteriormente, a partir de las décadas centrales del siglo XX, la evolución más reciente vendría marcada por la diversidad de configuraciones de los modelos familiares y grupos de convivencia en el ámbito doméstico (Alberdi Alonso, 2005).

En cualquier caso, la “vivienda unifamiliar” como lugar común del universo doméstico y la privacidad contemporáneos, tiene una historia reciente y se ha visto precedida por un largo y complejo proceso de regularización de las formas de convivencia. Especialmente entre las clases populares, la implantación del modo de producción fabril va configurando las ciudades a través del crecimiento de enormes barriadas de viviendas pequeñas, precarias e insalubres,

³⁵ Debido al pujante proceso de urbanización que se produce en Europa a mediados del siglo XX —periodo de referencia de parte de las obras integrantes del corpus literario de esta investigación— el espacio natural o el hábitat rural, si bien han sido escenarios privilegiados para la representación de la infancia en etapas anteriores (especialmente en el Romanticismo), son desplazados a una posición secundaria en el marco de análisis, entendiéndose que, en el periodo de referencia, estos espacios funcionan ante todo como sustrato de la memoria ancestral de los niños urbanos, o territorio metafórico en el que se escenifican los relatos centrados en la figura del niño “salvaje”. Podemos citar, en este sentido, obras como *El señor de las moscas* (1954) de William Golding, o la película *L'enfant sauvage* (1970) de François Truffaut, que se hace eco de las investigaciones en torno al caso del niño de Aveyron.

³⁶ Donzelot se refiere a la ambivalencia de la familia en el Antiguo Régimen, como sujeto y objeto de gobierno. Por un lado, sus miembros están sometidos al jefe de familia; por otro, éste se sitúa en relación de dependencia con respecto a las instancias públicas. El poder discrecional que el jefe de familia ejerce sobre los miembros de la comunidad doméstica se apoya en instrumentos como las *Lettres de cachet*. Estas cartas, selladas por el rey, permitían al padre de familia imponer castigos como el encarcelamiento o el exilio sin juicio previo y permitían asegurar el orden público a través del control discrecional ejercido por el padre sobre los miembros de su familia. Frente a este modelo, sujetos como los mendigos o vagabundos, no pertenecientes a una familia, plantean un problema de orden público. (Donzelot 1990: 51-53).

³⁷ En torno a la gestión del cuidado de los niños y el control social de la infancia se van perfilando las transformaciones de las formas políticas del Estado desde mediados del siglo XIX. Las sociedades protectoras de la infancia introducen en las familias populares los métodos modernos de crianza y educación de los hijos. La erosión del antiguo poder patriarcal, permite una reorganización de la familia en torno a la higiene doméstica, y el reflujo hacia el espacio interior de la crianza y la vigilancia de los niños. (Donzelot 1990: 56-61).

donde la población trabajadora se hacina y malvive. En este contexto, la modelación de la vida familiar y su reclusión en el interior de una vivienda constituye un largo y costoso proceso, en el que las políticas sociales, y específicamente la vivienda social, intervienen activamente para lidiar con enormes cantidades de población indigente en las calles.³⁸ En paralelo a las transformaciones del espacio habitacional doméstico, se producen también importantes variaciones en las formas de crianza de los niños, orientadas a hacer frente a los problemas asociados a fórmulas como los hospicios o el recurso a las nodrizas.

Más allá del contexto sociológico, en el plano subjetivo, la casa tiene una doble valencia, de refugio y de encierro, que los niños protagonistas de los relatos analizados ponen a menudo de manifiesto. Por un lado, el interior de la casa se erige como un refugio frente a las inclemencias de la naturaleza, la hostilidad del espacio público, o la violencia de la guerra. Por otro, puede ser vivido también como un espacio limitado y oprimente, en el que los infantes experimentan la falta de un lugar propio o viven conflictivamente las relaciones con las figuras parentales. En este sentido, a lo largo del periodo estudiado, asistimos a un proceso de privatización creciente no solo de la vida familiar en relación con el espacio público, sino de la vida del niño o el adolescente en el interior del hogar familiar.

Esta tendencia se hace patente en la comparación entre la experiencia de la casa de Oskar y la de Mircea, protagonistas respectivos de *El Tambor de hojalata*, y *El ala izquierda*. Entre una y otra obra, se percibe la distancia que se va abriendo en el interior del hogar entre el territorio del niño y el de los padres. Encontramos, por otra parte, referencias a estas tendencias en los ámbitos de la arquitectura y la antropología, que se hacen eco de fenómenos como “la habitación de los adolescentes”³⁹ donde la tecnología juega un papel cada vez más esencial en la configuración de la vivienda familiar, las formas de convivencia entre sus miembros, y las conexiones que, especialmente los jóvenes, establecen con el mundo exterior que se extiende más allá de los muros de la casa e incluso de la geografía física de la ciudad.

En lo que se refiere a la ciudad, las tendencias a la concentración y a la dispersión, sucesivas o sincrónicas, parecen haber dominado su proceso de formación y crecimiento. Por un lado, en sus orígenes, la ciudad nace como resultado de un proceso de concentración del poder político, económico y religioso que atrae a grandes cantidades de población que, con anterioridad, residían diseminadas en las aldeas del ámbito rural (Mumford, 1966). Por otro, su

³⁸ Según Donzelot, las políticas de promoción de vivienda social van unidas a un apoyo del papel de la mujer en la regulación de la vida familiar, siguiendo un doble objetivo: que la vivienda sea algo intermedio entre la fórmula de la guarida y la del cuartel y, en segundo lugar, que sea suficientemente pequeña para impedir la entrada de extraños y suficientemente grande para que los padres dispongan de un espacio separado del de los hijos. (Donzelot 1990: 42-44).

³⁹ Una referencia del enfoque antropológico sobre este espacio se puede encontrar en “La habitación de los adolescentes” (Freixa, 2005).

desarrollo desde los inicios de la modernidad está presidido por el crecimiento incesante y la expansión del proceso de urbanización, como un modo de vida que adquiere una dimensión planetaria y opera una transformación radical sobre las formas de vida comunitaria características de las sociedades tradicionales. Junto a la homogeneización de las costumbres sometidas cada vez más a la racionalidad del mercado, surge también la diferenciación creciente de la población en función del estatus socio-económico, el origen, raza o cultura y otras variables, que acaba plasmándose en la segregación de diferentes partes del territorio urbano, cuyas relaciones de jerarquía y dependencia se ven determinadas por la dinámica centro-periferia y sus variaciones a lo largo de la geografía y el tiempo.⁴⁰

La fractura de la relación de continuidad e identificación entre la casa y la ciudad es otro de los resultados del crecimiento de la ciudad y el proceso de urbanización en la modernidad. Si en los tratados de la arquitectura clásica se establecía una relación recíproca entre la casa y la ciudad, identificadas ambas con el cuerpo humano como ideal de armonía, equilibrio y proporción entre las partes; con el crecimiento urbano que se inicia en la mitad del siglo XIX, dicha correspondencia se pierde en favor de una identificación de la ciudad con un organismo que crece desprendiéndose de los vínculos con sus partes. El desarrollo de los medios de transporte, las comunicaciones y la construcción de una red de infraestructuras planetaria pasa a regir el crecimiento del espacio urbano, que ha dejado ya de considerarse como una extensión de la casa privada y de tener en ésta su forma matriz. La idea de la urbe como un nodo dentro de una red de movilidad universal acompaña una transformación de la relación de pertenencia entre individuos, colectividad y territorio local que existía en las comunidades tradicionales, para dar lugar en la ciudad a la experiencia de la multitud: un aglomerado de gentes diversas que transita compartiendo fugitivamente espacios públicos en condiciones de anonimato, sin establecer apenas contacto visual entre sí.⁴¹

Tal como señala Simmel, en las ciudades de la modernidad, la experiencia subjetiva está presidida por la tensión entre el individuo y la cultura objetiva y, más concretamente, por “la resistencia del sujeto, que siente la amenaza de ser nivelado y usado por un mecanismo a la vez social y técnico” (Simmel [1903] 1986: 5). Frente a los cada vez más potentes mecanismos de homogeneización de la vida social, dominada por la racionalidad del mercado, surgen

⁴⁰ Un desarrollo básico de las transformaciones del urbanismo como modo de vida y de organización social específico de la civilización contemporánea, y su diferenciación en función del tamaño, densidad y heterogeneidad de la población se encuentra en el artículo de Louis Wirth “El urbanismo como modo de vida”. (Wirth, [1938] 2005).

⁴¹ Esta transformación de la relación entre la casa y la ciudad y sus metáforas corporales en la historia de la arquitectura y el urbanismo se encuentra documentada en el artículo “The city and the house: Going back to the future”, presentado por Antonio Alberto Clemente en el *II Congreso Internacional Cultura y Ciudad: La Casa. Espacios domésticos, modos de habitar*, celebrado en Granada 23-25 enero 2019 y recogido en sus actas. (Clemente, 2019).

también nuevas formas de experiencia y expresión de la individualidad en el espacio urbano, entre las que la actitud del *flâneur*, el artista y el niño resultan particularmente significativas.

El paseo es una de las experiencias compartidas por estas tres figuras. En los apuntes sobre “El flâneur” incluidos su *Libro de los pasajes*, Walter Benjamin se refiere al carácter activo que el espacio adquiere en la experiencia de este tipo social e identifica el espacio de las calles con el tiempo de la infancia.⁴² El *callejeo* se presenta también como una experiencia que puede transformar la percepción del exterior urbano en la del interior de una vivienda⁴³. A partir de esta asociación, que vincula el tiempo interior de la infancia con el espacio exterior de la ciudad y está presente tanto en la experiencia del artista como en la del niño, se traza un cuestionamiento subjetivo de la escisión de la casa y la ciudad establecida por el desarrollo del urbanismo a gran escala. Baudelaire vinculaba las figuras del artista y el niño a través de la “curiosidad embriagada” con la que ambos recorren el espacio urbano y que, si en el niño se debe al predominio de la sensibilidad abierta a la captación viva de todo lo *nuevo*, en el artista se debe a una suerte de “infancia recuperada a voluntad”⁴⁴.

La actitud curiosa y sensible del paseante y del niño, que genera resonancias entre el pasado y el presente y desdibuja las fronteras entre la casa y la ciudad, se mantiene como referente crítico en el urbanismo contemporáneo y se plasma en algunos conceptos como “el reino de lo Intermedio”, que Aldo van Eyck desarrolla en *El niño, la ciudad y el artista* (Eyck, [1962] 2021). “Lo intermedio” es identificado por este autor como el umbral ambivalente entre lo objetivo y lo subjetivo,⁴⁵ lo grande y lo pequeño, la casa y la ciudad,⁴⁶ un espacio capaz de albergar los fenómenos duales, con el que las ciudades pueden recuperar una dimensión humana. El espacio ambivalente de lo intermedio no se identifica como un punto medio entre la casa y la ciudad, sino que se refiere más bien a la generación de una arquitectura del lugar, orientada a lograr una sensación de familiaridad y pertenencia, tanto en la casa como en la ciudad. En lugar de la división artificial de fenómenos duales como individual-colectivo, parte-todo o cerrado-abierto, operada por artistas y científicos, se propone interpretar la dualidad

⁴² “La calle conduce al flâneur a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso si hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia.” (Benjamin 2005: 422).

⁴³ “Pues, al igual que el callejeo puede transformar completamente París en un interior, en una vivienda cuyos cuartos son los barrios, que no están claramente separados por umbrales como verdaderas habitaciones, del mismo modo la ciudad puede abrirse también como un paisaje sin umbrales.” (Benjamin 2005: 427).

⁴⁴ Estas reflexiones se presentan en la descripción del pintor Constantin Guys al que Baudelaire dedica el escrito titulado “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño”. (Baudelaire 2005: 355-360).

⁴⁵ “Al otro lado de lo subjetivo, en esta orilla de lo objetivo, en la estrecha frontera donde Yo y Tú nos encontramos; ahí se esconde el Reino de lo Intermedio.” (Eyck 2021: 70).

⁴⁶ La recomposición de la relación entre la casa y la ciudad forma parte, según Eryck de la realidad dual de lo Intermedio y permite encontrar en el espacio una dimensión adecuada a la escala humana: “Como ya he dicho, una casa es como una pequeña ciudad, si es que se trata de una casa auténtica; y una ciudad es como una gran casa, si es que pretende ser una ciudad de verdad. De hecho, lo que es grande sin ser pequeño está tan lejos de una *dimensión adecuada* como lo que es pequeño sin ser a la vez grande. Si no encontramos esa *dimensión adecuada*, no habrá tal cosa como una *escala humana*.” (Eyck 2021: 78).

integrando sus extremos de un modo similar al que lo hace la actividad de la respiración: “no es posible abrir algo a menos que lo cerremos” (Eyck 2021: 81)

También desde el ámbito de la educación y el urbanismo, propuestas concretas como la que Tonucci plantea en *La ciudad de los niños* (Tonucci, 1998), insisten en la necesidad de adoptar al niño como parámetro de cambio, para devolver a las calles y al espacio público de las ciudades contemporáneas el carácter de lugares para el encuentro, el paseo y el juego que, dominadas por el tráfico automovilístico y la funcionalidad de los movimientos de la población adulta, han ido perdiendo. Desde este planteamiento, transformar las ciudades para *que los niños puedan salir solos de casa*⁴⁷, significa también hacerlas más disfrutables para el conjunto de la población.

De modo que el niño y su actividad sensitiva, imaginativa, lúdica, o soñadora en relación con el entorno, se encuentran en la base referencial del cuestionamiento del espacio de la ciudad como una exterioridad funcional ajena a la experiencia subjetiva. Con su actividad espontánea, el niño establece una comunicación sensorial entre *la casa y la ciudad*, que implica vinculaciones múltiples y generadoras de nuevos significados en los planos individual y colectivo. El análisis literario de las obras de referencia en este bloque de la tesis se dirige específicamente a explorar el potencial transformador de esta vinculación entre los espacios públicos y privados que se establece desde la posición narrativa del niño.

Por otra parte, el ámbito de *lo intermedio* tiene una concreción espacial, especialmente significativa para los protagonistas infantiles de los relatos analizados, en el barrio o el vecindario. Éste es el lugar periférico y alejado del centro urbano —a menudo residual en relación con el capital económico y social de la ciudad— en el que, más allá de las paredes de su casa, los niños desarrollan sus juegos y se relacionan con otros niños en un entorno social de proximidad. La importancia y el valor transicional de este entorno de menor dimensión y mayor cercanía, para el desarrollo de las primeras experiencias de los niños en el espacio urbano, queda patente en los dos relatos analizados, cuyos protagonistas residen en barriadas periféricas de las ciudades de Danzig y Bucarest respectivamente, habitadas por una población que se compone de trabajadores y pequeños comerciantes. Ambos protagonistas pertenecen a familias humildes y de origen rural, que tienen que alejarse del centro histórico de la ciudad para poder acceder a una vivienda. Salvando las diferencias que introducen los distintos modelos habitacionales, en ambos casos se trata de niños que observan la ciudad desde su periferia en dos contextos históricos diferentes, el primero de ellos dominado por la emergencia de la guerra y el segundo, por la experiencia dictadura política.

⁴⁷ Bajo este título se presentan, en uno de los capítulos de *La ciudad de los niños*, varias reflexiones y propuestas orientadas a replantear las condiciones de vida de los niños en las ciudades del mundo occidental, ricas y consumistas; muy distintas a las que viven otros niños en las grandes metrópolis de las sociedades pobres del sur del mundo (Tonucci 1998: 59-80).

A través de sus trayectos, los niños protagonistas de ambos relatos, se acercan al núcleo histórico y político de la ciudad desde sus afueras, y establecen vinculaciones sensibles con el pasado familiar, a la vez que conectan la experiencia del núcleo familiar con la del conjunto de la ciudad en situaciones de crisis colectiva. La percepción, la imaginación y los movimientos de ambos protagonistas infantiles no sólo vinculan recíprocamente los espacios de *la casa* y *la ciudad*, sino que ponen de manifiesto también su condición de espacios afectivos.

De uno u otro modo, ambos universos quedan vinculados a través del movimiento físico de los niños por el espacio urbano; una experiencia que permite descubrir dimensiones de la ciudad ocultas o desapercibidas por los adultos y ampliar los límites de su percepción habitual. Sin embargo, el movimiento y la deriva a través de un espacio abierto alcanza en la experiencia de los niños de ficción un radio que supera los límites del territorio en el que se desarrolla su vida cotidiana. El éxodo de este territorio, la exploración de sus afueras y las distintas formas literarias de apertura del espacio a través del viaje, constituyen la materia a la que dedicamos el tercer bloque de este análisis.

2.6.3. Los viajes como estrategias infantiles de ampliación física y simbólica de los espacios cerrados de socialización

De acuerdo con el esquema cartográfico presentado al inicio de este capítulo, podríamos establecer una oposición básica entre la máxima regulación y el más estricto cierre del comportamiento infantil en los internados y, en el extremo opuesto, la experiencia del viaje y el libre transitar de niños y niñas por el espacio abierto exterior.

A menor escala e intensidad, esta misma contraposición se puede encontrar también en la relación entre la casa y la ciudad, entendiendo el viaje como una prolongación de la experiencia del paseo más allá de los límites de la ciudad,⁴⁸ del mismo modo que los internados pueden ser considerados como una cristalización rígida e hiperbólica del interior doméstico.

En un sentido más amplio, el movimiento del viaje está presente en buena parte de los relatos literarios narrados o protagonizados por niños. En el ámbito de los cuentos populares, ejemplos tan resonantes y paradigmáticos como *Caperucita* o *Pulgarcito* ponen de manifiesto el carácter ancestral y el valor iniciático de esta práctica infantil que, en la etapa contemporánea, aparece también con frecuencia en historias clasificadas dentro de la literatura infantil y juvenil,

⁴⁸ O, —siguiendo a Miguel Morey— considerar el paseo como “el más modesto de los viajes” (Morey 1990: 1)

en las que el motivo del viaje va unido a la aventura y el proceso de superación de los peligros y los riesgos asociados al descubrimiento de un entorno nuevo, desafiante o desconocido.⁴⁹

Por otra parte, la realidad antropológica de la experiencia infantil del viaje se pone también de manifiesto en algunos títulos de la producción literaria más reciente que, desde una perspectiva híbrida entre el ensayo sociológico y el relato literario, abordan la experiencia de los niños migrantes que atraviesan las fronteras, a partir de la observación participante y el trabajo de traducción.⁵⁰ Estas historias reales encuentran también paralelismos y cruces con relatos literarios míticos, como *la Cruzada de los niños*, que atraviesan los tiempos a través de múltiples escrituras y reescrituras.⁵¹

Desde el planteamiento metodológico de esta tesis, nos acercamos al viaje infantil como una estrategia geopoética⁵² cuyos efectos de apertura, transformación y ampliación del espacio posible, se perciben con especial claridad al contemplarlo en relación con los espacios institucionales, sociales o familiares que tienden a la clausura del universo infantil. A través de sus viajes —reales o ficcionales— los niños no sólo buscan descubrirse a sí mismos enfrentándose a lo desconocido, sino también, y de modo muy sustantivo, explorar nuevas posibilidades de vinculación con su entorno. El reflejo transgresor generalmente unido al comportamiento infantil, que los relatos literarios ponen de manifiesto como forma de resistencia a la violencia implícita en diferentes espacios de socialización, adquiere con el movimiento del viaje un carácter más activo y una mayor potencia transformadora.

Examinando los relatos incluidos en el corpus de este bloque de la investigación, más allá de la trayectoria individual de sus protagonistas, los viajes infantiles se presentan como ensayos de *otras* formas de habitar el espacio. Estas experiencias viajeras —como hemos señalado previamente— parecen intensificarse en momentos en los que la cultura transita hacia

⁴⁹ Resultan significativos en este sentido, algunos títulos de Roald Dahl como *James and the Giant Peach* que, tal como pone en evidencia el análisis realizado por M^a Augusta Albuja Aguilar, se pueden conectar con la experiencia social contemporánea de los niños migrantes que atraviesan las fronteras. (Albuja Aguilar, 2019).

⁵⁰ Nos referimos aquí al trabajo desarrollado en esta línea por la escritora Valeria Luiselli, mejicana de origen y afincada en Estados Unidos, y plasmado en obras como *Los niños perdidos* (Luiselli, 2017) ó *Desierto sonoro* (Luiselli, 2019).

⁵¹ Sobre la Cruzada de los niños, junto a versiones o escrituras más contemporáneas como la realizada por Florina Ilis y que hemos incluido en el corpus de esta parte de la investigación, cabe destacar, el relato escrito con el mismo título por Marcel Schowb en 1896 (2010) que cuenta, en una de sus traducciones al español, con un prólogo de J. L. Borges, en el que se alude a las raíces históricas del movimiento infantil. La misma historia subyace también en cuentos populares como *El flautista de Hamelin*, o en narraciones posteriores como *Las puertas del paraíso*, escrita por Jerzy Andrejewski y publicada en Polonia en 1959 (2004); y ha sido también objeto de referencia en novelas como *Matadero cinco* (Vonnegut, 2018), novelas gráficas como la publicada por Neil Gaiman en 1993, traducida al español como *El país libre, un relato de la cruzada de los niños* (Gaiman et al., 2016) o temas musicales como *Children's Crusade* publicado por Sting en 1985, dentro de su álbum *The dream of the blue turtles*.

⁵² Tomamos este término en el sentido que le otorgan los fundadores Instituto Internacional de Geopoética, (<https://www.institut-geopoetique.org/>) entre los que destaca la figura de Kennet White. Desde esta perspectiva, se postula un conocimiento basado en la vinculación entre el ser y el entorno, que permita superar la proliferación de una cultura sin suelo, supeditada únicamente a las leyes del mercado, y restablecer, de forma contemporánea, la conjunción entre la palabra, el afecto y la tierra. Siguiendo la estela de pensadores y escritores como Thoreau o von Humboldt, y consistente también con el análisis desarrollado por Nietzsche en relación con la metafísica y el nihilismo, la geopoética trata de explorar un posible campo de convergencia entre la ciencia, la filosofía y la poesía, a través de un método basado en el nomadismo intelectual y en la práctica de la deriva y la vida errante, que permite el estudio de las complejas relaciones entre el yo, la palabra y el mundo. (Poulet, 2014)

las afueras de sus referentes establecidos, en busca de nuevas formas de identificación colectiva. En estos momentos de agotamiento, ruptura o transformación de los referentes culturales tradicionales, el nomadismo infantil parece surgir como una manifestación abierta y “en vivo” de una comunidad fugitiva, posible y a menudo invisible, que se opone al sedentarismo intelectual y social de la sociedad adulta. Como veremos en el análisis de los tres textos analizados, el desplazamiento corporal de niños y niñas por un espacio no reconocido en su totalidad responde no sólo a un deseo de conocimiento sino a un impulso vital de juego e interacción, que tiende al desplazamiento de los límites entre sujeto y entorno y al despliegue de nuevas potencialidades de relación y transformación mutua.

En seguida pasamos a esbozar las diferencias clave entre los tres viajes literarios infantiles analizados. Sin embargo, al margen de sus diferentes itinerarios o de su mayor o menor extensión, todos ellos tienen el denominador común de ser viajes pequeños: carecen de pretensiones de globalidad y de objetivos previsibles. A menudo discurren en una pequeña parcela de la geografía, no muy alejada de los lugares de origen o residencia desde los que los niños se desplazan, trazando con sus cuerpos líneas de errancia, que dibujan una suerte de red o tela de araña espontánea⁵³, en la que podemos reconocer la cartografía de un territorio infantil que no es el resultado de un sujeto que crea o descubre el mundo, sino una forma de experimentar, sentir y transcurrir en el espacio fuera de sí.

Por último, los viajes infantiles son también una manifestación de extranjería en relación con las formas políticas y las convenciones sociales. La errancia a través de los caminos y la aventura de escapar del marco de los espacios conocidos evidencian también la intuitiva certeza de que no hay lugar para los niños en el espacio político instituido. Esta extranjería, vinculada con la relación incompleta con el lenguaje que comparten niños y migrantes, permite la emergencia de un espacio imaginario o artístico, que excede los límites del espacio físico y político.

En resumen, y en un sentido *geopoético*, son las trayectorias nómadas de los niños en busca de la alteridad, las que crean *otros* espacios posibles. En esta búsqueda intervienen tanto la experiencia corporal del movimiento, como la ampliación imaginaria y sensorial de los trayectos y los lugares posibles que se opera a través de la ficción.

Los tres textos seleccionados para el análisis en este bloque presentan diferentes variantes en cuanto al movimiento, la relación entre los protagonistas y el espacio que les rodea, así como distintas representaciones de lo interior, lo exterior y la frontera entre ambos.

⁵³ Seguimos en este punto a Deligny y sus corpo-cartografías trazadas a partir de la observación de los trayectos realizados por los niños autistas (Deligny, 2015).

En *Industrias y Andanzas de Alfanhuí*, encontramos el viaje de un niño solitario, que se lanza a la aventura del camino atravesando un paisaje diverso y pleno de contrastes en la geografía interior de la península española. A pesar de la tendencia cíclica de los desplazamientos del protagonista —que alternan la exploración del exterior y el repliegue en el interior—, el sentido que predomina en este viaje es la huida de la ciudad, vivida como un espacio de sociabilidad inauténtico y hostil, y la búsqueda de la libertad y la complicidad en el campo, las pequeñas poblaciones y los espacios de la naturaleza. Podemos identificar una forma circular en la trayectoria de este viaje que, después de un amplio periplo, lleva finalmente al protagonista al descubrimiento de un pequeño lugar en el que se unen su origen y destino.

En el caso de *Zazie en el metro*, la ciudad, que la niña visita breve y fugazmente, constituye la representación fascinante y lúdica de una modernidad que contrasta ostensiblemente con la monotonía y la moralidad tradicional de la vida en las pequeñas poblaciones francesas. A diferencia de la vinculación entre diferentes lugares, que Alfanhuí establece con su desplazamiento errante, en este caso, la ciudad se presenta como un medio caótico en el que el movimiento incesante de cuerpos y máquinas socaba la solidez y la permanencia de lugares, tradiciones, valores y relaciones. Todo se vuelve móvil y contingente y la niña, con su comportamiento lúdico y descarado, somete a una tensión inédita las convenciones sociales de la ciudad. La trayectoria de este viaje está marcada por la velocidad motorizada y su forma podría representarse con la imagen de un tren que atraviesa la urbe como un rayo fugaz que tambalea súbitamente sus equilibrios.

Por último, en el caso de *La cruzada de los niños*, nos encontramos con un movimiento de éxodo colectivo y plural protagonizado por un grupo de escolares que toman los mandos de la locomotora de un tren y emprenden un viaje a las afueras de la ciudad en busca de un territorio utópico. En este caso la ciudad es el interior reducido y oprimente del que los niños desean escapar y la trayectoria de su viaje podría representarse a través de una línea de fuga hacia un horizonte virtual inalcanzable.

3. INTERNADOS

Nos proponemos realizar un recorrido por el espacio de los internados siguiendo el rastro de la experiencia de los personajes que los habitan en las tres obras que componen el corpus literario de esta parte de la investigación.

Dicho recorrido comprende el conjunto espacial del internado, desde su enclave en el paisaje urbano, hasta la exploración detallada de diversas localizaciones en su interior, distinguiendo entre éstas las más estrechamente vinculadas al desarrollo de las funciones institucionales y las rutinas educativas y, por otra parte, las que albergan preferentemente los aspectos domésticos e íntimos de la vida en el internado.

El estudio del espacio percibido por los personajes de los diferentes relatos nos proporciona informaciones relevantes acerca de la experiencia infantil en estos recintos. Sin embargo, junto a los aspectos más evidentes, existe un ámbito secreto que permanece oculto para los niños y niñas que residen en su interior. Un tabú escondido tras las paredes visibles de las estancias en las que se desarrollan las rutinas cotidianas, determina —desde lugares subterráneos o incógnitos— la trayectoria de los personajes que las habitan. El análisis se orientará al descubrimiento de este lado secreto y las estrategias desplegadas para su ocultamiento.

Esta exploración de los espacios literarios de internamiento infantil discurre en un sentido que parte desde el exterior, comenzando por el enclave y la vista panorámica de la totalidad de cada recinto, y continúa después introduciéndose en los espacios interiores de sus edificios y dependencias, para observar el modo en que éstos son habitados por niños, niñas, y los personajes adultos que les acompañan.

3.1. Enclave: Ubicación del internado en el espacio geográfico y social.

En relación con la posición de los internados en el espacio físico y social, la localización periférica respecto al entorno urbano habitado, se presenta como rasgo compartido en los tres establecimientos objeto de análisis.

En el caso de *Celia muerde la manzana*, el colegio se sitúa en lo alto de una colina a las afueras de la ciudad, separada de ésta por una distancia de dos kilómetros a través de una “carretera llena de baches”, en una zona rodeada de viviendas subvencionadas, chabolas de gitanos y un hospital de beneficencia.

Carretera llena de baches profundos y sombras escondidas tras los faroles. Dos kilómetros. Distancia rodeada de viviendas subvencionadas. Todas iguales: cooperativa del 18 de julio. Detrás del rebaño de casas, las chabolas de los gitanos, dispuestas sobre el barro y mirando hacia la loma en la que se alza el Hospital. (Melcón, 1972: 62).

Esta ubicación funcional sitúa al internado religioso en contigüidad con los sectores marginales de la sociedad y formando parte de un conjunto institucional dirigido a la intervención sobre las clases populares a través de la beneficencia. Podemos identificar todo este conjunto, del que también forman parte un hospital y una cooperativa de viviendas, dentro de la “obra social” del franquismo que trataba de asegurar la fidelidad de los sectores más humildes de la sociedad y su adoctrinamiento ideológico. No obstante, como veremos en seguida, el ámbito de la acción educativa de este centro se extendía a niñas procedentes de diferentes sectores sociales y territoriales, ocupando entre ellas una posición preferente, las de familias acomodadas y afines al régimen.

En el caso de *Cuatro por cuatro*, la ubicación del internado se localiza en un lugar no identificado a mitad de camino entre dos ciudades: una de ellas extinguida y despoblada y la otra activa como núcleo urbano donde residen buena parte de las familias de alumnas y trabajadores del internado. En el tiempo transcurrido entre la publicación de esta novela (2017) y la anterior (1972), parece haberse intensificado notablemente el aislamiento del espacio del internado en relación con la ciudad. El “Wybrany College” —denominación del colegio de élite en el que se desarrolla la novela de Sara Mesa— se ubica en un lugar que trata de permanecer oculto e inaccesible para el público desde el exterior (no hay carteles indicadores, ni dirección en su página web) y está separado de su entorno por una alambrada vigilada en todo momento por cámaras de video.

Por otra parte, la localización de este centro entre dos ciudades cuya existencia remite respectivamente al pasado y al presente, ubica el internado dentro de la historia de la ciudad y sus habitantes. Entre el pasado perdido de la vida social en la ciudad de Vado y el presente de la actual ciudad de Cárdenas —caracterizada por una enorme desigualdad social y el avance

rampante de los fenómenos de la precariedad, el caos y la violencia— el internado se presenta como un espacio privilegiado de orden, limpieza y confort, reservado a una minoría que se excluye deliberadamente de la convivencia plural y abierta de la ciudad. El internado de *Cuatro por cuatro* se construye, en este sentido, como una negación de la ciudad:

El Wybrany College -pronunciado por nosotros *güibrani colich-* está situado en una explanada artificial rodeada de un paisaje boscoso.

En la carretera que conduce hasta aquí -con salida de Cárdenas en dirección a la extinta ciudad de Vado- no hay señal que indique el acceso, según se dice para evitar la intromisión de los curiosos, lo cual incluye también a los periodistas.

La página web del Wybrany College tampoco ofrece indicación exacta de su emplazamiento, y no hay fotografías de sus instalaciones. (Mesa 2017:22).

En lo que se refiere a *Blanco sobre negro*, el hiato que separa los internados en los que transcurre la vida del protagonista y las ciudades en las que éstos se sitúan es aún mayor y viene determinado, no tanto por la ubicación geográfica de los centros, como por la marcada exclusión a la que están sometidos los niños residentes en su interior. Estos niños, afectados por diferentes tipos de discapacidad, son separados del resto de la infancia y la sociedad rusas, a través de la barrera de un hermético dispositivo institucional. En este caso, los internados se alejan de la redes sociales y familiares de los niños, para insertarse de lleno dentro de una red institucional, en la que diferentes tipos de establecimientos se suceden, según va avanzando su edad, a lo largo de la trayectoria vital de los internos.

La discapacidad abre un foso de discontinuidad entre el mundo de los internos y el resto de la sociedad y da lugar a un relato que se desarrolla casi por completo en el interior del aparato institucional. Más que dentro de un espacio físico o una red social, el enclave de los internados se localiza, en este caso, dentro de la red institucional de centros dedicados al mantenimiento de la infancia dependiente. El tránsito entre unos y otros centros revela el no-lugar en el que se encontraba el tratamiento de estos niños, privados de expectativas de integración social y abocados al abandono en establecimientos en los que el frío y la mala alimentación parecen una moneda común.

Sólo el reconocimiento de la condición infantil y la obligación legal de recibir educación por parte del Estado, parece operar como una barrera protectora durante los primeros años. A medida que los niños crecen, dicha protección desaparece y —tal como se desprende de las confesiones del protagonista y narrador de esta historia— comienza una progresión en la deshumanización del trato y las condiciones en los diferentes establecimientos que se suceden a lo largo de su vida. En muchos casos, el traslado a los asilos de ancianos al finalizar los estudios tenía consecuencias fatales para los muchachos, que no sobrevivían al empeoramiento

de las condiciones y el trato recibido en centros que, a medida que perdían sus funciones educativas, se aproximaban al modelo carcelario:

El asilo de ancianos. No una residencia o un hospital, sino un asilo. Una sólida valla hecha con planchas de hormigón, puertas de hierro. El asilo está ubicado en las afueras de la ciudad. Tenemos de vecinos una colina de régimen común para delincuentes. Allí el asunto está claro, se trata de presos, un campo con alambre de espino. Los presos tienen suerte, se pasarán sus años y luego a la calle. Para nosotros, en cambio, no hay esperanza alguna. La nuestra es una institución de tipo cerrado. Prohibida la entrada a toda persona ajena al centro. Sus habitantes no tienen derecho a franquear las puertas del centro sin permiso escrito del director. (Gallego 2003:157).

3.1.1. Flujos de intercambio entre el internado y la ciudad

En todo caso, dentro de sus diversas posiciones periféricas, existen flujos de intercambio cotidiano entre internados y ciudad. La frecuencia y características de estos tránsitos nos informan sobre el grado de apertura y proximidad entre el internado y la ciudad, las relaciones entre niños y adultos y los modelos educativos que dominan en cada contexto.

Entre los flujos procedentes del exterior, trabajadores y alumnado son los dos colectivos que atraviesan a diario las puertas de los internados. Si bien generalmente los profesionales de la docencia viven también en régimen de internamiento junto a los alumnos, en lo referente a los trabajadores dedicados al mantenimiento de edificios e instalaciones y la prestación de servicios diversos, los internados se nutren preferentemente de las poblaciones que residen en sus proximidades.

En el caso de *Celia muere la manzana*, este tipo de personajes —entre los que podemos identificar al jardinero Pedro, a Adelino, chófer de las externas, a Eulalia, cocinera y limpiadora, y a todo un grupo de muchachas que acuden juntas a diario a trabajar en el internado caminando desde el pueblo— pertenecen a las clases populares de una población en la que aún se observan hábitos de vida rural y que, si bien participan en el sostenimiento de la esfera doméstica del internado, no dejan de observarlo desde una notable distancia cultural y social. De hecho, la construcción del convento se presenta como una iniciativa revestida de un impulso “colonizador” que habría logrado implantar la institución religiosa en la zona, expropiando las tierras de los labriegos para realizar una suntuosa edificación rodeada de jardines, que contrasta notablemente con la pobreza de las condiciones de vida circundantes. Una combinación de servidumbre e intereses compartidos caracteriza las relaciones que se establecen entre el internado y la población rural de la que proceden sus trabajadores y trabajadoras:

La gente del pueblo de las muchachas, por un sentimiento solidario de vecindad, alimentaba un soterrado rencor hacia la Congregación desde que para construir el convento y rodearlo de aquel amplísimo jardín, había conseguido expropiar las tierras de los labriegos del pueblo de la tejera, pagándolas, eso sí, a precio de oro. (Melcón, 1972: 176).

En lo que se refiere a las alumnas, la distinción entre “internas” y “externas” marca claramente una barrera de clase y origen social entre las niñas. Si bien las “externas” proceden en su mayor parte de familias acomodadas residentes en la ciudad y entran y salen todos los días del colegio a bordo de un autobús de ruta; en el caso de las “internas” encontramos una amalgama de personajes que representan las historias de chicas de familias residentes en el medio rural (Celia), hijas de familias acomodadas de pequeñas ciudades (Adela) o casos en los que el factor determinante del internamiento está relacionado con los malos tratos y la violencia machista en el hogar familiar (Esperanza). A diferencia de sus compañeras “externas”, estas chicas tienen prohibido salir del recinto del colegio.

De manera que el origen rural, la precariedad económica y la violencia en el ámbito familiar se combinan entre los perfiles de las alumnas “internas” que ingresan y residen en el internado y son sometidas a su continua disciplina a lo largo del día y de la noche. Estas alumnas se encuentran en una situación de mayor subordinación a la autoridad de las monjas que las externas, no sólo por la continuidad de su permanencia en el centro sino por el hecho de que, en muchos casos —especialmente las alumnas becadas— su ingreso es considerado como un privilegio inmerecido, por el que se encuentran en una situación de deuda impagable y obligadas a una sumisión sin límites.

La misma división de clase se encuentra entre los trabajadores y el alumnado del Wybrany College, en *Cuatro por cuatro*. Sin embargo, en este caso los flujos cotidianos entre el interior y el exterior del internado son mucho menos frecuentes y están mucho más controlados. Se trata de un sistema de organización en el que los servicios domésticos del centro son desempeñados por mujeres trabajadoras procedentes de sectores empobrecidos de la ciudad de Cárdenas a las que, como retribución, se les concede el privilegio del ingreso de sus hijos o hijas en el centro, para cursar estudios en una institución educativa de élite y residir en su lujoso recinto, fuera de las precarias condiciones de la vida en la ciudad.

No existe la figura del alumnado “externo” en este internado férreamente separado del exterior. Sin embargo, la diferencia de clases se mantiene a través de una separación de los espacios residenciales destinados a dos clases de alumnas: las normales (procedentes de familias de alto estatus social) y las especiales (hijas o hijos de los trabajadores del centro). Mientras que las primeras se alojan en un “edificio adusto, ensombrecido por la yedra” (Mesa 2017: 62), las especiales residen en un edificio de colores anexo. Por otra parte, para poder permanecer en el internado, alumnos y alumnas *especiales* tienen que lograr un expediente con las más elevadas calificaciones y someterse a menudo a vejaciones y violencias por parte de compañeros y otros estamentos del centro.

Todos los residentes en este internado de lujo (profesores, equipo directivo, alumnado, trabajadores) salvo el director, son internos y sus movimientos pueden ser controlados en todo momento a través de medios tecnológicos (alambrada, cámaras de videovigilancia). Además, desde la ventana del despacho del director, situado en una elevación del terreno como una torre panóptica, se obtiene la plena visibilidad del recinto y es posible observar cualquier desplazamiento en las enormes explanadas de césped que separan los diferentes edificios del colich.

A diferencia de la disposición centralizada del internado en el que transcurre *Celia muerde la manzana*, donde niñas y monjas conviven en un solo edificio dividido en vertical en diferentes plantas, en el caso de *Cuatro por cuatro*, las instalaciones del colich se dividen en sentido horizontal, en diferentes pabellones y edificios separados e independientes para las respectivas viviendas de los tres miembros del personal directivo, los dormitorios de alumnos *normales*, los alumnos *especiales*, los trabajadores y el aulario, además de un helipuerto, un campo de golf, pistas de tenis y cuatro piscinas. Tanto por los medios de vigilancia como por la distribución en pabellones separados y la visibilidad panóptica, la configuración espacial de este internado se asemeja a un espacio carcelario. Sin embargo, la ausencia de prohibiciones explícitas, la limpieza y el confort de las instalaciones, modifican y encubren los aspectos coercitivos del espacio de este centro y lo convierten en una especie de cárcel de lujo.

En el caso de *Blanco sobre negro*, los intercambios con el exterior se presentan casi exclusivamente en forma de operaciones comerciales, a través de familiares de alumnos que ocupan posiciones de influencia o a través de visitas programadas de voluntarios y alumnos en prácticas. El contrabando de alimentos comprados a bajo precio a cambio de favores de trato en el interior del internado es una de las formas más visibles de este tipo de intercambio que, si bien no siempre se produce los resultados pretendidos por los internos⁵⁴, pone en evidencia la existencia de una permeabilidad selectiva de las fronteras externas del internado.

3.1.2. El “afuera” del Internado

Para completar la identificación del contexto geográfico y social de los diferentes internados, es necesario reparar en las características del medio exterior que les rodea y tratar de responder a una cuestión clave: cuáles son los peligros del mundo exterior frente a los que se

⁵⁴ Entre otras anécdotas relativas al contrabando de alcohol, tabaco y productos alimenticios prohibidos en el internado, el autor se refiere a un incidente en el que una educadora solicita a Sasha, uno de los internos, que utilice sus influencias familiares para conseguir una provisión de grano de “alforfón” a cambio de la promesa de un dinero que, tras proporcionar la mercancía, finalmente no se le paga (Gallego 2003:58-62)

erigen fronteras y se pretende preservar a la infancia. El planteamiento de esta cuestión nos aproxima a la comprensión del enclave de los internados en el espacio social y los procesos de transformación que se producen en su interior.

En el caso de *Celia muere la manzana* el “afuera” del internado se compone de dos realidades sociales profundamente diferenciadas. Por una parte, el medio rural económica y culturalmente empobrecido al que pertenecen los trabajadores y las familias de una parte de las niñas internas, casi completamente colonizado por la acción educativa y doctrinal de la Iglesia,⁵⁵ con vidas sometidas al trabajo continuo y la crianza de los hijos, dentro de una moral familiar marcada por la falta de control de la natalidad. Por otra, la ciudad, que se presenta ante las adolescentes más rebeldes del internado como un horizonte de expectativas de libertad individual, ocio, consumo y posibilidades de disfrutar de la propia sexualidad, más allá de compromisos matrimoniales o familiares.

Existe aparentemente un abismo entre ambos mundos rural y urbano. Religioso, patriarcal, conservador y tradicional en las costumbres el primero; iniciando una modernización incipiente y una tímida apertura en el terreno de las libertades individuales, el segundo. El internado de las monjas de esta novela parece situarse en medio de la tensión creciente entre ambos mundos, que toma cuerpo de manera privilegiada en la rebeldía —no del todo consciente— de una nueva generación de chicas, que ansían un modo de vida diferente al que les ofrecía hasta el momento la educación tradicional y que han dejado de someterse pasivamente a las normas de la vida en el internado.

A través de las iniciativas de fuga de personajes como Celia, en busca de encuentros con chicos en la ciudad, el comportamiento irreverente de Adela o la expresión abierta de la homosexualidad en la relación amorosa entre Dorita y Sela, el fantasma de una nueva sexualidad femenina hace su aparición en el internado y conmociona radicalmente las costumbres, los equilibrios y los ritmos cotidianos en su interior.

Como veremos con más detalle al examinar los espacios interiores del internado, la fuerza de este *huracán erótico* afecta tanto al comportamiento de las internas como al de las propias monjas, que se ven desbordadas y necesitan recurrir a otras instancias institucionales para contener el caos desencadenado en el convento.

Pero, el calado de los cambios en las expectativas de las jóvenes y las fuerzas que apuntan hacia una transformación de las costumbres familiares y la moral sexual van más allá

⁵⁵ A través de la descripción de los diferentes establecimientos existentes en la localidad, anexos al internado y dirigidos por las monjas, el texto presenta la extensión de la actividad educativa y doctrinal de las monjas sobre chicas y mujeres de diferentes clases sociales, junto a la imbricación de entre los aspectos económicos y educativos de su acción social. (Melcón, 1972: 251).

del colectivo de las internas y de la crisis que se desencadena en el interior de los muros del internado. También a los hogares de las chicas externas de la ciudad llega la onda expansiva de los nuevos deseos de una generación que comienza a dar señales de insumisión frente a la disciplina escolar y las imposiciones paternas.

Episodios de enfrentamiento abierto como el que tiene lugar entre el novio de una de las chicas externas y uno de los frailes de su colegio (Melcón, 1972: 142), o la bofetada que poco después recibe este mismo chico por parte del padre de su novia, al descubrirle besando a su hija (Melcón 1972:143), resultan claramente representativos del cambio de actitud por parte de los jóvenes frente a las dos fuentes de autoridad vigente en el terreno educativo: la familia y la escuela.

Si bien los deseos de emancipación de esta generación se plasman de manera diferente en función del género⁵⁶, parece claro que la potencial transformación de las costumbres ya iniciada en el contexto social de esta historia, es uno de los peligros que el modelo educativo del internado de las monjas intenta conjurar, tratando de mantener bajo control la sexualidad femenina y orientando a las niñas hacia el matrimonio y la familia o, en su caso, hacia la vida religiosa.

En el caso de *Cuatro por cuatro*, aunque las murallas que lo separan del exterior sean mucho menos sólidas, el aislamiento físico y simbólico del internado parece un hecho inquebrantable y totalitario: cualquier exterioridad más allá de la alambrada que rodea su perímetro se equipara con el caos. Ubicado en una explanada desnuda y artificial, este internado se presenta como una isla de estabilidad, lujo y confort en medio de un mundo caótico, que ha perdido la relación con la naturaleza y con la sociedad y se ha vuelto difícilmente habitable.

El contraste más evidente y radical con las lujosas instalaciones del *colich* se encuentra en la ciudad de Cárdenas, en cuyos barrios marginales residen las familias de las chicas especiales y los trabajadores del internado. Se trata de una ciudad dominada por la pobreza, el ruido, la falta de espacio, la precariedad e insalubridad de las viviendas y donde la violencia parece ir ganando cada vez más terreno en la convivencia entre vecinos. Precisamente este deterioro de la vida urbana, revaloriza continuamente ante sus habitantes el aislamiento del *colich* y trabaja a favor de la resignación de quienes habitan en su interior:

⁵⁶ Mientras que en el caso de los chicos la reivindicación en el terreno educativo se centraba en la libre elección de estudios y profesión, en el caso de las chicas se trataba de conquistar el derecho a llegar a la universidad y ejercer una actividad profesional por cuenta propia, en lugar de la educación entendida como “barniz” para optar a un matrimonio con un chico de buena familia. (Melcón 1972:139).

Hay demasiada gente allí, demasiada.

Los charcos están sucios en cuanto acaba de llover, porque ya hay basura en las calles desde antes, jeringuillas, restos de comida, objetos destripados.

En invierno hace mucho frío y en verano hace mucho calor.

Todo esto me lo dice mi madre para que no me vuelva. En el *colich*, me dice, estás bien, ¿acaso no te das cuenta? (Mesa 2017: 89)

Otro de los límites exteriores del recinto del *colich* es el bosque. Contiguo a la alambrada que rodea el recinto del internado, se trata de un espacio prohibido y asociado a una idea mítica de peligro en la que están más presentes los desórdenes sociales que la representación de una naturaleza salvaje. En tanto que espacio natural, este bosque es un terreno degradado, que ha perdido sus cualidades originales como consecuencia de la contaminación por un vertido tóxico, y permanece sólo como marcador de la profundidad insondable del caos externo frente al orden del internado. Resulta significativo, en este sentido, que el desafío a la prohibición de penetrar en el bosque sea una de las transgresiones que —con fatales consecuencias— tienen en común los personajes resistentes al orden del internado, que tratan de descubrir sus secretos.

Camino a lo largo de la alambrada y miro el bosque, Conozco los huecos por donde poder salir; creo que los conoce todo el mundo, aunque todos callan.

En todo caso, el bosque está prohibido. Dicen que no es un lugar seguro. No se refieren a los animales ni al terreno salvaje, sino a la posible existencia de vagabundos, ladrones, terroristas: la gente con ganas de reventar el mundo que está proliferando en estos tiempos.

Antiguamente se hacían excursiones. Se recogían plantas para la clase de botánica, muestras de tierra y agua para hacer experimentos sobre oxidaciones y climas.

Pero ahora el bosque está contaminado —hubo un vertido tóxico en el río— y ya ni siquiera vale para eso.

Los huecos de la alambrada hacen peligrar el *colich*: el exterior que entra, en medio de la noche, para sobresaltarnos.

Pero yo, que vengo del exterior, no tengo miedo.

Para mí esta comodidad es el exilio. (Mesa 2017: 52).

Por último, el tercer límite del espacio frente al que se erige la arquitectura impoluta de este internado es el del pasado. La ciudad desaparecida de Vado es una de las expresiones más gráficas de este vaciamiento y, en general, toda la arquitectura de este centro mantiene una extraña relación con la tradición. A través de la presencia de algunos elementos de aspecto anacrónico en una decoración en la que predomina una geometría diáfana y extremadamente funcional, se trata de emular la atmósfera del pasado imitando algunos de sus signos, como una tentativa de capturar una historia que resulta negada, en la práctica, por la ficción de una tecnología omnipotente.

De este modo, el pasado se convierte en un recurso meramente retórico para dotar de identidad, prestigio y tradición a una institución que, en realidad, carece de estas cualidades.⁵⁷ Existe, incluso, una historia de corte heroico acerca de la fundación del internado, que cada año se relata a los alumnos en un acto oficial con motivo del aniversario del centro, según la que el colegio habría sido fundado en 1943 por un empresario polaco que se vio forzado al exilio durante la Segunda Guerra Mundial, como una iniciativa destinada a los huérfanos exiliados que habían perdido a sus padres.

Todo este relato fundacional se revela, no obstante, como una falsedad que trata de atesorar y emular la realidad de la historia a través del simulacro. Precisamente la trama detectivesca que se va desplegando en esta novela, tiene como objetivo el descubrimiento del secreto que se oculta tras el vasto y sofisticado simulacro que representa toda la arquitectura del internado:

Desde luego, el Wybrany College no fue fundado en 1943. Este colegio tiene bastante menos edad que eso. No más de quince años, es lo que se rumorea, más o menos el tiempo que hace que se despobló Vado.

Que haya sido construido según una estructura de aquel tiempo -edificios solemnes dispuestos en C, altos muros de piedra, jardines ordenados, pérgolas umbrías- no significa nada, como cualquiera podría imaginar fácilmente.

Si rastreamos como perros sabuesos puede incluso notarse que el diseño se amolda a los imperativos contemporáneos del campo de golf, del helipuerto, de las pistas de tenis y de las cuatro piscinas.

Hay un dibujo oculto que delata al presente en el pasado. Ese dibujo sigue las líneas trazadas por el miedo. (Mesa 2017: 23).

En el caso de *Blanco sobre Negro*, el mundo exterior al internado, contemplado desde la perspectiva de un narrador homodiegético que ha pasado su infancia en el interior de diferentes instituciones de internamiento, adquiere los rasgos de una entidad imaginaria. Frente a la realidad punzante del frío, la falta de movilidad, la carencia de atención familiar y los eventuales malos tratos de las niñeras; la existencia de un mundo exterior amplio y diverso se presenta como una ficción que llega a los niños a través de los relatos y explicaciones de los maestros. Una realidad más teórica que práctica que, si bien en los primeros años enciende las ilusiones de libertad futura y conocimiento de los más pequeños, pronto decepciona a aquellos que, como el protagonista, ven frustradas esas mismas expectativas, como consecuencia de la falta de apoyo para compensar las limitaciones físicas que les impiden andar.

⁵⁷ Este uso retórico del pasado, desplazado por la eficacia total de la tecnología a un uso meramente “cosmético”, conecta con las reflexiones que Marc Augé realiza en *Los no-lugares*, sobre la experiencia de viajar a través de las autopistas, en las que los viajeros ya no atraviesan las ciudades y sustituyen la experiencia de contemplar directamente monumentos o vestigios del pasado por la lectura de los textos de los carteles que van punteando el recorrido introduciendo comentarios sobre los valores artísticos de uno u otro valor del patrimonio artístico, histórico o natural. (Augé 2014: 98-102).

Los maestros me hablaban sobre países lejanos, sobre grandes escritores, decían que la vida era maravillosa y que, si uno estudiaba mucho y obedecía a los mayores, iba a encontrar su lugar en este mundo. Siempre mentían. Mentían en todo. Me hablaban de las estrellas y de los continentes pero no me dejaban franquear la puerta del orfanato. Me hablaban sobre la igualdad de las personas, pero sólo llevaban al circo y al cine a quienes podían andar. (Gallego 2003: 20).

El papel de apertura al conocimiento del mundo que, a través de la figura de los maestros, jugaba la educación, entraba en contradicción con la falta de apoyos y alternativas para que los niños no-andantes pudieran transitar por ese mundo y tener sus propias experiencias. Por un lado, la educación abría a los niños la posibilidad y la esperanza de vivir en un mundo más amplio; por otro, les negaba en la práctica la posibilidad de acceder a dicho mundo. Esta disonancia entre las condiciones de vida en el interior de los centros y las posibilidades de vida en el exterior, tenía como resultado la frustración de los niños y la percepción de un engaño en las enseñanzas de los educadores.

Por otra parte, junto a la frustrante experiencia de la limitación del movimiento físico y el acceso al mundo exterior, la reducción del espacio posible se incrementaba en los casos de los niños no andantes que, como el narrador de esta historia, se encontraban en situación de abandono familiar. En estos casos, la existencia de vínculos familiares se presenta como otro de los rasgos, extraños y ajenos, de un mundo exterior prácticamente inalcanzable y reservado solo a algunos privilegiados:

Sabía, por supuesto, que en algún lugar, en otro planeta, existían madres y padres, abuelos y abuelas. Pero todo eso era tan lejano y tan confuso, que guardé aquellos delirios en el mismo cajón en que guardaba las historias de estrellas y continentes. (Gallego 2003: 22).

Existen diferencias sustanciales en cuanto a la percepción del carácter de la “realidad” del internado en las tres novelas objeto de estudio. Mientras que en *Blanco sobre negro*, la voz confesional del narrador transmite la sensación de que la única realidad se encuentra en el interior de las instituciones y fuera de éstas solo existe una vida fantástica e inaccesible; en el caso de *Cuatro por cuatro*, la relación entre realidad y ficción prácticamente se invierte.

En esta última novela, la vida en el interior del internado adquiere un carácter de irrealidad que se acentúa y se hace más palpable a medida que avanza la trama. La perfección ideal del modelo educativo que se desarrolla en el recinto de lujo del *colich* se muestra como una ficción interesada, que intenta sostenerse a través de la negación de la realidad, cada vez más crítica y precaria, de la vida en la ciudad. Si la primera parte de la novela se centra en la descripción de este ideal ficticio y su modo de funcionamiento, la segunda se dedica a su deconstrucción a través del desvelamiento de los secretos que oculta. Tanto la condición de “extranjera” del personaje del profesor sustituto, como el propio arco temporal de la novela, que permite observar la experiencia de la vida en el interior del internado como parte de una pesadilla ya pasada, contribuyen a esa sensación de irrealidad.

Hay, en todo caso, un tono de hipérbole metafórica en la narración de esta historia, que nos acerca a la realidad de este internado como una construcción ficcional que trata de dar vida a un arquetipo del mal posible en la vida social e institucional. La vida en el Wybrany College es una realización imaginaria y extrema de posibilidades que, sin embargo, están implícitas en la realidad histórica de la educación infantil y, más concretamente, constituye una referencia simbólica a algunos de los peligros que acechan a la infancia, la educación y la sociedad en la etapa contemporánea. La utopía ilusoria de una educación basada en la desigualdad social, ajena a la conciencia de la historia y sostenida únicamente por el mercantilismo y la tecnología, se presenta en esta novela como la realización distópica de un universo cerrado y gobernado por una violencia sin límites.

Por último, en el caso de *Celia muere la manzana*, encontramos una particular mixtura de materialidad y fantasía en la representación de la realidad del internado. Por una parte, tanto los espacios como las rutinas cotidianas, se desarrollan dentro de parámetros aparentemente reales. También las relaciones del internado con la población en la que se encuentra y con la ciudad, se presentan mostrando su realidad histórica y las condiciones socio-económicas del contexto en el que se inscribe. Sin embargo —como veremos con más detalle en el apartado dedicado a los espacios interiores—, tanto la religiosidad de las monjas como la pujante sexualidad de las adolescentes, potencian la emergencia de fantasías y vivencias de un alto grado de intensidad emocional. Un apasionamiento que excede la medida y corrección dominantes en los cánones sociales parece desplegarse en el interior del internado, haciendo de éste un espacio en el que se condensa con especial intensidad una sensibilidad femenina que se afirma rozando en ocasiones el idealismo y en otras el delirio.

La “locura” que invade poco a poco la realidad de este internado mantiene, sin embargo, fuertes conexiones con la realidad. No es el resultado de una enajenación desconectada de los hechos objetivos sino, precisamente, una consecuencia del choque de los deseos de una nueva generación de chicas con una realidad educativa y social cuya rigidez no resiste ya la fuerza de las transformaciones que comienzan a producirse en los ámbitos de la sexualidad y la familia. Tanto por esta relación entre lo personal y lo social, como por la presencia de la velocidad en las formas y figuras narrativas de este texto, podríamos decir que en *Celia muere la manzana*, la ficción se construye como una aceleración del porvenir.

En síntesis, en cada uno de los tres internados literarios objeto de análisis, el aislamiento institucional se construye como una negación frente a una exterioridad diferente. En el caso de *Celia muere la manzana*, el peligro exterior viene representado por la sexualidad femenina y la emancipación juvenil frente a la autoridad familiar, en *Cuatro por cuatro*, el internado se edifica como una negación de la naturaleza, la sociabilidad de la ciudad abierta y la espontaneidad

lúdica de la infancia. Por último en *Blanco sobre negro*, el internado representa la negación de la libertad de movimientos para los niños no-andantes y la posibilidad de descubrir, por sí mismos, la diversidad de los paisajes del mundo exterior.

En todos los casos, el internado parece configurarse como un bastión frente al fluir de la vida y los cambios sociales en el exterior. Existe, sin embargo, permeabilidad en las fronteras que separan del exterior estos espacios institucionales. Junto a los tránsitos habituales necesarios para su funcionamiento más “orgánico”, existen también fugas y vías de salida para los residentes en estos interiores fortificados. En el plano literario, el interés narrativo se centra precisamente en el acontecimiento que la salida o la escapada representan, frente la pesadilla de la regularidad total de la vida y la clausura en el internado.

3.2. Los espacios interiores del internado

Si bien existen notables variaciones en cuanto al grado de aislamiento y la rigidez de las fronteras de las diferentes instituciones de internamiento, una vez sobrepasados sus muros externos penetramos en el interior de un mundo aparte; un universo particular en el que la vida cotidiana discurre de acuerdo con tiempos y rituales específicos y las costumbres y relaciones habituales con la vida externa quedan suspendidas.

Testimonios y textos literarios reflejan cómo la llegada al centro y primera toma de contacto con este espacio diferente, impresiona y deja huella en la memoria de niños y niñas. La extrañeza se une a veces al carácter laberíntico o imponente de los edificios y la exploración y familiarización con las diferentes estancias y rutinas diarias es un proceso que se extiende en el tiempo.

El análisis que se desarrolla a continuación parte de esa misma impresión de distanciamiento y curiosidad ante las imponentes edificaciones de los internados y requiere, para comenzar la exploración de su interior, el trazado preliminar de un mapa orientativo de la tipología de espacios que albergan y definen las prácticas cotidianas. Los vectores temáticos que nos sirven de apoyo para diferenciar estos espacios interiores parten, por un lado, de la distinción bipolar público/privado y, por otro, de la diferenciación entre su uso prioritario por parte de adultos o de niños.

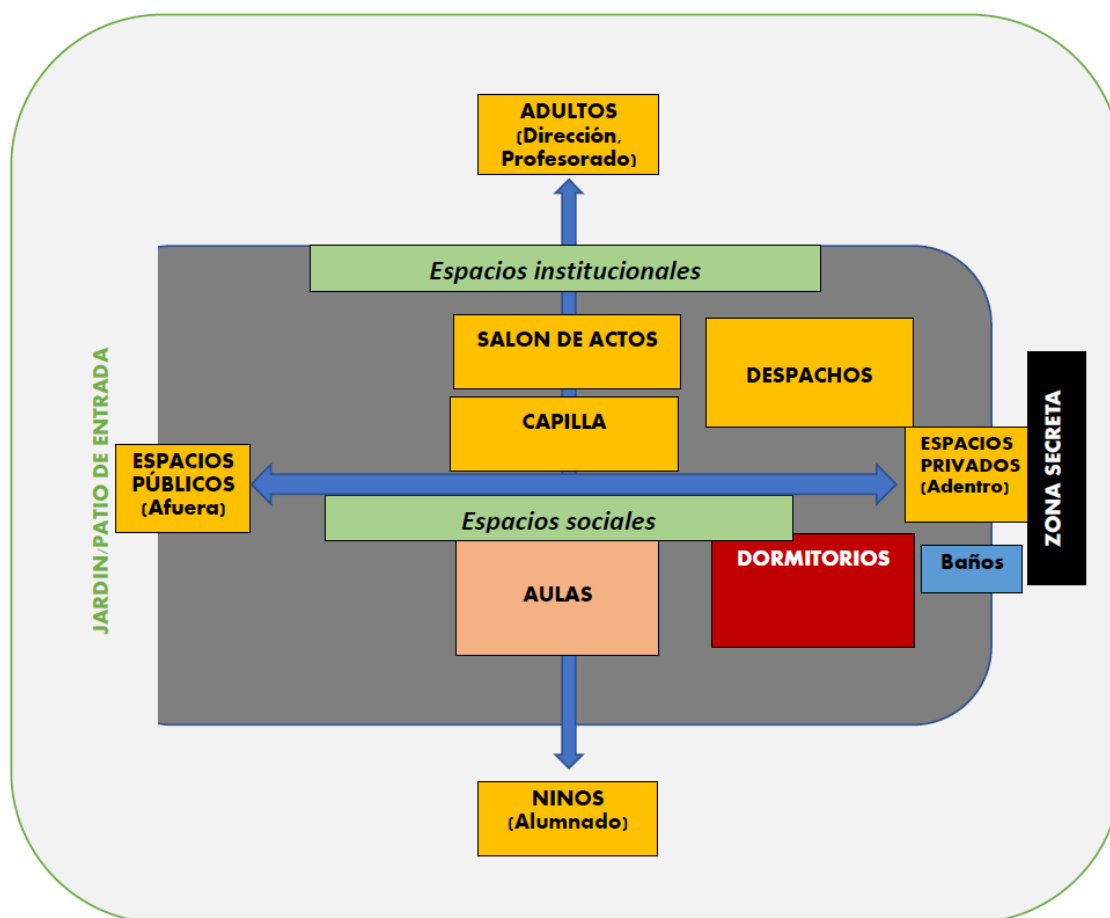
La distinción público/privado permite posicionar los espacios del internado, tanto en función de su localización geográfica frente al exterior, como en función de su vinculación al

desarrollo de los aspectos institucionales de la educación (en el caso de los espacios públicos), o bien, a los aspectos más domésticos de la vida de los niños (en el caso de los espacios privados).

Por otra parte, la diferenciación entre el uso colectivo de los espacios habitados mayoritariamente por los niños y, por otra parte, el uso reservado a los adultos de los espacios vinculados al ejercicio de determinadas funciones institucionales, es otra de las líneas divisorias que marca diferencias simbólicas y pragmáticas en los modos de habitarlos.

Siguiendo un recorrido que discurre desde afuera hacia adentro, encontramos en un principio el jardín o el patio de entrada. Una vez atravesado este primer espacio transicional, avanzando hacia el interior de los espacios edificados del internado, abordamos en primer término la exploración de aulas y dormitorios, como los dos espacios —público y privado— habitados por los niños, para continuar, en segundo lugar, con el análisis de los espacios institucionales, reservados a la utilización por los adultos y las autoridades de los centros educativos, trazando también entre éstos una distinción entre el carácter más público de espacios escénicos, como el salón de actos o la capilla, y el más privado de los despachos. Por último, más allá del ámbito privado, existe también una zona secreta en el interior de los internados, donde se sitúa el ángulo ciego de las estrategias institucionales, cuyos anclajes físicos o metafóricos trataremos de mostrar.

Una vez realizado este recorrido, dedicamos una última parte del análisis a la cuestión de las fronteras y las posibilidades de tránsito entre el interior y el exterior de los internados, que nos permitirá abrir la reflexión a las relaciones que se establecen, en cada caso, entre infancia, sociedad y educación.



3.2.1. El jardín/patio de entrada como espacio-visagra entre el interior y el exterior

Una vez sobrepasada la puerta externa del recinto, el jardín/patio es el espacio abierto que se encuentra en primer lugar, rodeando el edificio o edificios que forman parte del internado y desempeñando una función reguladora de los tránsitos entre exterior e interior. Es, por una parte, foso separador y protector de los edificios y su vida interna y, por otra, vía de acceso para la entrada y salida física.

Son diferentes las cualidades de los muros separadores del exterior de los tres internados literarios que sirven de referencia a este análisis. Muros de sólida piedra en el caso de *Celia muere la manzana*, alamburada punteada de cámaras de videovigilancia en el caso de *Cuatro por cuatro* y muros de abandono social e institucional, reforzados por las limitaciones físicas para el movimiento de los internos, en el caso de *Blanco sobre Negro*. Existen también —como hemos visto— diferentes grados y tipos de distancia entre el recinto físico de cada internado y el entorno

social del que forman parte. Por último, la composición y distribución arquitectónica del espacio interior presenta también diferencias sustantivas en los tres casos.

En el caso de *Celia muere la manzana*, el convento/colegio en el que se desarrolla la historia, es un suntuoso edificio ante cuyas puertas se extiende un jardín con denso y profundo arbolado. El acceso al edificio principal se produce a través de una escalinata rodeada de castaños de Indias, que le confiere un aspecto señorial, apacible y distinguido. Todos estos rasgos se presentan a través de la visión cenital desde la ventana de la habitación de una de las monjas.

A las siete y media, después de maitines, la misa y el desayuno, la Madre Sara subió a su celda y lo primero que hizo fue abrir la ventana con fines de ventilación. Admiró las copas desnudas de los chopos de marzo, lejanas entre el ingente edificio de los jesuitas y las lomas coníferas del horizonte, y le dijo a Dios que su omnipotencia era infinita y hermosa. Al retirar la mirada la posó un instante sobre la señorial escalinata rodeada de castaños de Indias, y se dijo a sí misma que había acertado al elegir aquel convento con exteriores tan apacibles y distinguidos. (Melcón 1972: 111-112).

Por otra parte, frente al aspecto distinguido de la parte frontal del jardín, en su parte trasera, donde se encuentran cocinas, cuadras, pocilgas y pajares, transcurre la vida cotidiana de los trabajadores, a menudo al margen de la mirada de las monjas o de las niñas (Melcón, 1972: 178-179). Nos acercamos así a un espacio de rasgos semi-feudales, donde el recinto del internado se acerca a la fisonomía de una granja en su parte trasera y a la de un palacio de en su parte delantera.

Cabe destacar, por otra parte, el papel del arbolado en este jardín, como masa separadora y protectora del edificio del internado frente a un exterior poblado, a escasa proximidad, de pobreza y chabolas, viviendas de protección y centros asistenciales.

Pero junto a la función diurna, preservadora del edificio y el universo conventual frente al exterior, existe también en el jardín una dimensión nocturna que se activa en algunos rituales de la vida religiosa del internado, como los rosarios de la aurora. En la madrugada, las niñas son llamadas a despertar y desfilar rezando por los caminos del jardín junto a las monjas, hasta llegar a una gruta donde se encuentra la virgen:

No valía decir tengo sueño, tengo sueño y no quería despertarme para salir al jardín a gargarar en largas filas un largo rosario de la aurora que se extiende como una serpiente de los senderos a los caminos y de los caminos a la gruta encementada de la Inmaculada, gruta convexa que cobija a una virgen convexa, hermosa y etérea de yeso, inmaterial de expresión (Melcón 1972: 26).

Los rezos del rosario hacen del jardín un espacio habitado en una dimensión vital fronteriza entre la vigilia y el sueño, donde la corporalidad y el erotismo religioso rompen la regularidad rítmica de las rutinas cotidianas. La linealidad de las filas de niñas orantes se transforma en círculos en torno al cuerpo yacente de una religiosa que cae desmayada, víctima

de los dolores provocados por el cilicio. A su vez, la identificación visual de estos círculos con serpientes, convierte el jardín en un territorio híbrido entre la naturaleza de la tierra y el simbolismo de la tentación erótica:

Estaba contigo cuando la Madre María del Amor Hermoso se desmayó como una flor de mayo en un jardín sombrío y todas rompimos la serpiente del rosario y corrimos a enroscar la serpiente de nuestra presencia en torno a la suya. Yacía inmóvil y blanca de mejillas, tan puras, tan transparentes, tan dignas de ser besadas, y sus labios estaban violáceos, con ese color que tienen los labios de las que desean la muerte en sus anhelos recónditos para no ponerse ya sino cilicios celestiales y gozar, gozar al fin. (Melcón 1972: 27).

Por otra parte, la transformación en la que está inmerso el internado se plasma también en el jardín, a través de las obras que se han iniciado en su parte trasera para la construcción de una piscina y una cancha de tenis. Esta iniciativa, que aparece a veces en las conversaciones entre las niñas como una gran expectativa, representa una tímida forma de apertura a la práctica emergente de la actividad física dentro de la educación femenina y de un espacio para el placer en el recinto del convento, que despierta también las aspiraciones de los trabajadores, que tienen noticia de esta iniciativa por las oquedades del terreno que encuentran en sus desplazamientos.

Subió el sendero empinado en el barranco de arcilla que estaban excavando para hacer un campo de tenis y al llegar a lo alto vio los ladrillos apilados en el ángulo del muro, cerca de donde se decía que iban a hoyar una piscina. “A lo mejor me dejan bañarme a mí, un día que no estén las niñas”. (Melcón 1972: 177).

Si nos trasladamos ahora al interior del recinto del internado de *Cuatro por cuatro*, la atmósfera cambia radicalmente. En lugar de la masa arbórea que precede al internado religioso de *Celia muere la manzana*, nos encontramos en este caso con una explanada de césped desnuda, amplia y de trazado geométrico, en la que los edificios del centro se sitúan en una disposición que recuerda a la de los grandes hoteles de lujo aspiracional para un turismo de masas. Si el jardín de *Celia muere la manzana* se sitúa en un lugar fronterizo entre el señorío feudal y el palacio versallesco, el jardín de *Cuatro por cuatro* se sitúa en un territorio intermedio entre la cárcel y el *resort*.

Recorro el jardín ordenado, pulcro, bien distribuido —una alternancia cuidadosa de pérgolas, plazuelas y bancos—. Al fondo se extienden las explanadas de césped, siempre como recién cortado, con su olor a forraje. Veo a la mastina que corre sin parar, enloquecida. Hay algo extraño en esa perra, como una nostalgia o quizá la reminiscencia de un salvajismo. La llamo, pero huye de mí, desconfiada. (Mesa 2017: 128).

Junto a las características panópticas a las que nos hemos referido con anterioridad, hay una parte de este recinto que sirve como vía de entrada a su interior y como escenario de la fiesta anual que se realiza todos los años este colegio, con motivo del ingreso de nuevos alumnos. En este momento, el jardín se puebla de sillas y parasoles para dar sombra a los invitados y funciona como espacio de acogida para las familias cuyos hijos ingresan por primera vez en el centro, en que se desarrolla, a modo de rito de paso, la separación entre los padres y los hijos:

Entran los nuevos, los del primer curso, niños y niñas de once, doce años, y sus padres están sentados orgullosos, mirándolos con alivio, con la sensación de estar haciendo lo mejor para ellos, sacrificarse por ellos, endeudarse por ellos si es preciso. (Mesa 2017: 100).

Es de destacar el sufrimiento resignado con el que padres y madres abordan esta separación, subordinando las emociones al imperativo superior de la educación de la que, en una ecuación inapelable, se hace depender el futuro de los hijos: “Algunas madres lloran, las barbillas de los padres tiemblan sutilmente, pero la decisión sigue su curso, y ellos saben que el futuro depende de esa separación” (Mesa 2017:101). En contraste con esta actitud, los niños aparecen jugando y retozando en el césped, un tanto ausentes de la gravedad de la decisión paterna y gozando de una tolerancia excepcional, ajena a lo que será posteriormente su vida en el interior del colegio:

Los alumnos recién llegados corretean dejando un resto de hierba pisoteada tras su paso.

Nadie les reprende, porque es día de fiesta y se aplica una excepcionalidad. (Mesa 2017: 100-101).

El papel transicional del espacio del jardín se muestra claramente en esta fiesta, que representa la apertura del funcionamiento institucional del *college* al colectivo social del que se nutre, antes de que las puertas se cierren de nuevo para retornar al hermetismo y la clausura habituales en su funcionamiento y permite mostrar de manera seductora, abierta y transparente las impresionantes instalaciones del centro.

A diferencia de la focalización en los movimientos hacia el interior que predominan en los usos de este espacio transicional en *Celia muerde la manzana* y en *Cuatro por cuatro*, en *Blanco sobre negro* la orientación hacia la salida resulta dominante. El punto de vista testimonial del narrador como interno, se impone en este relato sobre las eventuales funciones de separación del entorno o seducción de la clientela de las que se hacen eco las otras dos novelas. El deseo de los muchachos ingresados de ser recogidos y liberados del encierro en el que viven, se convierte en elemento central de las experiencias que transcurren en el patio de entrada de estos otros centros de internamiento:

En primavera confiábamos en que justamente aquel año se llevarían a casa a alguien que no se habían llevado el año anterior. Todos abrigaban esperanzas, incluso aquellos que tenían a sus padres demasiado lejos, incluso los huérfanos. Nos esforzábamos por pasar la mayor parte del día en el patio de la escuela, junto a las puertas del orfanato. No se hablaba del asunto, sólo esperábamos, sólo confiábamos. Yo no tenía esperanza alguna, sabía que nadie nunca vendría a buscarme. (Gallego 2003: 89-90).

En ocasiones, más allá de la espera, la expectativa de la salida y la participación en la vida exterior junto a la gente “normal”, enciende la imaginación de los internos y les anima a prepararse físicamente para hacer frente a los desafíos que pueden aguardarles al otro lado de las puertas del internado. Así sucede con motivo del idilio de Sergei —uno de los compañeros del protagonista— con una chica “sana”. Para el resto de chicos del orfanato este idilio se

convierte en un asunto colectivo en el que se miden sus posibilidades de triunfar en el amor en el mundo exterior. La expectativa de que Sergei gane la pelea con el rival con el que compete por el amor de una chica fuera del orfanato, despierta una inquietud atlética entre los internos, que se traduce en la instalación de barras de gimnasia en el patio donde los alumnos se aplican a “cargar músculo”. Esta expectativa imaginaria transforma el espacio del patio, que pasa de la desesperanzada neutralidad de la zona de espera a convertirse en un espacio animado y, en cierto modo, “tomado” por los internos, como gimnasio improvisado en el que se preparan con todas sus fuerzas para salir y ocupar un lugar de igualdad en la vida exterior:

Aquel año se pusieron a “cargar” todos. En el patio de la escuela se instalaron barras de gimnasia; el electricista y el profesor de gimnasia soldaron con varios tubos unas primitivas barras de entrenamiento. Casi desaparecieron las borracheras. Los maestros estaban felices. Los chavales se pasaban casi todo el tiempo libre en el patio de la escuela. [...]

Cada día. Una hora cada mañana, dos, cada noche, cuatro sesiones los sábados y los domingos. Durante los nueve meses del curso el orfanato estuvo “cargando músculo”. (Gallego 2003: 91).

3.2.2. Aulas y dormitorios: Espacios de la vida social en el internado

Dentro de los espacios habitados colectivamente en el internado, cabe diferenciar el uso más público e institucional de las Aulas, frente al más doméstico o privado de los Dormitorios. Pasamos a continuación a desarrollar la representación y valores subjetivos de ambos espacios.

Aulas como ámbito “público” de convivencia entre adultos y niños

La nota distintiva de este espacio emblemático de la actividad educativa que comparten los tres textos de referencia es, precisamente, la falta de interés que la práctica académica suscita en los niños y niñas que lo habitan. Al margen de este aspecto, las clases se muestran como espacios formales desbordados y determinados por las dinámicas afectivas y eróticas que se desarrollan en su interior, en paralelo a la actividad lectiva.

Cabe distinguir, por tanto, dos planos en la experiencia en el aula. Por un lado, lo que ocurre en voz alta y, por otro, lo que ocurre en voz baja o se expresa, en silencio, a través de la voz interior de los personajes. El protagonismo de las dinámicas afectivas desplaza los índices del espacio físico en el que se desarrollan las escenas, a favor de un trazado de sus dimensiones a partir de los vectores de intensidad emocional que comunican entre sí a diferentes personajes.

El frecuente uso de recursos como el monólogo interior o el flujo de conciencia en las obras objeto de análisis es indicativo del modo en que se habita el espacio del aula.

En el caso de *Celia muere la manzana*, la descripción del espacio físico del aula evidencia la proximidad de la actividad educativa a la formación militar: “hileras de niñas uniformadas en un espacio ordenado geométricamente”, combinada con la presencia ubicua de figuras de crucifijos e imágenes religiosas de la virgen María o el corazón de Jesús:

El estudio es un aula grande y rectangular, con una puerta de medios cristales cerrada al pasillo y cinco ventanas al jardín, una de las cuales permanece entreabierta. En las paredes hay dos repisas con una imagen de la virgen María y otra del corazón de Jesús, una fotografía enmarcada de las misiones y un crucifijo de nogal tallado. Las mesas de formica, unidas de dos en dos formando pupitres, se distribuyen en cuatro largas hileras, por las que se dispersan unas cuantas muchachas uniformadas. (Melcón 1972: 15).

La solidez de este espacio pautado por una disciplina religioso-militar está horadada, sin embargo, por la proliferación espontánea y multidireccional de un comportamiento infantil que tiende a apartarse instintivamente de las páginas de los libros, para centrar toda su atención en las manos que se acarician bajo los pupitres. Rumores, palabras y miradas deslizadas se combinan en un “zumbido” que subyace al silencio del aula y remite a la actividad gregaria e indiferenciada de los insectos, interfiriendo y desactivando continuamente la consistencia del discurso racional para conectar gestos, palabras y cuerpos. Las palabras, que “se deslizan como víboras sediciosas” y las miradas, que se bifurcan entre una dirección simulada y otra real, constituyen los elementos expresivos de este “zumbido” que flota en el aire del aula y desvía la atención de las alumnas hacia lo que ocurre bajo los pupitres.

Zumban los comentarios, se deslizan las palabras como víboras sediciosas, refiriéndose a las manos que, escondidas bajo la última mesa de la segunda fila, se aman. Y las miradas, simulando coincidir allí por pura casualidad, se hurtan a las páginas de los libros y se concentran en esas dos manos unidas, apretadas bajo la sombra del pupitre, el último de la segunda fila, a la derecha del aula. (Melcón 1972: 15-16).

El fluir de rumores y conversaciones es una constante en las aulas de este colegio. En el centro de los rumores están siempre las referencias al cuerpo que, cuando son expresadas por las chicas ante monjas, desde una actitud de aparente inocencia, provocan la turbación de las religiosas. Esta vergüenza de las monjas revela el trasfondo erótico negado en el plano más superficial de la comunicación. Así ocurre con motivo del rumor la posible construcción de una piscina en el recinto del convento:

—¿Quién está hablando?

—Madre, es Obdulia, que dice que van a hacernos una piscina; es estupendo, ¿verdad?

—Madre Anunciada, podíamos empezar a hacer los trajes de baño en su clase, bikinis y tal, ¿eh, Madre?

—La Madre Anunciada palideció, o quizá fuera el reflejo del costurero blanco. Y escondió los ojos humedecidos entre las gafas, haciendo mutis. (Melcón 1972: 29).

La rigidez del espacio formal del aula está continuamente atravesada por pequeñas transgresiones, que son toleradas a las alumnas siempre que se mantengan dentro de ciertos márgenes de invisibilidad. Sin embargo, este inestable equilibrio entre norma y transgresión presenta una gran fragilidad y se ve sometido a alteraciones de gran intensidad y estallidos cuya vibración se expande por el conjunto de las estancias y estamentos del convento.

En este contexto, una travesura nocturna puede transformarse repentinamente en un acontecimiento que abre una grieta por la que se desborda el orden del convento. Así ocurre con la perturbadora aparición de un “fantasma” en el aula de estudio, que desencadena una reacción de pánico que se extiende por todo el recinto y no es más que una fabricación improvisada de Adela, una de las internas que, siguiendo un impulso travieso, decide cubrirse con las sábanas de su cama, robar una calavera en el laboratorio de Física y presentarse por sorpresa con este atuendo en el aula donde el resto de las compañeras preparan un examen.

Este pequeño e infantil suceso provoca el inicio de una crisis que terminará poniendo en jaque el orden del internado. El grito colectivo de las alumnas ante la aparición del fantasma se asocia a la imagen de un cuchillo que desgarrar la membrana del miedo bajo la que se mantienen ocultas las transgresiones cotidianas y hace que comiencen a expandirse como un fluido por todo el espacio del convento:

Un grito es un cuchillo de ruido que penetra en el gineceo de la oreja y apoya la punta afilada en la membrana del tímpano. Muchos gritos son muchos cuchillos afilados que simultáneamente apoyan la punta en la oreja y..., ¡ay!, estremecen las membranas del miedo. Después de la imagen el grito, el terror y el grito, la zarpa de hierro apretante: los comentarios escandalizados se volatilizan, las manos amorosas se desentrelazan, los diarios rencorosos se esconden y las sillas y las mesas caen por el suelo con gran estrépito.

Era Adela aparecida tras los cristales de la puerta, con su indumentaria de fantasma loco, asustador de colegialas en vigilia hasta la medianoche. Los gritos vibraron en el aula, enfilaron los espacios huecos, llegaron a las celdas, agitaron el agua turbia de los estanques oníricos y sobresaltaron a varias monjas, que con precipitación se pusieron los hábitos al revés, las tocas con las cintas enredadas en los cabellos, y se lanzaron escaleras abajo. (Melcón 1972: 56).

En *Cuatro por cuatro*, la representación del aula se vacía aún más de referencias a las características físicas del espacio y avanza en su trazado sensorial a través de dimensiones afectivas. Dentro de una arquitectura basada en la funcionalidad y la economía de las líneas rectas, se organiza una geometría de afectos que giran en torno al eje de una violencia subyacente y multidireccional, cuyas víctimas son invisibles, culpables y silenciosas.

La disciplina de este centro es compatible con una relajación aparente de los controles que afectan a la libertad de movimientos en el espacio físico. Tienden a desdibujarse los aspectos más rígidos y evidentes de las formas tradicionales de ejercicio de la autoridad, que se apartan ya ostensiblemente del modelo militar y religioso, y una violencia difusa se implanta de manera horizontal en las relaciones personales dentro del internado. De este modo se incrementa la

eficacia del control de las transgresiones a un orden interno cuya ley se ha vuelto arbitraria y completamente permeable a las presiones de las familias de mayor estatus social.

El trazado del espacio a través de la geometría de los afectos se hace claramente visible en el aula. Las dimensiones de este entorno se dibujan a través de las líneas de las miradas que conectan a los alumnos y las relaciones de poder que se establecen entre ellos. Así sucede en el caso de Ignacio y Héctor, dos alumnos de diferentes clases sociales entre los que pronto se establece una relación de víctima y verdugo. La línea de la mirada que conecta a ambos alumnos en el aula marca simultáneamente la posición del que mira sin ser observado, desde la última fila, y la del que es observado por la espalda sin posibilidad de réplica, en la primera fila:

Al comienzo del día está allí, el Nuevo, que todavía no es Héctor pero lo va a ser pronto. Se sienta en la última fila sin hablar con nadie.

En la primera luce la nuca desvalida de Ignacio.

Siente en ella los ojos clavados del Nuevo. Orgulloso, ansía la picazón de esa mirada. (Mesa 2017: 27)

Frente a este eje determinante, las palabras de los profesores aparecen solo como un ruido de fondo y las voces del resto de compañeros se convierten en rumores que pronto resultan acallados por el influjo de la figura del líder. A diferencia del funcionamiento del rumor en *Celia muere la manzana*, como un vehículo de extensión multidireccional del caos; en *Cuatro por cuatro* los rumores —que generalmente transportan insultos y descalificaciones del grupo hacia alguno de los alumnos— se convierten en un murmullo grupal agonizante que no tarda en someterse al poderío físico del líder, representado por los fuertes brazos musculados que se dejan ver bajo unas mangas cortas, en un día de invierno:

Es la primera mañana que hace frío después de un verano que se alargó incansable. Hoy todos los alumnos llevan manga larga menos él, que cruza los brazos musculados sobre el pupitre y aprieta los labios con tenacidad, el rostro vuelto. (Mesa 2017: 27).

Mientras tanto los rumores bajo las mesas van perdiendo su fuerza. *Amariconado, es un maricón de mierda*, se van pasando de pupitre en pupitre, pero dicho cada vez más tenuemente, sin convencimiento. (Mesa 2017: 28).

Junto a la demostración física del poder del líder, como forma simétrica con la que se alimenta la subordinación subjetiva del otro, la voz interior de la víctima —interpretada por un narrador externo— expresa en silencio la búsqueda de una interioridad en el poderoso y la esperanza, confusa e ilusoria, de haber sido elegido por él entre los demás:

[...] Qué lleva dentro, se pregunta Ignacio. Por qué me miró a mí ayer y sólo a mí, por qué se dio la vuelta y me eligió, por qué todavía me mira, me mira tanto". (Mesa 2017: 28).

El profesorado queda también atrapado en la geometría de los afectos de este espacio impregnado de violencia, en que los contenidos de la educación quedan desplazados a un plano marginal por los flujos eróticos que se dibujan en las miradas que el alumno-líder dirige también

hacia el profesorado, ampliando el radio de influencia de las dinámicas afectivas más allá de la distancia simbólica que separa a docentes y alumnos en el aula:

[la profesora] Ondeja sus manos mientras habla sobre movimientos sociales, revoluciones, monarquías y repúblicas que se suceden las unas a las otras, sobre dictaduras y democracias, y pregunta a los alumnos sin seguir ningún orden, espontánea y segura, con un aleteo que siempre desemboca frente a Héctor, al final de la clase.

[...] Ignacio gira muy lentamente la cabeza y los ve que se miran, y ve cómo se miran, y se le punza algo en el estómago. (Mesa 2017:46).

En un sentido más amplio al de la focalización bidireccional de las miradas, la adopción de un estilo permisivo y relajado en cuanto a la actitud corporal de los alumnos en el aula parece alentarse por figuras rectoras del internado como la del orientador, apodado como *el Guía*. Esta actitud corporal no es, sin embargo, más que una de las máscaras formales con las que se afirma una disciplina mucho más radical en el aula; un privilegio arbitrario que la dirección del centro concede a las alumnas, en una clase dedicada, precisamente, a la explicación de las ventajas de una educación segregada por sexos. Paradójicamente, a través de la relajación de la disciplina corporal en el aula, se abre paso el marcaje y la separación excluyente entre cuerpos masculinos y femeninos.

El Guía se sienta en la mesa cuando da clase, algo que nunca, jamás, hace ningún otro profesor. Dobla una pierna y otra le cuelga, no usa libros, es de tipo mayéutico, pero no pregunta directamente a los alumnos, deja que sean ellos los que le pregunten a él, o pregunta en general cuestiones que nadie muestra interés en responder. (Mesa 2017: 83).

—Pero nosotras no podemos sentarnos en las mesas.

—Claro que podéis —dice él.

Las alumnas se quedan desconcertadas y después se van sentando sobre sus pupitres, primero las más osadas, luego todas, observando al Guía de reajo. Algunas se sientan encima de los libros, arrugando las hojas. Un par de cuadernos caen al suelo; caen también bolígrafos y gomas. Nadie recoge nada. El revuelo se apacigua en un rato. (Mesa 2017: 84).

En contraste con esta escenificación, en *Blanco sobre negro* las relaciones entre los cuerpos y el espacio en el aula se presentan como un objeto escasamente maleable. Más bien al contrario, las limitaciones físicas para el movimiento son una cuestión no contemplada en prácticas didácticas inflexibles y monolíticas, y un argumento para la exclusión de los alumnos no-andantes de los niveles superiores de educación.

El aula aparece en estos orfanatos como un lugar de choque entre las capacidades intelectuales de los alumnos, y las creencias estereotipadas que tienden a negarlas y confundirlas con las limitaciones motrices. De hecho, a lo largo del relato, son varias las ocasiones en las que los alumnos demuestran su inteligencia y habilidades ante profesoras o visitantes voluntarias que les consideran mentalmente incapaces.

El potencial intelectual de los niños no andantes se enfrenta en las aulas con dos tipos de rigideces. Por un lado, la falta de adaptación de los procedimientos educativos a sus ritmos y necesidades; por otro, la tendencia al adoctrinamiento en lo referente a los contenidos relacionados con la geografía y la sociedad del mundo exterior. En ambos casos, el relato se centra en rescatar episodios en los que se hace patente el coraje de los alumnos no andantes y su lucha por afirmar sus derechos y posibilidades frente a las imposiciones de las que son objeto.

Así se puede observar en el incidente protagonizado por Sahsa, un alumno no andante que, después de ser expulsado de la clase y amenazado con un suspenso por solicitar a la profesora que dicte más despacio, atravesará reptando por la noche el espacio de trescientos metros que separa el pabellón de dormitorios del aula para reanudar su trabajo:

Empieza un dictado. Todos los alumnos se sientan en sus pupitres. Sasha yace en el suelo. Apoyándose en el brazo dañado, con la mano sana dibuja con esmero unas letras grandes y feas. Su cuerpo se estremece de temblores, pero él se esfuerza todo lo que puede.

—Perdone. ¿Podría usted dictar algo más lento?

—Dicto a la velocidad prevista por el programa de sexto curso de la escuela. (Gallego, 2003: 62-63).

—¿Qué haces?

—Realizo mi derecho constitucional: hago los deberes.

—¿Por qué te has arrastrado por la nieve?

—No tenía otro remedio. Me he visto obligado a enseñarle que es imposible vencerme usando la fuerza bruta. (Gallego 2003: 65).

Episodios de este tipo ponen de manifiesto no solo la rebeldía de los chicos frente a imposiciones que consideran injustificadas, sino también una valoración del aula como un espacio de emancipación potencial frente a la tiranía de la dependencia física.

En lo referente a las prácticas del adoctrinamiento y la orientación políticamente sesgada de los contenidos educativos, es también la inteligencia reflexiva y crítica de alumnos como el protagonista, lo que permite desvelar las incongruencias de algunos de los relatos y discursos del profesorado. Sin embargo, preferentemente en momentos posteriores al desarrollo de las clases, existen experiencias de relación con profesores singulares en las que el aula se convierte en un espacio acogedor e íntimo, donde el niño encuentra confianza para compartir sus inquietudes y preguntas y recibe, a su vez, consejos muy útiles para su supervivencia en el internado y libros para desarrollar su intenso deseo de aprendizaje. Las advertencias de estos maestros constituyen una forma de proteger la inocencia del niño frente al peligro de la libertad de expresión en unos centros educativos dominados por la censura del pensamiento crítico.

Yo y el maestro de Historia estamos solos en la clase. Él escribe algo en el cuaderno de clase, yo leo. Él se sienta a su mesa, yo estoy tumbado en el suelo no lejos de él. (Gallego, 2003: 67).

—Ni se te ocurra, ¿me oyes? Ni se te ocurra hablar con nadie sobre este tema. Ya eres un chico mayor, debes comprender.

Al día siguiente se me acerca, se inclina y deja en el suelo un libro gordo y bonito.

—Léelo. Es una buena novela histórica. Sé que te gustará. (Gallego 2003:69).

Dormitorios como espacios de intimidad, clandestinidad y soledad

En principio —tal como se ha reflejado en el esquema del posicionamiento de los diferentes espacios en el interior del internado— los dormitorios se sitúan dentro de la esfera de la vida privada del alumnado. Sin embargo, existe una relación especular entre lo que se vive en las aulas y lo que acontece en los dormitorios. Esta comunicación simbólica entre ambos espacios se ponía ya de manifiesto en el análisis del espacio del aula, observando cómo muchas de las transgresiones del orden en las aulas se habían gestado previamente en los dormitorios. De forma paralela, en el análisis que se desarrolla a continuación, el espacio de los dormitorios se presenta intensamente determinado por las dinámicas y relaciones que se construyen en el espacio del aula.

Si bien su organización física difiere formalmente en cada caso, una característica básica del espacio de los dormitorios en los tres internados que nos sirven de referencia es su carácter colectivo. En el caso de *Celia muere la manzana*, los dormitorios se encuentran en los pisos superiores del edificio del convento, dispuestos en hileras de literas separadas por cortinas en diferentes unidades o camarillas, a las que se accede por un largo pasillo. En el caso de *Cuatro por cuatro*, se trata de habitaciones más pequeñas, de dos literas, situadas en edificios independientes dentro del recinto del *college* y separados en función del sexo y la clase social del alumnado. Por último, en las *casas de niños* que se describen en *Blanco sobre negro*, encontramos dormitorios más amplios compartidos por varios niños no-andantes, en edificios separados de las aulas, formando parte de un ámbito doméstico regido por los cuidados de las niñeras, que va más allá del uso nocturno.

Salvo excepciones, la vinculación a la vida nocturna es otra de las características estructurales del espacio de los dormitorios en los internados. Una vida nocturna que se pretende reglamentar a través de horarios, prohibición del movimiento y procedimientos de vigilancia que, sin embargo, se ven sometidos a continuas transgresiones. Las salidas de los dormitorios a lo largo de la noche, los tránsitos por los pasillos, los traslados de unos dormitorios a otros, e incluso las escapadas al exterior aparecen con frecuencia en los diferentes textos objeto de estudio.

En el análisis en los valores subjetivos de este espacio, encontramos tres aspectos dominantes. Los dormitorios son por una parte un espacio de intimidad en el internado, son también un lugar para la clandestinidad y, por último, son también el escenario oculto de la soledad.

Como espacio de intimidad, destaca en primer término su carácter negativo o extremadamente limitado. Es cierto que esta intimidad se ve favorecida por el cese de las actividades programadas durante el día y la inmersión del cuerpo en el dominio del sueño. Sin embargo, apenas existe en los dormitorios ningún espacio propiamente personal e inaccesible al resto de compañeras o compañeros. Más bien al contrario, la intimidad de los dormitorios es siempre una intimidad vigilada, bien por la autoridad de figuras adultas, bien por compañeros que comparten el mismo espacio nocturno.

La vigilancia ejercida por los compañeros es un rasgo que se asocia preferentemente a los modelos más modernos de educación, como el que se representa en *Cuatro por cuatro*, en los que los controles verticales y explícitos tienden a diluirse a favor de otros más difusos, extendidos e imbricados en las relaciones personales. En este sentido, uno de los argumentos que los directivos de este internado de élite esgrimen para justificar el uso de habitaciones compartidas, ante las familias acomodadas de las que procede su alumnado es, precisamente, el beneficio de la vigilancia que unos alumnos ejercen sobre otros:

—Los chicos solos, a esas edades, son difíciles de controlar —habla la Culo—. Así se vigilan los unos a los otros. El aislamiento en el tiempo libre no es beneficioso. (Mesa 2017: 20).

Pese a esta vigilancia, el espacio de los dormitorios es, ante todo, un espacio de clandestinidad en el que, de diferentes modos, emergen los deseos de los cuerpos que se rebelan ante la disciplina impuesta por las autoridades de los centros. Los comportamientos que se desarrollan en esta clandestinidad tienen que ver ante todo con la sexualidad y la violencia, y se expresan a través de prácticas e intensidades variables, en función de los contextos educativos y sociales en los que se inscribe cada internado.

En el caso de *Celia muere la manzana*, la vida clandestina en los dormitorios tiene que ver de manera prioritaria con la sexualidad. Al margen de otros incidentes que ponen de manifiesto la vigencia de prácticas como el robo de dinero entre internas durante la noche⁵⁸, resulta evidente la centralidad de la sexualidad en los desórdenes nocturnos de este internado. Precisamente, el descubrimiento de Dorita y Rosario durmiendo abrazadas en la misma cama, después del estallido de pánico por la aparición del “fantasma” en el aula de estudio, es una de

⁵⁸ Los robos de pertenencias o dinero son frecuentes en muchos relatos sobre internados. En *Sé bueno hasta la muerte*, el robo de un billete de lotería tendrá importantes repercusiones en las peripecias de Misi, el protagonista de este relato (Móricz, 2016).

las piezas centrales en el desarrollo narrativo de los desequilibrios de la vida en el convento y pone de manifiesto la inversión práctica de los efectos pretendidos en cuanto a la vigilancia recíproca entre las internas. Contrariamente a lo previsto, la mutua visibilidad de las niñas durante el tiempo de descanso conduce a su aproximación corporal en el espacio compartido de los dormitorios nocturnos.

Otra cuestión a destacar es la ya apuntada vinculación entre lo que ocurre en las aulas y lo que ocurre en los dormitorios. En el caso de *Celia muere la manzana*, existe una relación de continuidad entre ambos escenarios. Por una parte, como ya se ha apuntado, el descubrimiento de la relación secreta entre Sela y Rosario en el dormitorio que comparten tiene lugar, precisamente, después del incidente de la aparición del fantasma en el aula de estudio. A su vez, este mismo suceso, tiene su origen en el dormitorio de Adela donde, en un momento de soledad, esta alumna urde el plan y toma, para llevarlo a cabo, elementos de la ropa de cama del dormitorio, junto con otros del laboratorio de química.

Se establece así una relación circular entre aulas y dormitorios. Por un lado, lo que ocurre en los dormitorios continua en las aulas, a la vez que, lo que ocurre en las aulas continua y se intensifica en los dormitorios. La circularidad de la relación entre ambos espacios sigue realimentándose a lo largo de la narración, incrementando la intensidad de las pasiones difícilmente contenidas en este recinto religioso, hasta alcanzar un momento crítico que marca el límite de su eficacia institucional.

Junto a la sexualidad, la violencia constituye otro núcleo en los comportamientos clandestinos que tienen lugar en los dormitorios de los internados durante la noche. La vinculación entre la violencia cotidiana de aulas y dormitorios es un elemento central en la perspectiva de *Cuatro por cuatro*.

En las literas de los dormitorios de este lujoso internado, tienen lugar conversaciones en las que los internos contrastan información y tratan de explicar los sucesos que se producen en la vida diurna del *colich*. Todo un proceso grupal de asimilación de los acontecimientos que se apartan de la regularidad de las normas comienza a tejerse en estas conversaciones nocturnas.

A su vez, en el espacio de los dormitorios se mantiene y se intensifica, en privado, la victimización y la práctica cotidiana de la violencia que se genera en los espacios públicos de este internado. El personaje de Ignacio, en el caso de los chicos, y el de Celia, en el de las chicas, ambos alumnos pertenecientes a la categoría de los “especiales”, son objeto de estas violencias por parte de sus propios compañeros en espacios de impunidad como los dormitorios y los baños.

Desde la soledad de su litera, Ignacio desea interiormente ser liberado de la cautividad que para él significa la convivencia con sus compañeros. Este deseo toma la forma de una comunicación “telepática” con Héctor, el nuevo alumno en quien deposita la esperanza de una protección frente a los abusos y la violencia física de que sufre, cotidianamente, desde una silenciosa y desesperanzada resignación:

Comienza a hablarle telepáticamente, con insistencia. Mueve los labios sin hacer ruido, para que no se burlen de él ni lo golpeen. (Mesa 2017:35).

Lo golpean rutinariamente, rítmicamente, por turnos, cada día, cada tarde. Le escupen a la cara, le roban la comida, los útiles de clase, el dinero. Le quitan las sábanas y las mantas y se pasa la noche acurrucado y temblando sobre el colchón pelado.

Él jamás se rebela, no da parte a nadie de lo que pasa. Comprende que es el peaje que ha de pasar por convivir con sus compañeros. Ni siquiera le parece mal; no se plantea la cosa en esos términos. (Mesa 2017: 50).

La falta de privacidad del espacio compartido de los dormitorios da lugar a la utilización de los baños como espacio reservado y apartado de las miradas ajenas, en el que la violencia entre compañeros adquiere forma corporal y secreta, más allá del espacio colectivo de los dormitorios.

En el caso de los chicos, las escenas de felación en los baños se presentan como traducción física de la relación de dominación/sumisión entre compañeros y de la violencia que rige de forma más amplia y difusa en este internado, y se replica en cadena, a través de nuevos vínculos violentos de los alumnos más veteranos con nuevos alumnos en situación de debilidad (Mesa 2017: 93).

Este tipo de dominación, que no se impone únicamente a través de la fuerza, sino que activa la sumisión voluntaria de aquellos que, como Ignacio, se sienten debilitados y aislados del resto del grupo, está en el núcleo de la violencia personal y grupal en este internado. La fantasía de ser protegidos por el líder a cambio de satisfacer todas sus necesidades y deseos da lugar a que las víctimas, aún en condiciones de subordinación, encuentren en la sumisión un lugar en el que ser reconocidos por quien les oprime y cierta sensación de control sobre su situación:

Ahora es su saliva lo que chasquea, pero también el agua que sigue cayendo en el lavabo, el sonido jugoso del agua, un canto casi alegre que le marca el ritmo, e Ignacio que se siente protegido por las puertas de hierro, donde nadie lo ve, donde no sufre a nadie, donde de pronto tiene un papel protagonista, los otros a lo lejos. (Mesa 2017: 67).

Los valores relacionados con la fuerza física y el ideal estético del cuerpo, junto a la posición social de la familia de origen, juegan un papel muy importante en la selección de las víctimas de esta violencia grupal. El rasgo de la cojera y la inhabilidad física para el deporte parecen contribuir al sentimiento de culpabilidad de Ignacio que le empuja a someterse sexualmente y buscar protección en personajes como Héctor.

En el caso de las chicas, los baños se presentan como el único espacio en el que pueden reunirse alumnas normales y especiales de manera breve y esporádica, transgrediendo las prohibiciones que limitan este tipo de contactos y la separación de sus respectivos dormitorios en diferentes edificios. Por otra parte, los baños son también el espacio donde los cuerpos de las chicas se hacen visibles, tanto en un sentido lúdico —como el que se expresa en juegos como la exhibición del crecimiento de los pechos ante las demás compañeras— como en un sentido mórbido, como el que se pone de manifiesto en escenas como la de los vómitos provocados de Valen, una alumna especial que somatiza su sufrimiento y su culpabilidad por no ser delgada, a través de una adicción compulsiva a la comida:

Yo sé que Valen vomita por las noches. La he visto hacerlo a escondidas, después de atracarse de las sobras que puede rapiñar durante la cena.

Valen quiere ser delgada, pero no encuentra el modo.

Cristi y Marina se ríen continuamente de ella, la torpedean a insultos. (Mesa 2017: 60).

Yo regreso al módulo de colores. De camino a la cama me paso por los servicios y allí está Valen, arrodillada, retorciéndose el vientre ante el retrete. (Mesa 2017: 62).

Los imperativos relacionados con el ideal del cuerpo que, en el caso de los chicos se expresaban a través de la exhibición de la fuerza, el tono muscular y la destreza física en el deporte, aparecen de nuevo en el caso de las chicas con la delgadez como elemento central de una violencia que dirigen contra sí mismas.

Por último, los baños son también el reducto privado en el que se tejen los rumores y se abren grietas de división y exclusión entre las propias compañeras. Así ocurre en el grupo de chicas que participan en una iniciativa de fuga del centro, que finalmente no se consuma. Tras el fracaso de esta iniciativa, en una conversación en los baños, se trama toda una reacción en contra de Celia, a la que el resto del grupo acusa de manipulación y sobre la que comienzan a recaer descalificaciones personales en base a su origen social.

Lo que más las descentra entonces de Celia no es que venga de Cárdenas, sino su forma de llegar al *colich*. Quien propuso su beca, quién se la concedió, por qué únicamente en el último curso: nada se sabe. Los rumores apuntan a un amigo de la madre, alguien tal vez con influencias. Pero a Celia esto del *colich* le viene grande, dicen ellas. Se acostumbró a la rapiña, a los saqueos, a la vida fácil y sin normas. Ahora está aquí como un animal encerrado. (Mesa 2017: 37).

Los baños se configuran así como la cara más oculta y clandestina de los espacios privados de este internado postmoderno; espacio anexo a los dormitorios en el que se profundizan, se individualizan y se traman las violencias grupales contra determinados alumnos o alumnas a los que se excluye y se victimiza.

Entre los tres textos objeto de análisis, la vinculación de este espacio a la corporalidad aparece de forma explícita sólo en *Cuatro por cuatro*. El perfeccionamiento de los mecanismos

de control existentes en la privacidad de los dormitorios en este internado ficcional de última generación y, a su vez, la específica vinculación a lo corporal de la violencia que circula en su interior, pueden estar en la base de la explicación de esta aparición singular⁵⁹.

En contraste con la exhaustividad de este control, tanto en *Celia muere la manzana* como en *Blanco sobre negro*, los dormitorios se presentan como espacios vigilados siempre de un modo imperfecto, donde existe margen para la transgresión de las prohibiciones por parte de los internos y es posible el surgimiento de momentos de liberación puntual y efímera de los controles que rigen el funcionamiento diurno del internado.

El carácter festivo de la clandestinidad que se vive en los dormitorios de los internados tiene un lugar preferente en *Blanco sobre negro*. Probablemente la amplitud de las “salas” o habitaciones compartidas día y noche en las casas de niños, donde transcurre la infancia del narrador de este relato, facilita el surgimiento espontáneo de momentos de ocio, en los que los alumnos consiguen burlar temporalmente la vigilancia institucional a la que están sometidos los dormitorios.

La bebida y la comida ocupan un lugar central en estas fiestas, en las que los muchachos sacan las provisiones escondidas de alcohol y alimentos en conserva que guardan en sus dormitorios para consumirlos en común. Junto a la relajación y la ebriedad, el narrador disfruta en estos momentos festivos de un sentimiento de igualdad y protección, que resulta habitualmente inaccesible para los niños no-andantes en otros espacios del internado.

En la casa de niños hay una juerga. Una borrachera normal, todo correcto. Los chicos beben vodka y la acompañan con algo. Son mayores. Han entrado deprisa en la habitación después de las clases, se han sentado en un rincón y han dejado a alguien de vigía. Han abierto las conservas, se han tomado una ronda de vodka de la misma taza y han picado algo sobre la marcha.

De pronto se han dado cuenta de mi presencia. Yo me encontraba acostado bajo la cama en el rincón opuesto de la habitación. Tengo el cuerpo bajo la cama, la cabeza y los hombros fuera, tengo ante mí un libro. Leer así es muy cómodo. Nadie te puede molestar. (Gallego 2003:24).

Los chicos se acaban el vodka, esconden la botella vacía. Comen algo. Yo como con los demás. Qué bien. Todos están a gusto. Es una fiesta. Si no fuera una fiesta, nadie se habría dado cuenta de mi presencia, ni menos aún habría compartido su comida. Yo no soy nadie, un bulto. (Gallego 2003:25).

El compañerismo es uno de los elementos distintivos del ambiente grupal en el que se desarrollan estas ceremonias festivas. En contraste con la impunidad de la violencia en los espacios privados de internados como el de *Cuatro por cuatro*, las ceremonias grupales que tienen lugar en los dormitorios de las *casas de niños* de *Blanco sobre negro* dan muestra de una

⁵⁹ La tendencia a la interiorización y la autoexigencia de un yo ideal proyectado en el propio cuerpo, como rasgos específicos de la violencia contemporánea según el análisis de Byung-Chul Han, permiten entender la colonización de este espacio de interioridad corporal por la violencia sistémica. (Han, 2017).

ritualización y una reglamentación interna, que mantiene bajo control el ejercicio de la violencia por parte de los propios chavales. Así se puede observar en episodios como el titulado “El loco” (Gallego 2003: 110-117), que narra la incorporación de un nuevo alumno afectado de PCI (Parálisis Cerebral Infantil) al orfanato y los juegos que, a modo de “ritos de paso”, ponen en marcha el resto de compañeros para poner a prueba al nuevo y darle a conocer, a su vez, los límites de la violencia entre iguales en la *casa de niños*.

El compañerismo prevalece en las leyes no escritas de estos orfanatos y las diferencias de edad y grado de invalidez están muy presentes en la regulación de los límites de la violencia en las peleas. Existe, sin embargo, otra violencia en los espacios domésticos de estos internados que, desde el punto de vista del narrador, resulta mucho más lesiva para los niños que viven en su interior. Esta violencia está asociada a la figura de las niñeras, encargadas de la alimentación, limpieza y cuidados corporales de los muchachos.

Procedentes en su mayor parte de los sectores más humildes de la sociedad rusa, estas mujeres lidian a diario con las necesidades de los niños de los orfanatos y realizan sus tareas desde una actitud de desapego, marcada por la sensación de ser las únicas que cargan con el peso de un trabajo ingrato, que ningún otro miembro de la sociedad —incluidas las familias de los niños— quiere asumir. Esta actitud se traduce en muchas ocasiones en forma de recriminaciones en el trato hacia los niños y exigencias encaminadas a que generen el mínimo trabajo posible. El episodio titulado “La croqueta” (Gallego 2003: 70-74) muestra de forma gráfica uno de los momentos más traumáticos de este tipo de tratamiento en la experiencia del protagonista.

Una última variante de la clandestinidad en los internados está asociada al uso de los dormitorios por parte, no ya de los alumnos, sino de los profesores. Tanto en *Celia muere la manzana* como en *Cuatro por cuatro*, los docentes viven también en régimen de internamiento, ocupando habitaciones dentro del mismo complejo en el que reside el alumnado. En el convento de *Celia muere la manzana*, entre las monjas docentes, el personaje de la madre Sara representa una figura de especial cercanía con las niñas que comparte con ellas, dentro del internado, la búsqueda de un lugar ajeno a la vida civil, en el que una mujer, intensamente creativa y espiritual como ella, pudiese desarrollar su vocación al margen de los estrechos roles prescritos en la vida familiar.

La vocación literaria de la madre Sara, su gusto por el drama y la escritura de una novela, cuyas páginas esconde bajo el colchón, es una de las experiencias clandestinas que esta religiosa vive en secreto en su dormitorio, donde se abre un espacio imaginario dentro del

convento, y convierte en historias heroicas las luchas interiores que libra frente a las prohibiciones de la vida célibe:

Sor Sara ama la tragedia. Se exacerba llorando las desventuras sin fin que persiguen a sus personajes. Su propia vida es una tragedia. (...)

Cuando recoge los papeles la heroína autodefestrada yace en medio de un charco de sangre color pétalo de rosa, sobre el asfalto negro de la imaginación de Sor Sara. Un suspiro profundo, y con él se van todos los vendavales interiores. Sor Sara levanta la punta del colchón, deposita los papeles sobre el somier inflexible y los personajes, arrojados, separados de ella, se ponen a dormir su sueño independiente. (Melcón 1972: 33).

En *Cuatro por cuatro*, el profesor sustituto Isidro Bedragare encuentra en el dormitorio el único lugar seguro —a la vez que misterioso— dentro de los espacios desconocidos y los edificios imponentes de una institución en la que se siente como un extraño impostor. En esta habitación, que se describe como “austera pero cómoda”, equipada con una cama de 1,35 cm, televisión, un escritorio con un sillón giratorio, conexión a internet y decorada con láminas de arte contemporáneo en la paredes” (Mesa 2017:109-110), el nuevo profesor se refugia y vive su propia presencia en el internado como un hecho clandestino. Una de las anécdotas más significativas de esta experiencia de clandestinidad es el hecho de que, en los primeros días, el profesor no logra encontrar el baño y se ve obligado a recurrir a extraños procedimientos para poder satisfacer sus necesidades, antes de descubrir que, en realidad, el baño se encontraba en el interior de su propia habitación, extremadamente cerca de su campo visual, perfectamente equipado y accesible, aunque camuflado tras lo que parecía la puerta de un armario empotrado.

Además de la vinculación subjetiva con la intimidad y la clandestinidad, el espacio de los dormitorios está unido en los internados a la experiencia de la soledad. Una soledad que niños y niñas experimentan preferentemente en la noche, rodeados de compañeros que duermen, y está estrechamente unida a un sentimiento de abandono y desamparo por parte de los adultos o la familia de origen. Un fondo objetivo de abandono afectivo, más o menos evidente, subyace en buena parte de las historias de los niños más sensibles a este tipo de emociones.

En el caso de *Blanco sobre negro*, este sentimiento es particularmente intenso y está explícitamente conectado con un abandono familiar cuyo proceso se relata en el Epílogo⁶⁰ que cierra la novela. La experiencia de soledad está inscrita en el primer recuerdo de infancia del protagonista y tiene que ver con una demanda de atención y cuidado que el niño, que no puede

⁶⁰ En este Epílogo (Gallego 2003: 181-182), Aurora Gallego, hija del dirigente comunista Ignacio Gallego, explica las condiciones del nacimiento de Rubén en Moscú, en 1968, con una parálisis cerebral y como único superviviente de un difícil parto de mellizos. Después de vivir durante un año y medio con su hijo en un hospital a las afueras de Moscú, tras una visita de su familia le quitaron a su hijo que, desde 1973 vivió en diferentes orfanatos y un geriátrico en diferentes lugares de la Unión Soviética. Hasta que, tras escapar de dicho geriátrico, Rubén emprende una búsqueda de sus orígenes y localiza finalmente a su madre en Praga.

moverse, expresa desde su cuna a través de gritos no escuchados por nadie. El mundo de los adultos tiene desde el principio un carácter hostil para este infante, que siente que sus necesidades físicas y afectivas son siempre subordinadas a los ritmos del funcionamiento institucional.

 Mi primer recuerdo. Estoy solo, tumbado en el parque. Grito. Nadie acude. Grito durante largo rato. El parque es una vulgar cuna de bebé, con rejas metálicas. Estoy acostado sobre la espalda. Estoy mojado y siento dolor. Las rejas del parque están todas cubiertas con un edredón blanco. No hay nadie. Ante mis ojos está el techo blanco y si vuelvo la cabeza puedo mirar la larga extensión del edredón blanco. Grito y grito. Los mayores vienen a horas fijadas. Cuando lo hacen, me gritan, me dan de comer, me cambian los pañales. Yo quiero a los adultos; ellos a mí no. (Gallego 2003:23).

En *Celia muerde la manzana*, es el personaje de Esperanza —la chica que ingresa en el internado tras haberse enfrentado a su padre por golpear y maltratar repetidamente a su madre— quien siente con mayor intensidad la soledad y el desamparo en el dormitorio que comparte con Obdulia. La figura de un gato negro que se desliza por el regazo alude a este sentimiento, a la vez físico y sutil, que resulta incommunicable y no puede compartirse con el resto de las compañeras del internado.

 Allí, en la oscuridad, donde la soledad podía acariciarse como un gato negro de afilado lomo que se desliza por el regazo, Esperanza lamentó la carencia de una amistad a la que participar la incongruente realidad de su desamparo. Ni siquiera Obdulia, su compañera de camarilla desde hacía tiempo; ni siquiera Celia, que le había confiado sus escapadas y le daba dinero para hacerla su cómplice; ni siquiera Adela, que le contaba sus cuitas de cuando en cuando y la divertía con sus insolencias. Cuando Celia le contó sus aventuras con los hombres, cuando la oía hablar con aquel ardor fervoroso y entusiasta, con aquella vivificante y profana religiosidad, Esperanza, que no acertaba a soñar que también ella pudiese sentir aquel empuje soterrado y esclarecedor, envidió a Celia de una manera arrebatadoramente generosa y, sin pensar en las consecuencias, se brindó a abrirle la ventana. (Melcón 1972:66-67).

En comparación con la intensa actividad del resto de compañeras para divertirse y emprender aventuras, Esperanza se encuentra debilitada y privada de empuje para acometer por sí misma este tipo de iniciativas. La tristeza del desamparo opera, en este personaje, como un factor de inhibición de la propia voluntad y tiende a facilitar la adopción de un rol secundario de apoyo y complicidad con las acciones emprendidas por otras compañeras.

Esta misma tendencia al debilitamiento personal, vinculada a la experiencia del abandono familiar se observa también en *Cuatro por cuatro*, a través del personaje apodado como La Poquita. Esta niña, que pertenece a la categoría de las alumnas *normales*, pero que pasa la mayor parte del tiempo con las *especiales*, se caracteriza por una presencia física enfermiza y una timidez que la llevan a adoptar un papel siempre pasivo y asustado, apoyando de forma marginal e insegura los retos, ataques e iniciativas de sus compañeras.

 Pero ella moquea y tose todo el tiempo y es más pequeña que las demás, es flaca y pálida, bizquea y tiene los dientes algo adelantados, quizá de ahí la excepción.

 —Es síndrome de Turner, pero es lista —había dicho su madre el día en que formalizó su inscripción. (Mesa 2017: 30).

El relato establece cierta vinculación simétrica entre la debilidad de esta niña, envuelta en la etiqueta de un cuadro clínico, y la fuerte afirmación que muestra el personaje de su madre. El marcado contraste entre la determinación, la elegancia y la seguridad con la que actúa la madre, y la fragilidad física y psicológica de la hija, sugiere una correspondencia inversa entre los rasgos personales de ambas; como si la debilidad de la hija tuviera como causa la crueldad de la madre y el rechazo soterrado a una niña imperfecta en una familia centrada en la idea del triunfo social.

Avanzan de la mano, se recortan sus cuerpos en la luz de la tarde de viernes. La Poquita tropieza como siempre, sus tobillitos finos como de gorrión. El palmo superior que le lleva la madre también oscila, pero es por la prisa, la determinación y el asco. (Mesa 2017:30).

La aparición de este tipo de sensibilidad, encarnada en la soledad de niños que se sienten abandonados y privados de amor no es infrecuente en las narraciones ficcionales o testimoniales sobre internados. Podrían trazarse líneas de asociación entre la fragilidad y el sentimiento de soledad que aparecen —preferentemente en los dormitorios, durante la noche— en algunos personajes de las novelas de este corpus, y otros niños tristes o abandonados que habitan en internados de ficción como *Las manos pequeñas* (Barba, 2008)⁶¹ o *Los hermosos años del castigo* (Jaeggy, 2009)⁶².

Podemos reconocer en todos estos casos la emergencia del arquetipo del niño, tal como lo describiera C. G. Jung (Jung, [1940] 2019). Los rasgos físicos y anímicos de lo desvalido y abandonado y el retroceso nocturno hacia un estado preconsciente en el que no se percibe aun la unidad de la persona, están presentes tanto en estas figuras infantiles de la literatura contemporánea como en múltiples motivos mitológicos y, especialmente, en los relatos de la etapa romántica. Dicha persistencia nos permite pensar en esta indefensión y esta fragilidad frente a un mundo exterior desconocido, como uno de los principales atributos de una infancia arquetípica que pervive, como un estado del inconsciente colectivo y adquiere formas diversas

⁶¹ En *Las manos pequeñas*, Andrés Barba teje una narración en dos voces escrita desde el interior de un colegio interno. Una de esas voces corresponde a Marina, una niña que ingresa en el internado tras sobrevivir a un accidente de coche en el que mueren sus dos padres, y la otra, al todo homogéneo que constituyen el resto de las compañeras de esta niña paralizada por el trauma. El hiato insuperable que existe entre ambas voces y el diálogo que, pese a todo, se va tejiendo entre ellas a través del juego, constituye el núcleo de un acercamiento a la infancia que trata de observar, con una lente de aumento, el territorio inabarcable en el que el amor y el odio, el miedo y el deseo, la fascinación y el rechazo se funden y discurren en las relaciones entre un interior infantil secreto e indefenso, y una exterioridad colectiva y homogénea que la desea y la excluye. El eco del poema *Réquiem a la muerte de un niño* de Rilke que, tal y como el propio autor reconoce expresamente, está presente en la escritura de esta novela, y la destrucción inevitable de esa fragilidad que cuestiona con su mera existencia el carácter completo del mundo, nos confirma la vinculación de esta aproximación con la concepción romántica de la infancia y la pervivencia de ésta en determinados espacios materiales de la experiencia infantil.

⁶² La reconstrucción retrospectiva de la experiencia de una niña que pasó toda su infancia y adolescencia en diferentes internados en Suiza en los años posteriores a la expansión del nazismo presenta, entre otros personajes, la figura de una niña apodada como “la negrita”, hija del presidente de un Estado africano, sobreprotegida por la dirección del colegio y simultáneamente rechazada por el resto de compañeras, que va languideciendo poco a poco en la clausura híbrida de pureza y enfermedad del internado femenino. Los accesos de tos, la tristeza, el aburrimiento, el silencio, el aire sonámbulo y la pasividad van aproximando a esta niña a un estado mortecino: “la niña se dejaba acariciar como una muerta” (Jaeggy 2009:67), “Era como si mirase a una difunta” (Jaeggy 2009:92).

a lo largo de la historia. En la oscuridad de los dormitorios de los internados, la infancia desvalida se presenta como el núcleo de una infancia común e inagotable que sobrevive y se contrapone, en la noche, al mundo geométrico y exhaustivamente reglamentado de la actividad diurna de las instituciones educativas y que, en cierto modo, constituye su límite.

Sin embargo, junto a esta vivencia de la fragilidad infantil, en la soledad de los dormitorios aparece también, como una potencia asociada a la condición adolescente de las niñas, un erotismo que, en ocasiones expresa, a través de la voz interior de los personajes, los amores prohibidos que viven en silencio. En *Celia muere la manzana*, el deseo apasionado de las niñas se dirige a veces hacia las monjas, o toma la forma de fantasías elaboradas en la frontera entre la vigilia y el sueño, en cuya configuración juegan un papel muy activo la religión y su iconografía. Los sueños de Amalia en el silencio habitado del dormitorio común conectan este espacio doméstico con el de la Capilla, donde se despliega en toda su amplitud e intensidad la escena onírica en la que la niña imagina un encuentro místico con Cristo, en un momento de éxtasis en el que se disuelven los límites entre lo corporal y lo espiritual:

No supe lo que me impulsó a separar las manos de mis ojos, me arranqué de mi mundo visual interior de formas cristalizadas y... ¡Él llegó caminando hacia mí, bellissimo en su túnica blanca y los cabellos largos y castaños y ondulados caídos por la espalda, los brazos abiertos en actitud de abrazo y sus ojos fijos en mí aunque yo no los veía, deslumbrada por su resplandor!... Extendí las manos –las palmas mirando al cielo-, y Él llegó hasta mí y me estrechó en sus brazos, susurrándome al oído: “¡MI PEQUEÑA AMALIA!” Felicidad tan inefable no pude resistirla: concentré toda mi dulzura desbordante en tres palabras, y se lo dije: “¡CRISTO, AMADO MÍO!” Y me desvanecí en sus brazos. Y también Él se desvaneció en mi sueño.

Estoy sentada en la litera, maravillada, angustiada como un pez sacado del agua y arrojado a la arena ardiente de un día de sol. La atmósfera del dormitorio está llena de respiraciones reposadas, y a mi espalda la oscuridad de la noche me vigila. ¡Oh, pero tu Imagen está aquí, grabada en el interior de mi frente con los más indelebles perfiles que da el Amor, y el Éxtasis, que es eterno: Alto, Vestido de blanco, con el Rostro hermoso e indefinible, ¡avanzando con los brazos abiertos hacia mí en la semioscuridad de la tribuna! (Melcón 1972:38).

3.2.3. Los espacios de la vida institucional: Despachos y espacios escénicos

Dedicamos este epígrafe al análisis de los espacios del internado más directamente asociados a su funcionamiento institucional; lo que comprende aspectos como la dirección, organización y representación de los valores educativos que rigen la actividad de cada una de las instituciones objeto de estudio.

A la vista de su tratamiento literario, podemos diferenciar dos dimensiones básicas en las prácticas que tienen lugar en estos espacios. Por un lado una dimensión de carácter representativo, que se escenifica en la organización de eventos que tienen por objeto la afirmación de una identidad común e involucran al conjunto de los estamentos de cada centro educativo, y que tienen lugar preferentemente en espacios escénicos como los Salones de actos o la Capilla, en los casos en los que prevalece la orientación religiosa de la educación.

Por otro lado, una dimensión más estrechamente relacionada con el ejercicio de la autoridad y la aplicación de la disciplina por parte de las figuras rectoras de los centros, con vistas al mantenimiento de su orden jerárquico y sistema de valores. Esta dimensión de carácter más disciplinario se desarrolla preferentemente en los Despachos.

Pasamos a continuación a explorar la representación de ambos tipos de espacios institucionales.

Actos públicos y espacios escénicos: salón de Actos y capilla.

De modo parecido al que observábamos en el análisis del espacio de las Aulas, encontramos en estos espacios una marcada división entre el plano de los discursos oficiales que se pronuncian desde los escenarios o los púlpitos y, por otro lado, la desatención, indiferencia o desapego interior de una audiencia compuesta mayoritariamente por alumnos o alumnas que permanecen físicamente inmóviles en sus bancos o butacas, pero muy activos en el plano imaginario. La división entre los discursos de la cúspide institucional y las fantasías y deseos de la base social del alumnado se configura como una línea estructural de fractura en las ceremonias de representación de la identidad institucional de los centros educativos.

En el caso de *Celia muere la manzana*, valores religiosos y formas militares se combinan en ocasiones en los actos colectivos, si bien cabe distinguir la muy diferente experiencia del espacio que se produce en el ámbito sagrado de la capilla, por un lado, y en el recinto laico del salón de actos, por otro, así como el movimiento de transvase de uno a otro modelo que se produce en momentos críticos.

En la capilla tienen lugar los rituales religiosos cotidianos que agrupan a niñas y monjas. Durante el desarrollo de esos momentos rituales, la atmósfera de la capilla, su configuración arquitectónica y ornamental, su iluminación e iconografía estimulan la vivencia, por parte de las niñas, de experiencias íntimas de enorme intensidad que se alejan ostensiblemente de la regularidad pautada de los actos colectivos. En algunos casos, la capilla se convierte en el escenario de momentos de éxtasis místico en los que se disuelven los límites del espacio exterior y es posible acceder a una dimensión ilimitada de contacto con una divinidad personificada en la figura de un Jesucristo amante:

Tan absolutamente abstraída estaba que no sentía mi cuerpo y mi pensamiento apuntaba hacia Dios, yo creo que mi pensamiento era Dios mismo. ¿Dónde estaría mi cuerpo? Pero aquello era una delicia, aquel universo ni interior ni exterior: irreversible, tan apacible y absoluto.

Las monjas habían terminado las Completas y se marcharon cantando el Salve Regina, arrodillándose en medio de dos en dos, como para significar que en comunidad la soledad no existe o existe la más absoluta soledad. Se habían ido, la capilla se quedó vacía, la desocupó el silencio dejándola como una campana sin badajo, pero el parpadeo de las velas en el altar la volvió a llenar de sombras. ¿Fugaces, fugitivas? No lo sé. Yo estaba en el espacio absoluto, descansando en el regazo de Dios. (Melcón, 1972: 37).

En otros casos, las experiencias interiores que tienen lugar en la capilla, donde el comportamiento de las alumnas y su participación en los actos litúrgicos es siempre vigilado por las monjas, tienen que ver con intensos sentimientos de culpabilidad que atormentan a niñas atemorizadas ante la posibilidad de quedar petrificadas, como castigo divino a sus devaneos sexuales en el exterior del convento y que se sienten, a la vez, atrapadas por la “necesidad” de continuar cumpliendo con el ritual de la comunión para no levantar sospechas ante las monjas. Una vigilancia, divina y humana, se cierne en momentos así sobre las pequeñas fieles en el espacio sagrado de la capilla, cuya verticalidad adquiere entonces un sentido descendente y paralizante para las niñas, que observan con terror la frágil humanidad de sus zapatos llenos de barro bajo la sobrecogedora y omnipotente presencia divina:

Para que no me viera entré en la capilla, llena de luz, el sol entraba traslúcido por las vidrieras de colores y por el ojo transparente de la bóveda se colaba un rayo purísimo y desnudo que sin romper ni manchar el cristal atravesaba la altura desde el techo e iba a formar un círculo luminoso en el mármol jaspeado del suelo, justo donde estaba la paloma del Espíritu Santo, alas abiertas y enrojecidos ojos. Fascinada ante tanta luz, me acordé de aquel día en que descendí —descendimos todas las mayores, confinadas en la tribuna— las escaleras internas de caracol para acercarme a comulgar con el alma sucia. Un enorme pecado negro, un buitre negro me picoteaba la conciencia. [...] Pero yo seguí haciendo el juego de la doble fila, dentro de la capilla adelante en dirección al altar, y en un momento dado mis zapatos entraron en el círculo de luz y con terror me di cuenta de que estaban llenos de barro [...] Temía que cuando don Ole se me acercara con la patena yo me convertiría en estatua pétrea, en cuerpo sin movimiento, en alma sin sed; temía no poder despegar los labios, alzar al mismo tiempo la cabeza, abrir la boca avanzando la barbilla y entrecerrando los ojos. (Melcón 1972: 48-49).

La silenciosa comunidad anímica de niñas y monjas bajo la luminosa presencia de la divinidad resulta, sin embargo, traumáticamente rasgada por un grito que penetra en el interior de la capilla, interrumpiendo la ceremonia de la misa en el momento de la consagración. En ese

momento, la unidad de las allí reunidas se disuelve repentinamente en un sinfín de conversaciones y rumores que hacen circular de boca a boca las cada vez menos secretas transgresiones del orden que se producen a diario en el convento.

El primer grito se había filtrado a través de las vidrieras policromadas y rasgó el sagrado silencio de la capilla en el momento en el que don Ole elevaba la hostia en alto. La repentina presencia corporal e invisible del Mesías no pudo enmudecer las exclamaciones que surgieron amparadas en la respetuosa inclinación de las cabezas. [...]

Con el último evangelio los cuchicheos se aplacaron, pero entonces se dejó oír el segundo grito y la Madre Anunciada no tuvo más remedio que ponerse en pie. Don Ole también hizo algo: cortó el evangelio por la mitad y se volvió de cara a la irrespetuosa concurrencia: “¡Silencio!” ordenó, con voz de tronco hueco. Y del fondo de la capilla surgió una nítida carcajada que se multiplicó en risas y enlazó con las tres palmadas que dio la Madre vigilante e hicieron tabletear el aire. [...]

La Madre Anunciada, asustada y estremecida por el temor al irrespeto, dio otra palmada de eximia resonancia y las niñas se pusieron en pie, con gran ruido de bancos, de risas, de palabra descaradamente sonoras, y se colocaron en cuatro filas paralelas, dos en los pasillos laterales y dos en el central. A la siguiente palmada de la Madre Anunciada todas hincaron la rodilla en tierra. Otra palmada: se incorporaron. Otra: espaldas al altar. Y otra: ¡Marchando! (Melcón 1972: 262-263)

Este suceso, que marca de forma clara la crisis que se ha desencadenado en el interior del convento, da lugar a una rápida evolución en las formas de organización de la colectividad en el internado hacia el modelo de la formación militar. El desalojo de la iglesia da cuenta de una transformación en las formas del ejercicio de la autoridad marcada por el paso de la tolerancia y el control sutil a la toma de medidas disciplinarias explícitas, para las que se contará con el concurso de otros entes institucionales externos al convento, representados por personajes masculinos. El Salón de Actos pasa entonces a ser el escenario de reunión de las colegialas externas, a las que la Madre Superiora trata de dirigir su discurso, observando al conjunto del grupo con una mirada que traza ya en la masa de las niñas las formas geométricas del orden militar, y que se hace explícito en el uso de expresiones como “las tropas uniformadas”, “el batallón”, o “las filas”.

Al verla, las doscientas niñas que cuchicheaban sentadas en las sillas plegables se pusieron en pie, firmes y erectas, y en una sola voz, con resonancias de bramido, gritaron:

—¡Buenos días, Madre Reverenda!

La Superiora contestó con un apagado buenos días y una displicente inclinación de cabeza, y se dirigió a la tarima, donde la Madre Anunciada se mantenía erguida como un asustado centinela que no acierta a saber de dónde llegan los tiros. Se bajó de la tarima con un saltito torpe y cedió el puesto de observación a la Superiora. Ésa apoyó las yemas de los dedos en el borde de la mesa y paseó una mirada marcial por la marea inmóvil de sus tropas uniformadas. Y se sentó. Y esperó a que el batallón también se sentara, y cediera el crispante ruido de sillas. Y con el catalejo penetrante de su mirada controló de nuevo las filas, tratando de descubrir si algún hombre se recostaba perezosamente contra el respaldo. Cruzó las manos, miró a lo alto como para pedirles aquiescencia a las bombillas, y empezó: (Melcón 1972: 226-227).

Antes de este momento crítico, el salón de actos aparece como un espacio escasamente utilizado y a menudo vacío, que sirve como vía de acceso clandestino al interior del edificio cuando alguna alumna regresa durante la noche tras una escapada secreta a la ciudad, o como

espacio de ocio, transformado en sala de cine, para la proyección de películas censuradas, a través de procedimientos irrisorios y extremadamente rudimentarios, por las propias religiosas.

El uso lúdico del salón de actos como sala de cine, que propicia la reunión indiferenciada del conjunto de las alumnas, desemboca inevitablemente en pataleos y ruidos como forma de protesta grupal de las más mayores, frente a la pacata censura sexual de las monjas, ya completamente anacrónica y ajena a las aspiraciones de las jóvenes. Se hace evidente, en este espacio escénico de carácter laico, la ya señalada desautorización colectiva de los espectáculos orquestados por la jerarquía del centro educativo, por parte de un auditorio que expresa de manera anónima, pero cada vez más abierta y ruidosa, su rechazo a la estrechez ideológica del modelo educativo vigente:

Subió los escalones que la separaban de la ventana que Esperanza debía haberle abierto y se quedó mirándola con fijeza, como si no estuviera cerrada y pudiera ver el salón de actos lleno de sillas plegables alineadas en dos bandos de cara al escenario donde en lugar del telón de terciopelo granate a veces aparecía una pantalla blanca por la que se pasaba un film de diez o doce años atrás en el que raras veces los protagonistas se atrevían a darse un beso “de tornillo” porque cuando lo hacían en lugar del beso aparecía en la pantalla la sombra de la mano de la Madre Proyectora o la sombra de su mandil que ocultaba mejor aquella indecencia; y, fastidiadas y burlonas, las mayores protestaban pateando o moviendo ruidosamente las sillas en vez de callarse como las sumisas, las dóciles apostólicas, futuras Hermanas legas, sentadas y postergadas en la gradas de madera en el extremo posterior del salón, al lado de la cabina de proyección donde la Madre Pureza hacía girar los rollos y tapaba con la mano o con el mandil el pequeño cuadrado cuando no había tenido tiempo de quitarle a la película los trozos pecaminosos. (Mecón 1972: 80).

En *Cuatro por cuatro*, los aspectos religiosos de la educación han desaparecido por completo, sin embargo, existen rasgos de una teología laica en los actos ceremoniales del centro en los que se rinde culto a la figura del fundador, cuya imagen preside escenarios y despachos y cuyo heroísmo se engrandece a través de la historia mítica de la fundación de la institución (Mesa 2017: 23), pero de quien no queda rastro en la vida real.

El salón de actos es el espacio en el que tienen lugar eventos de representación de la identidad institucional del centro, como la celebración anual del aniversario de su fundación, donde todos los miembros de la comunidad educativa se reúnen frente un escenario en el que las autoridades pronuncian discursos solemnes. En estos actos —que la novela presenta en dos ocasiones, desde el punto de vista de dos personajes marginados, en el estamento de los alumnos y en el de los profesores respectivamente— las dimensiones físicas del espacio son claramente sobrepasadas por los flujos energéticos de su percepción emocional.

En un primer acto, la escenografía presenta una sala con suelos deslumbrantes, especialmente brillantados para la ocasión, y un auditorio de alumnos vestidos con uniforme de gala. En el transcurso de la ceremonia, sin embargo, el miedo y la indefensión del alumno Ignacio, desvelan toda una trama de aspectos ocultos a primera vista en el plano más brillante y superficial de la representación. Los huecos, las ausencias, las faltas no explicadas atraen la

atención de este personaje, en el que comienzan a despertarse algunas sospechas y asociaciones involuntarias:

Ignacio sobrepasa las banquetas de los becados, y nota el hueco. Sólo diecinueve sillas ocupadas, diecinueve Especiales, el reflejo de la justicia circular del Wybrany. La silla vacía le viene hasta los ojos y lo distrae.

¿Dónde estará la niña que expulsaron? (Mesa 2017: 57).

Toda una corriente de pensamientos subliminales parece desplegarse de manera involuntaria, más allá del control del testigo que en este momento, pese a todo, intenta dejarse impresionar y permanecer fiel a lo que se espera de él en la representación institucional:

Mira el retrato del señor Wybrany e intenta sentirse impresionado. El polaco, con el ceño fruncido y una solemnidad altiva, le recuerda vagamente al Director, que entra en ese momento por la izquierda, inclina la cabeza hacia la Culo y se acomoda en su sillón de honor, colocando sus enormes manos peludas en los reposabrazos. (Mesa 2017: 57).

Sin embargo, dicha pretensión resulta inútil ante la escisión cada vez más inevitable entre lo que sucede en el plano más evidente de la escena y lo que Ignacio percibe a un nivel más interno. Las palabras de los discursos en el estrado resultan huecas y portadoras de otros mensajes subterráneos, aparentemente invisibles, pero cargados de amenazas:

La Culo se aclara la garganta, pide silencio varias veces, da sorbitos a la botella de agua, carraspea, se recompone, espera.

Luego habla. Habla de lo que no se ve a través de lo que se ve. Él, que cree en la telepatía, siente que la Culo utiliza el lenguaje verbal como cauce para transmitir otros mensajes subterráneos. No dice lo que parece decir, sino otra cosa más amenazante y más turbia. (Mesa 2017: 58).

Y, poco a poco, adquiere cada vez más peso y centralidad todo lo que se manifiesta a nivel no verbal en la escena: miradas que se clavan, otras que se eluden, gestos que delatan relaciones secretas, coqueteos y rivalidades. Todo este flujo de sensaciones va creciendo y poblando el silencio de mensajes ocultos que no pueden dejar de escucharse: “Todo lo que pasa en el colich no pasa con palabras; Ignacio se tapa los oídos para no escuchar y nota que es lo mismo”. (Mesa 2017: 59).

Hasta el punto de generar en el protagonista de esta escena una sensación de enorme confusión, en la que es imposible deslindar las emociones propias de lo que sucede en el plano exterior y en los otros: “Hay un clima de luto que se expande en la sala como un gas, e Ignacio ya no sabe si es su propio desencanto o algo que le excede y le compete a otros y él no sabe”. (Mesa 2017: 59).

Todos estos flujos intangibles de afectos que la sensibilidad intuye pero no logra delimitar en el espacio físico del salón de actos, terminan por producir un efecto amenazante sobre personajes como Ignacio, que llega a sentirse completamente atrapado en su trama

invisible e inmovilizado por un miedo y una inseguridad que exceden los límites de cualquier dolor físico y real:

Ignacio se siente atrapado por el discurso, inmovilizado por la mirada que le lanza el Guía y las que las niñas lanzan a Héctor, y las que Héctor lanza a la profesora, que no a él.

Y siente miedo, inseguridad, casi desea que le retuerzan el brazo nuevamente, tener un dolor físico, real, al que poder agarrarse. (Mesa 2017: 59).

Un segundo acto de aniversario en el que se intensifica la emergencia de los aspectos turbios que subyacen bajo las apariencias del este internado de élite, tiene lugar en la segunda parte de la novela. Esta vez la escena se narra desde la perspectiva del profesor sustituto Isidro Bedragare, que vive por primera vez esta celebración y acaba siendo absorbido por la percepción creciente de las corrientes invisibles y subterráneas de la violencia que anida en este internado.

En cuanto a los elementos formales de la escenografía de la ceremonia, de nuevo la foto del fundador preside el acto, de nuevo en el estrado se pronuncian discursos que los alumnos escuchan fingiendo una atención impostada desde el patio de butacas. Posteriormente se escucha un himno cantado magistralmente por un coro de chicos y el programa, en primer término, consigue emocionar al nuevo profesor: “No era difícil sentirse conmovido”. (Mesa 2017:221).

Sin embargo, poco después de esta primera impresión, la atención del profesor comienza —inevitablemente— a fijarse en los aspectos negativos de la situación. La extraña ausencia del profesor Ledesma abre paso a toda una cascada de episodios y sensaciones que transforman la solemnidad formal del inicio del acto en un tejido viscoso de percepciones y flujos emocionales, acentuado por la ebriedad del protagonista durante el cóctel que se inicia tras los discursos.

En este segundo momento de la celebración quedan suprimidas súbitamente las reglas y las distancias que delimitan habitualmente la comunicación en el *college*. Entre ellas, la separación de los alumnos por sexo y nivel social: “Los alumnos bailaban entre ellos, niños y niñas al fin entremezclados.” (Mesa 2017:222). A continuación, otros acercamientos que delatan extrañas proximidades entre alumnos y profesores, insinuaciones sexuales y excesos de confianza, disparan la angustia del protagonista de esta escena que, en este momento, se traduce en la percepción de un súbito estrechamiento del espacio físico del *college*, hasta el punto de sentir las paredes abatirse sobre su propio cuerpo: “Hui en cuanto pude de su lado. Tuve la sensación de que los muros del colich se me acercaban estrechando el espacio”. (Mesa 2017:223).

Pero esta huida es solo el inicio de un mayor acercamiento de las fuerzas ocultas que atenazan a este personaje y se manifiestan de forma no verbal a través del espacio. El punto álgido de este cerco se produce con la aproximación del director a un Isidro Bedragare ya

completamente ebrio y el inicio de una conversación en la que, con una mezcla de insinuaciones irónicas, amenazas y búsqueda de complicidad, el director desvela la práctica habitual y banal del sexo con alumnos sometidos en el internado, e invita al profesor a unirse a dicha práctica:

Él reía todavía. Hablaba de la carne más joven, negaba la importancia del sexo, exaltaba el amor de lo no corrompido. Su discurso era confuso; yo mismo estaba bastante confuso. Alguien rompió un vaso; sentí que los añicos me explotaban en el cerebro. Vi que Marieta nos observaba desde lejos.

—Al fin y al cabo, todos deseamos la compañía de Gerasim⁶³ —dijo el Sr. J.— No creo que seas tú muy distinto al resto.

—¿Quién es Gerasim? —acerté a balbucear. Todo el alcohol se me empezaba a subir de golpe.

—Bueno, cada uno tiene su propio Gerasim. Sólo hay que buscarlo. Buscarlo en todos los sitios donde uno pueda, sin prejuicios ni miedos. Y no estropear las fiestas de los otros. (Mesa 2017: 224-225).

La comparación entre los espacios escénicos de representación institucional en las dos novelas del corpus que los incluyen nos permite apreciar algunas diferencias particularmente significativas. Mientras que en *Celia muere la manzana* el espacio institucional parece estallar hacia el exterior, desbordado por la emergencia de flujos eróticos que circulan horizontalmente en sus espacios privados; en *Cuatro por cuatro*, parece más bien que el espacio institucional se contrae hacia el interior y, en determinados momentos catárticos, pierde la solidez aparente de su estructura, para adoptar una textura dúctil y viscosa, que rodea y oprime a los sujetos que lo habitan. Esta fuerza compresiva del espacio institucional adquiere una intensidad extrema sobre los personajes que adquieren consciencia de la violencia estructural y la crudeza de las relaciones de poder que dominan su funcionamiento.

La existencia de un espacio exterior al internado y el carácter prometedor para la libertad individual que se atribuye a la ciudad de Madrid en la primera novela, contrasta con la negación de esta exterioridad en la novela más contemporánea, donde cualquier espacio ajeno al recinto del *colich* se presenta degradado por el caos social y la contaminación ambiental. Esta negación acentúa la cualidad opresiva del espacio institucional, frente a la que los personajes rebeldes parecen no tener alternativa.

Si en *Celia muere la manzana* el desdoblamiento del espacio institucional en una dimensión religiosa y una militar, se correspondía con movimientos de apertura y cierre interior, en *Cuatro por cuatro*, la potencialidad de la apertura espiritual se pierde y el desdoblamiento del espacio institucional, entre la aparente pureza de las formas externas y la realidad subyacente de una violencia instintiva, se produce dentro de un cierre interior casi absoluto, en el que dicha

⁶³ Las referencias a Gerasim proceden del clásico relato de Tolstoi: *La muerte de Ivan Ilich*. La relación entre el lacayo y su señor en este relato sirve como metáfora para representar el vínculo de esclavitud que se establece entre el alumno Ignacio y el deseo del director.

violencia opera de manera blanda e invisible, ilimitada e implacable, y se impone interiormente sobre unos sujetos extremadamente aislados.

Como veremos a continuación, estas diferencias se profundizan y se observan con más claridad en el espacio de los despachos.

La privacidad de los Despachos: De la rigidez distante a la aproximación morbosa de la autoridad

Tal como ha quedado indicado con anterioridad, los despachos son, en principio, el espacio más estrechamente relacionado con el ejercicio de la autoridad en el internado. Sin embargo, existen notables diferencias en el tratamiento y funciones atribuidas a este espacio en las dos novelas del corpus que sirven de base para el análisis⁶⁴ y permiten, a su vez, explorar diferentes modos de ejercicio del poder institucional sobre la infancia.

En el caso de *Celia muerde la manzana*, el despacho de la Madre Superiora es el escenario de un poder concentrado en su figura unipersonal, en el que la autoridad se ejerce de manera directa y evidente, apoyada en un marco escenográfico que tiende a enfatizar la desigualdad entre quienes están a uno y otro lado de la mesa, y el enlace de quien gobierna el convento con una robusta tradición emparentada con la propia divinidad. El adusto mobiliario de madera y la denominación del despacho como despacho “del Corazón Sagrado” corroboran el linaje de la autoridad de la Madre Superiora. Por otra parte, la existencia de una sala de espera anexa al despacho, donde las alumnas citadas deben esperar a ser recibidas bajo la vigilancia de una monja auxiliar, sirve como preludio que incrementa el misterio y magnifica el halo de la autoridad que reside en este espacio reservado.

El poder de la Madre Superiora gobierna de forma absoluta en el colegio y, tanto el resto de monjas como las alumnas, están sometidas a él, sin margen alguno para la negociación. Las escenas que se desarrollan en su despacho tienen que ver casi en exclusiva con la amonestación a las súbditas —monjas o alumnas—, el desarrollo de interrogatorios y la aplicación de medidas disciplinarias. Se trata de una actuación que se sitúa en el vértice de toda una pirámide de controles cotidianos, reservada a los casos en que dichos controles se manifiestan insuficientes para mantener el orden en el internado.

Los sucesos que comienzan con la aparición del fantasma de Adela en el aula de estudio suponen un desbordamiento de dichos controles habituales y dan lugar a la intervención de la

⁶⁴ No aparecen referencias explícitas a estos espacios en, *Blanco sobre negro*, tercera novela del corpus de referencia de este bloque temático de la tesis.

máxima autoridad de la Madre Superiora. Tanto en la entrevista con la Madre Sara — amonestada por su incapacidad de mantener la disciplina entre las alumnas— como en el posterior interrogatorio de la alumna Esperanza, observamos la contribución del marco físico del despacho al ejercicio de un poder basado en el máximo énfasis en la desigualdad existente entre la autoridad superior y sus destinatarias.

En la recepción de la Madre Sara, la frialdad hierática de la Superiora, envuelta en un “egregio sillón de nogal talado” contrasta radicalmente con el encogimiento y el llanto convulsivo de la monja de menor rango:

La Madre Superiora, sentada en el egregio sillón de nogal tallado de su despacho, apoyó los codos sobre el borde de la mesa y entrelazando los dedos bajo la barbilla en actitud de rezo, reconcentró la mirada reflexivamente en el pisapapeles de cristal que transparenciaba una cromada imagen de la virgen de Covadonga. Encogida como un ovillo, la Madre Sara se sentaba frente a ella y sollozaba convulsivamente bajo la toca, después de agotar el parte de sucesos y lamentaciones. (Melcón 1972: 126).

Por otra parte, en el interrogatorio al que posteriormente es sometida la alumna Esperanza, el miedo de la niña comienza ya a fraguarse en la sala de espera y continua *in crescendo* a lo largo de la entrevista con la monja. Nada más franquear la puerta del despacho, la menor queda paralizada ante la imponente presencia de la Superiora y la mirada que ésta le dirige desde su sillón “de alto respaldo”. Poco después, atemorizada, comienza a temblar hasta tomar asiento ante la mesa de la monja, que la observa desde la superior altura de su posición, y da comienzo un interrogatorio que se desarrolla como una escena de caza, en la que la presa acorralada lucha internamente por no sucumbir al miedo, pero termina finalmente claudicando y recibiendo la sanción inapelable de la expulsión del centro.

Esperanza se quedó inmóvil ante la puerta que acababa de cerrar tras ella la Hermana Gloria. La Superiora, sentada en su sillón de alto respaldo, con los antebrazos apoyados en el borde de la mesa, la miraba fijamente. Esperanza no pudo soportar la inquisición de aquella mirada y fijó los ojos en el retrato de la Madre Fundadora, colgado en la pared sobre la cabeza de la Madre Adelaida Josefina.

—Acércate, hija mía.

Esperanza oyó como entre sueños el murmullo enigmático y notó que se le movía todo el cuerpo con un temblor de perlesía. Las piernas, sobre todo las piernas, y aquel golpeteo en el pecho. Se arrancó, por fin, y se acercó a la mesa. [...] La Superiora se cubrió el labio superior con el inferior y movió la cabeza tres leves veces, irguiéndose después todo lo que pudo para mirar a Esperanza desde lo alto. (Melcón 1972: 157).

Pese a la robustez aparente de la autoridad de la Madre Superiora, una de las cuestiones centrales que se abordan en esta novela es, precisamente, la crisis que experimenta este modelo de autoridad y disciplina, a partir de los sucesos que, en una sola noche, ponen en jaque el orden del convento. El desbordamiento y la incapacidad de la institución religiosa para controlar los conflictos que estallan en su interior, se pone de manifiesto con la aparición de otras autoridades externas, que intervienen para hacer retornar al orden el comportamiento de las jóvenes. La

policía, representantes de otros sectores de la jerarquía eclesiástica, junto con la entrada en escena del aparato carcelario —a través de un correccional— y del sanitario —a través de un hospital psiquiátrico— completan el dispositivo institucional que se activa para la reconducción de la crisis, marcando un punto de inflexión en el modelo autárquico vigente en el internado hasta el momento.

En medio del desconcierto de las monjas por el efecto acumulado del episodio del fantasma de Adela, el descubrimiento de la pareja de Dorita y Rosario durmiendo juntas y el intento de suicidio de Sela, entra en escena un joven capellán que se convierte en el mediador principal para la intervención del resto de autoridades y lleva a cabo una negociación con la madre Superiora encaminada a salvar el prestigio de la institución, a cambio de la introducción de cambios en el modelo educativo del internado femenino. El relajamiento de la disciplina para una mejora de su eficacia, y la apertura a la posibilidad de la educación mixta, forman parte la renovación defendida por algunos sectores de clero, que no deja de provocar el escándalo de las religiosas más tradicionales⁶⁵.

Este giro en el modo de ejercicio de la autoridad en el convento se plasma en nuevas escenas de despacho, que permiten observar cambios sustantivos en la escenificación de las posiciones relativas de los interlocutores, entre los que mobiliario subraya la igualdad del rango:

Sentados en sendos butacones de cuero rojo en torno a la mesita de mármol negro del despacho del Espíritu Santo, la Madre Adelaida Josefina del Apocalipsis y don Jacob Martínez Gavilanes conversaban confidencialmente acerca de la trascendencia que pudieran tener los sucesos acaecidos (Melcón 1972: 232)

A su vez, también entre las alumnas y las nuevas figuras de autoridad eclesiástica, se inaugura un nuevo estilo de comunicación, que se plasma también en un muy diferente uso del mismo despacho en el que Esperanza temblaba ante la mirada de la Superiora:

Entraron en el despacho, una tras otra, mirando con recelo a don Jacob.

—Sentaos —ordenó él blandamente para inspirarles confianza—. Sentaos y dejad a un lado esa cara de miedo. Aquí no va a pasar nada. Solamente vamos a hablar.

Mientras ellas se sentaban frente a la mesa de nogal tallado, don Jacob se aproximó de nuevo a la ventana. (Melcón 1972: 254)

Por último, la escapada en taxi de Celia y Esperanza terminará con ambas alumnas encerradas en las celdas de una comisaría de policía y precisamente, un despacho de esta comisaría será el lugar de reunión entre tres personajes masculinos que decidirán el destino de las muchachas apresadas: el comisario de policía, el hermano de Celia, que es también sacerdote, y el amante con el que la joven pasó la noche de su escapada del convento. El acuerdo

⁶⁵ El contraste entre las visiones de la educación de estos dos sectores de la Iglesia se explica en el contexto de los cambios sociales, económicos y culturales de la España de finales de los 60 y el proceso de reforma educativa que se plasma en la aprobación de la Ley General de Educación en 1970, sólo dos años antes de la publicación de esta novela (1972).

entre estos tres representantes de las fuerzas que pactan las condiciones de sometimiento de la rebelión femenina pasa por el compromiso de matrimonio en el caso de Celia y el ingreso en un correccional en el de Esperanza, previo acuerdo telefónico entre el comisario y el padre de la muchacha.

Queda así esbozado un nuevo marco para la educación femenina, en la que instituciones como la policía, la iglesia, el sistema penal, el sanitario y las propias familias de las chicas, toman parte activa. Las decisiones que se toman en los despachos del internado y la comisaría de policía operan una transición en el modelo educativo del internado femenino, marcada por el paso de la clausura al control profesional de las chicas en el medio social abierto.

En el caso de *Cuatro por cuatro*, nos situamos de nuevo en un marco de radical separación entre el internado y su entorno, reforzado artificialmente desde el planteamiento ficcional. Los despachos de este centro presentan una doble cara que se corresponde con el desdoblamiento entre una formalidad aparente y objetiva, y una violencia implícita y subyacente. Este desdoblamiento, que atraviesa de forma constante los espacios de este internado de lujo, está estrechamente relacionado con un modo específico de ejercicio de la autoridad basado en su supuesta desaparición. A través del camuflaje y la difusión en la red social de los alumnos, la violencia institucional se transforma en prácticas clandestinas y se localiza en espacios secretos, que hacen mucho más difícil su identificación por parte de las víctimas.

En los despachos de esta institución tienen lugar escenas que ponen de manifiesto la dualidad en la que se apoya este ejercicio de poder. Por una parte, en su cara más pública y formal, los despachos dan lugar a reuniones entre el equipo directivo del centro y algunos padres de familias de alto estatus social, en las que se negocian condiciones para el ingreso de los nuevos alumnos y garantías de tratamiento preferencial. En estos casos, el espacio de los despachos representa el carácter elitista de la institución a través de una decoración elegante y distinguida, a la que se unen los impolutos cristales de unos enormes ventanales, para simbolizar los valores de la transparencia y la limpieza. El énfasis en estos valores es precisamente la máscara de su antítesis y una de las principales estrategias estéticas para el encubrimiento de lo que sucede realmente en los espacios más secretos del *college*. Junto a la elegancia y la transparencia, la contribución a una comunicación relajada entre iguales es otro de los rasgos de la disposición del mobiliario del despacho del director de este internado, que contrasta con la escenografía de modelos más tradicionales de ejercicio de la autoridad:

Un despacho que no parece un despacho, que es más bien como un salón grandioso, con sus lámparas de lágrimas de cristal blanco y sus alfombras persas no demasiado nuevas —son vulgares si no— y los ventanales del suelo al techo, brillantes, sin moscas, impolutos cristales.

Hablan largo rato en torno a una mesita baja, sentado sen sillones de cuero, con cierta rigidez en la que se encuentran cómodos. (Mesa 2017:18).

En este marco, el equipo directivo del centro hace gala de un estilo liberal en lo relativo al comportamiento del alumnado, sujeto a muy escasas normas y basado en una disciplina colectivamente autoimpuesta, que se asocia a la formación del carácter de las élites del país. Esta libertad formal, como se verá después, no es otra cosa que la máscara en la que se camufla la violencia que fluye en toda la red de relaciones personales en el internado, en diferentes direcciones:

Aquí no abusamos de las reglas. Somos férreos en lo fundamental, pero flexibles en lo accesorio. Nuestros métodos educativos son liberales, se basan en la plena libertad. (Mesa 2017: 20)

No imponemos la disciplina: son los chicos los que se la imponen a sí mismos. No hay rigidez sino rigor. No dureza sino firmeza. Las personalidades se pulen, se tallan hasta hacerlas brillar. Por aquí han pasado los mejores del país. Sabemos modelar a los mejores. (Mesa 2017: 21).

Por otra parte, en su funcionamiento más interno, los despachos presentan dos tipos de situaciones. Algunas de tipo disciplinario, en las que el equipo directivo trata de establecer algún tipo de control sobre transgresiones como los intentos de fuga. Otras de carácter más privado y clandestino, que reúnen entre sí a miembros del equipo directivo, con algún alumno o alumna.

En las reuniones de carácter disciplinario, la dirección del centro aparece representada en forma de tribunal, entre cuyos miembros se produce un reparto de papeles: un rol más acusatorio, en el caso de la jefa de estudios, otro más próximo y empático, en el caso del orientador y un tercero, representado en la figura del director, que da muestras de una casi total indiferencia con respecto a los asuntos tratados. La indiferencia de la máxima autoridad del centro con respecto al alumnado es todo un signo del abandono de los objetivos pedagógicos en este centro educativo posmoderno, en favor de la gestión económica y la reproducción social de la desigualdad. Las alumnas como Celia, sometidas a interrogatorio frente a este tribunal dirigente, observan las fisuras entre sus miembros y adoptan una actitud de distanciamiento interior que encuentra cierta simetría con la indiferencia que exhibe el propio director. El contraste entre esta actitud y el miedo paralizante de las alumnas del internado religioso ante la madre Superiora en *Celia muere la manzana* no puede ser más explícito.

Discuten. Para mí es fácil no escucharlos. Todo es demasiado predecible. Prefiero observar cómo se alternan las imprecaciones de la Culo y las reacciones del Guía, la lucha de poder que oscila la balanza a uno y otro lado, sin decidirse nunca del todo. Noto que el Director es de los míos. Divertido, casi parece, girando la cabeza a uno y otro lado según se turnan ellos. Claramente no le importa lo más mínimo nuestro intento de fuga; ni siquiera siente curiosidad esta vez. Lo miro de reojo; finge no darse cuenta. (Mesa 2017: 26).

En lugar de las sanciones propias de un modelo disciplinario “duro”, la intervención que este centro adopta sobre los alumnos cuyo comportamiento se considera potencialmente peligroso es el seguimiento. Una práctica que se presenta, no como una forma de control, sino como una ayuda para los alumnos, cuya credibilidad resulta desmentida por el lenguaje no verbal con que se pone en escena, ante una alumna que capta la disociación existente entre las palabras vacías y los gestos ejecutivos, característica de la comunicación en este internado:

Acuerdan someterme a un seguimiento más estrecho, no para controlarme, sino por mi bien, sólo y exclusivamente por mi bien, dice la Culo —y cuando lo dice, clava en mí una mirada acuosa que tiene algo de pulverizador—. El Guía se compromete a ello.

Su especialidad, al parecer, son los seguimientos.

Veo que no consideran la vigilancia un castigo.

Es lo que hay; no me queda otra.

Asiento. (Mesa 2017: 26).

La práctica del seguimiento permite una mayor aproximación física entre la alumna y el orientador. En contraste con la enorme distancia autoritaria que observábamos en el despacho de la Superiora del convento de *Celia muerde la manzana*, en este caso, es la proximidad de una autoridad aparentemente sin atributos, lo que resulta amenazante para el alumnado. Así se observa claramente en la entrevista que tiene lugar entre orientador y alumna, después del fracaso del intento de fuga de la joven Celia junto con otras compañeras:

Me llaman para una charla a solas y me preparo para otro interrogatorio. Pero no es al despacho de la Culo adonde me conducen. La puerta se abre y quien hay detrás no es mujer, sino hombre.

La sonrisa se le sale de la boca cuando se acerca a cogerme las manos. Trastabillo, no digo nada, pero me dejó conducir a un sillón donde me sienta.

Me trae limonada.

—Oh, Celia, Celia, estás sufriendo tanto...

Mi desasosiego no se apacigua. No encuentro en él reproches. Parece comprenderme. Eso me inquieta. (Mesa 2017: 31).

La conversación que tiene lugar en el despacho del orientador de este centro educativo prosigue por los caminos de la complicidad y la seducción de la alumna. A partir de la exploración de los deseos de la joven disidente, de la entrega de regalos tan deseados como una mascota, o favores tan ansiados como la posibilidad de salir del internado para visitar a su madre en la ciudad, el orientador va configurando un territorio de aproximación subjetiva propicio para que la niña llegue a interiorizar el mandato de dejar de mezclarse con alumnas de un nivel social superior al suyo y soliviantarlas con ideas emancipadoras.

También el director rebasa la distancia prescrita por su rol, en la relación que establece con el alumno Ignacio, con el que comparte veladas en su despacho, disfrutando de la pasiva sumisión del adolescente. El niño lee para el director mientras éste dormita. El apelativo de Gerasim, con el que el director identifica al muchacho procede de *La muerte de Ivan Illich* y, tal como se sugiere en el texto, existe un paralelismo entre esta relación entre director y alumno y la que existe entre el protagonista del relato de Tolstoi y su criado. En ambas escenas, un hombre enfermo en su vejez solo puede disfrutar de los momentos que comparte con su sirviente.

Algo ve en el niño que lo seduce. Se siente atraído por su sumisión, por esa aceptación pasiva de su suerte. Le encuentra una dulzura aún sin corromper —pero en el punto justo de empezar a ser corrompida— que lo conmueve irrefrenablemente.

Ignacio está en ese momento previo a la maduración de los adolescentes en el que todo podría cambiar por una sola palabra o por un gesto, esa zona de azar en la que cada día puede llegar a ser decisivo.

El Director desea tomar parte de ese proceso.

Teniéndolo a su lado, le invade un bienestar extraño. Toma la costumbre de llevárselo al despacho algunas tardes.

—Oh, Gerasim, mi Gerasim —le dice cuando lo recibe. (Mesa 2017: 54).

La violencia que se desprende de esta escena de despacho resulta sutil. Tiene que ver ante todo con el disfrute de la servidumbre del otro; con la apropiación de un cuerpo aun inocente e incapaz de descubrir la esclavitud a la que es sometido. En lugar del objetivo educativo de promover el crecimiento de los alumnos, el director de este centro parece complacerse en la retención del cuerpo y la invasión del proceso de maduración de los adolescentes.

Este goce en la humillación de los otros se extiende también al ámbito de las relaciones entre adultos, y se manifiesta —en forma de secreto a voces— en los encuentros que el director y la jefa de estudios mantienen a solas en el despacho del primero. En estos momentos, los insultos y la humillación psicológica se sitúan en el centro de la intimidad de estos dos personajes y, lejos de tener una existencia limitada a las cuatro paredes del despacho, su influjo contaminador se expande como un éter sobre el conjunto de los espacios del internado y determina las vidas de sus habitantes.

Lo que sucede dentro del despacho a nadie más concierne que a ellos dos, pero recorre la rutina del *colich* como una marea subterránea, marcando inexorablemente sus vaivenes. Todos los que están en el *colich* —sean profesores, sean alumnos— sienten la resonancia de esa relación más o menos secreta.

Entre esas paredes, la Culo se humilla mientras el Director permanece impassible o esnifa cocaína (Mesa 2017: 39)

La representación de la violencia unida a la sexualidad, a través de escenas que se desarrollan en espacios donde la intimidad y las funciones rectoras se confunden, aparece como un producto perverso de la búsqueda de pureza y el cierre absoluto frente al exterior, que propugna la propuesta de este internado para la educación de las élites. Siguiendo una suerte de efecto de retorno no querido, todo lo que se encierra, se esconde o se niega, paradójicamente, se expande y adquiere un papel determinante en la vida del internado. De ahí el vínculo entre el aspecto secreto e invisible de la violencia que atraviesa las relaciones personales en este internado, y su carácter estructural. Si la violencia está instalada de manera cotidiana en las relaciones entre compañeros, discurre entre adultos y sobrepasa la frontera entre éstos y los niños, es porque anida de manera esencial en el despacho en el que reside la máxima autoridad del centro.

Cabe, en este punto, trazar una comparación entre las escenas de intimidad sado-masoquista entre el director y la jefa de estudios del *colich* de *Cuatro por cuatro* y las que se producen en la celda de la superiora del internado de *Celia muerde la manzana* cuando, en momentos de máxima tensión en el internado, la monja se aprieta el cilicio sobre la pierna hasta sangrar. Dos formas de buscar el dolor como respuesta al deseo erótico, como modo de contener la tendencia a la disolución de los límites de los cuerpos para mantenerla dentro de los límites de la arquitectura institucional, se presentan en sendas novelas. Si en el internado religioso femenino de finales de los 60 la respuesta de la autoridad era la del castigo corporal autoinfligido en soledad, en un intento de sublimación del deseo erótico a través de una relación vertical con la divinidad; en el internado ficcional contemporáneo, el placer y el castigo se proyectan sobre el plano horizontal de las relaciones con los otros, dividido por relaciones estructurales de desigualdad y explotación: el placer de unos es el dolor de los otros. Las fronteras entre estructuras y sujetos parecen diluirse en una dominación biopolítica, en la que los cuerpos son físicamente atravesados por las relaciones de poder.

Una última reunión entre el director y el profesor sustituto Isidro Bedragare, ante un árbol de navidad, en un despacho donde se escucha el crepitar de unos troncos de madera ardiendo en una chimenea, acabará nombrando y legitimando la explotación sexual de las niñas como medio para el mantenimiento de la diferencia de clases en el internado. La transformación de las alumnas inadaptadas de clase baja en cuerpos disponibles para el placer de los adultos forma parte de la ideología legitimadora de la violencia que naturaliza su reducción infrahumana. La profundización de las líneas de fractura social por clase y género está en la base de esta violencia depredadora, que late en la aproximación distópica de esta novela a la ruptura del pacto educativo y generacional en la contemporaneidad:

Me dijo que había niñas a nuestra disposición, si las necesitábamos.

Tartamudeé. Quise pensar que estaba hablando en broma.

—¿Niñas? —dije.

—Bueno, llamarlas niñas es exagerar un poco —dijo—. Todas son mayores de edad, y por supuesto están más que experimentadas. No estamos estropeando ninguna manzana del cesto. Más bien al revés, las sacamos antes de que pudran al resto. (Mesa 2017:192).

Los efectos de esta violencia sobre quienes la padecen tienen que ver con la quiebra de la memoria, la pérdida de los vínculos con el propio origen familiar, la confusión acerca de los propios deseos y el borrado de la identidad personal. Así se observa en el caso de Celia, la alumna rebelde procedente de un barrio marginal de la ciudad de Cárdenas que, una vez ingresa en el espacio subterráneo del internado, se convierte en cuerpo disponible que ya no sabe encontrar su deseo y, pese a la necesidad de escapar, se encuentra atrapada en la ambivalencia, incapaz de imaginar otro lugar o salida posible.

Con el perfil azulado, Celia le habla de otra fiesta. Hubo dos hombres más, y ella era el reclamo. El Guía disfrutó incluso antes de participar. La Poquita se muerde los labios también azules, entendiendo.

Le cuesta decir algo, pero al fin se atreve, y Celia tiene que pedirle que lo repita, de bajo que es su timbre:

—Que si no puedes negarte —repite.

Celia ríe, sus dientes se azulan por el foco, una risa que surge de la entraña.

—¡Ni siquiera sé si a mí también me gusta!

Se levanta y se alisa el vestido, del que se le desprenden ramitas de grama. A la Poquita no le gusta verla reír, no esta vez. Se levanta a su lado, se le pega.

—No estás hablando en serio —le dice.

—No lo sé. No sé nada. No sé qué voy a hacer. Pero tengo que irme. (Mesa 2017:102).

Hay, por otra parte, un importante componente corporal de autoagresión física y moral en esta violencia, que se hace visible en la trayectoria de otros personajes femeninos del internado, como Valen. Expulsada a la ciudad, donde lleva una vida precaria y embrutecida, esta chica sufre una bulimia que comenzaba ya a manifestarse dentro del *college*, pero se intensifica en el exterior y se convierte en la expresión corporal de su derrota física, moral y social. Consecuencia de esta derrota será también la pérdida de la capacidad de explorar y comprender el proceso del que ha sido víctima, y la confianza en cualquier interlocutor externo que le invite a esta tarea. La rabia y el odio (Mesa 2017:254), son las consecuencias del trauma de la indefensión y el aislamiento sufridos en el internado.

Por último, una tercera respuesta a la violencia estructural de este internado se presenta con el personaje de Ignacio, cuya salida es precisamente la reproducción circular de la violencia,

pasando de la condición de víctima a la de victimario, a través de la búsqueda, entre los alumnos recién llegados al centro, de otros chicos con características personales parecidas a las suyas en el pasado, con los que reproducir algunas de las humillaciones corporales que él mismo sufrió. (Mesa 2017:93).

En definitiva, frente a la violencia institucional explícita y externa que recaía sobre las chicas del internado religioso de *Celia muere la manzana*, las víctimas del internado de *Cuatro por cuatro*, se enfrentan a una violencia esquiva y misteriosa, de la que no son del todo conscientes. En un aislamiento y una soledad sin fronteras, que continúan activos dentro de la propia red social, los infantes de este internado se muestran incapaces de comprender los procesos que padecen y que recaen sobre sus cuerpos. La imposibilidad de nombrar y comprender el sufrimiento que experimentan está directamente relacionada con la arbitrariedad de dicha violencia, con su carácter invisible y proteico. Frente al continuo movimiento de transformación y desaparición de las normas, la escritura se presenta como una forma mínima de resistencia testimonial, desveladora y restauradora de la capacidad de nombrar el sufrimiento:

Mi hermana me preguntó cómo iba la novela. Sopesé la respuesta unos segundos.

—Bien —dije—. Trata sobre un misterio.

—¿Qué misterio? —me preguntó.

—El de unas reglas que alguien establece y que nunca se definen del todo. El extraño no conoce las reglas. Aunque desee hacerlo, no es capaz de asumirlas. Tampoco puede enfrentarse a ellas. Las reglas existen, son fuertes, son taxativas, pero no están escritas en ningún sitio. Por tanto no se pueden obedecer ni desobedecer (Mesa 2017: 202).

3.2.4. La zona secreta

Junto a los ámbitos de lo público y lo privado, lo social y lo institucional, los espacios de los niños y los de los adultos; existe en los internados un ámbito secreto que da muestras de su existencia apareciendo de manera puntual y subrepticia en momentos de crisis, o bien, de una forma más estable, en espacios físicos o metafóricos específicos.

Si rescatamos, por un momento, las reflexiones que se planteaban a propósito del enclave de los centros en el espacio geográfico y social, la zona secreta aparece vinculada con la negación que las instituciones de internamiento construyen frente al mundo exterior. Las distintas narrativas muestran que, precisamente aquello que se niega, pasa a instalarse en el interior de los internados, adquiriendo la existencia secreta y clandestina del tabú. Como hemos podido observar con anterioridad, en *Celia muere la manzana* este tabú se corresponde con la

sexualidad femenina, en *Blanco sobre negro* es la posibilidad del movimiento y la vida exterior de los jóvenes discapacitados mientras que, en *Cuatro por cuatro*, lo que se esconde tras la pureza funcional de las instalaciones del *colich* es una violencia sistémica que traspasa los cuerpos de los infantes oprimidos.

Localizando de forma algo más concreta estas realidades negadas en la cartografía espacial de los internados, observamos que en *Celia muere la manzana* el secreto emerge originalmente en el interior de los dormitorios, para irse propagando después hacia otros espacios de carácter más público, como las aulas, o hacia el ámbito exterior al convento. Podría decirse que los hechos que tienen lugar en la privacidad compartida y vigilada de los dormitorios constituyen el germen de la energía secreta que termina por extenderse al conjunto del convento, atravesando pasillos y escaleras con una agitación frenética que provoca, en más de una ocasión, desmayos entre las religiosas.⁶⁶ Finalmente, los despachos se presentan como el espacio institucional en el que se trata de contener la onda expansiva de este movimiento y forzar de nuevo el repliegue de la sexualidad femenina a los cauces de la normalidad.

Si bien en el conjunto de los espacios del convento, las pequeñas transgresiones cotidianas revelan la existencia difusa de un erotismo negado, los sucesos que conmocionan con más intensidad su equilibrio, tienden a seguir este itinerario espacial desde lo íntimo hacia lo público, en el que la iniciativa de las alumnas se afirma como fuerza activa, en un creciente proceso de apertura hacia el exterior.

Aparentemente, el ámbito secreto en esta novela parece quedar al descubierto en el proceso mismo del estallido de la crisis. Sin embargo, es la intimidad de las monjas lo que permanece como el ámbito más secreto y clandestino en la vida del convento. Los dormitorios son también en este caso, el espacio de una intimidad que sólo se hace visible a través de la ficción. Tanto las experiencias creativas de la madre Sara —que escribe apasionadamente en su habitación una novela cuyas páginas esconde bajo el colchón— como las escenas de dolor autoinfligido que protagoniza la madre Superiora en la soledad de su celda, apretando un cilicio sobre su pierna, ponen en evidencia esta dimensión secreta de la vida en el convento. La creatividad y el autocastigo son las dos formas que adquiere la energía libidinal en el caso de las monjas:

La Superiora entró en su celda y del cajón de la mesa sacó un cilicio. Se sentó en la silla, también de tosca madera, y arremangándose el hábito hasta el muslo se ató la correa con incrustaciones de pinchos metálicos, un poco más arriba de la liga que sujetaba la media de

⁶⁶ Son varias las escenas de desmayo de monjas a lo largo de la trama de la novela. El primero tiene lugar durante el rezo del rosario, como consecuencia del uso del cilicio (Melcón, 1972: 27). Posteriormente la madre Sara sufre también un desmayo durante la pelea entre Sela y Rosario (Melcón, 1972: 183), que dará lugar a que se le administre un tranquilizante por orden de la Madre Superiora.

espuma negra. Una gotita de sangre trazó una trayectoria roja por la piel flácida y rosada y cayó al suelo. La Superiora suspiró, crispando el rostro en una mueca de sufrimiento. Cruzó las manos sobre el pecho y musitó fervorosamente una oración. Después se estiró el hábito, se puso en pie y salió de la celda. (Melcón 1972: 226).

En general, lo que forma parte de esta zona secreta de los internados es aquello sobre lo que no se puede hablar, aquellas experiencias subjetivas que no se pueden nombrar ni compartir. En este sentido, junto a los secretos que permanecen escondidos en las celdas de las monjas, podríamos incluir también, como parte de la zona secreta de este internado, los momentos de soledad, tristeza y abandono que las niñas viven en el silencio de los dormitorios durante la noche y no pueden compartir con el resto de las compañeras.

En el caso de *Blanco sobre negro*, la zona oculta de los internados presenta una cara interna y otra externa. Por una parte, las terribles condiciones de vida en los asilos de ancianos a los que eran enviados los niños después de finalizar sus estudios y la realidad de estos centros como lugares de muerte segura, es uno de los aspectos invisibles desde el exterior, que el narrador de este relato descubre a través de su propia experiencia y la de otros compañeros. Varias de las historias narradas en los episodios del libro, se refieren a los efectos de estas condiciones en la muerte o el suicidio de personajes condenados a una existencia sin esperanza.⁶⁷

Por otra parte, el espacio exterior y la posibilidad de conocerlo y transitarlo, es otra de las realidades negadas a los niños que viven en el interior de este tipo de establecimientos. A este respecto, la singular experiencia del protagonista que, tal como ponen de manifiesto los capítulos finales del libro⁶⁸, logra salir del internado, viajar por Norteamérica, transitar por las calles de una ciudad a bordo de su propia silla de ruedas, o entrar en restaurantes en los que los empleados le piden encarecidamente disculpas por los problemas de accesibilidad en silla de ruedas, constituye una impugnación pragmática de dicha negación, a la que se suma también, en el terreno de las relaciones personales, el logro de haber tenido dos esposas y dos hijas, como queda explícito en el capítulo de agradecimientos con el que concluye el libro.

El carácter testimonial de este relato compuesto de múltiples piezas parece configurarse como una respuesta a las dos negaciones, interna y externa, sobre las que se edifica el aislamiento de las instituciones de internamiento. Contribuye a desvelar, por una parte, la crudeza de la realidad de las condiciones de vida en el interior y, por otra, a desmontar la ficción de la incapacidad de los muchachos internados para tener una vida autónoma.

⁶⁷ En este sentido, son ilustrativos episodios como *Las manos* (Gallego 2003:130-131), *El asilo de ancianos* (Gallego 2003: 132-138), *La pecadora* (Gallego 2003: 146-148), *El oficial*. (Gallego 2003:149-151).

⁶⁷ Especialmente representativos de esta parte de la vida del protagonista son los episodios titulados *Big Mac* (Gallego 2003: 167-168), *I go* (Gallego 2003: 169-171), *La patria* (Gallego 2003:172-174) y *La libertad* (Gallego 2003: 174-175).

⁶⁸ Especialmente representativos de esta parte de la vida del protagonista son los episodios titulados *Big Mac* (Gallego 2003:167-168), *I go* (Gallego 2003:169-171), *La patria* (Gallego 2003:172-174) y *La libertad* (Gallego 2003:174-175).

Por último, en el internado de *Cuatro por cuatro*, existe un ámbito invisible que subyace en las violencias cotidianas entre compañeros y aparece de manera larvada en los dormitorios y en las aulas, en los pasillos y los baños; se adivina en un segundo plano en las ceremonias institucionales que tienen lugar en el salón de actos y aparece también en los despachos y, entre éstos, especialmente en el que ocupa la máxima autoridad del director.

Sin embargo, además de esta presencia implícita, la violencia organizada de los adultos sobre las niñas encuentra en este colegio un lugar específico para su desarrollo, sólo accesible a través del acercamiento metafórico que se aborda en el Epílogo de la novela. Sólo a través de una ficción de segundo orden, posterior al final del relato, que se presenta en la forma del diario escrito por un profesor desaparecido, es posible vislumbrar la cara más oculta de la violencia negada en el *colich*. Las páginas de este diario, escritas desde un más allá de la realidad histórica del internado, a una gran distancia de su tiempo y de su espacio, se deben a un personaje que optó por el suicidio al acercarse al conocimiento de los aterradores secretos del *college* y constituyen una aproximación al internado desde el otro lado de la frontera de la muerte.

Desde esta perspectiva, el espacio del internado es sometido a un proceso de abstracción que lo desprovee de los escuetos rasgos de su historicidad ficcional para mostrar de manera más clara y esquemática la lógica de su funcionamiento. Los personajes y sus nombres propios son sustituidos ahora por la figura serial de una niña arquetípica que lleva una existencia vegetativa en el interior de una celda, en una reclusión interrumpida sólo por la llegada del servicio de la comida y, a veces, la presencia de alguien que la saca un rato al exterior.

En correspondencia con esta representación condensada del aislamiento interior, el espacio de la ciudad se presenta también esquematizado a través de la figura de una fortaleza:

Un muro de tres metros de altura la rodea. El muro es de piedra. Tiene algunas pintadas, pero pocas.

Las pintadas fueron escritas en un idioma desconocido. Nadie sabe entonces qué dicen. De todos modos, aunque estuviesen escritas en su propio idioma, los habitantes de la ciudad tampoco podrían leerlas: todas están por fuera. (Mesa 2017:257).

En esta representación, lo que queda de la ciudad son exclusivamente los muros que la separan del exterior y la cierran en sí misma, como un espacio de silencio y sumisión. Como un cuerpo muerto del que solo quedan los restos de su estructura ósea, en esta ciudad ya no existe la política ni el pasado que, borrado de la conciencia de los habitantes, ha sido sustituido por una narración engañosa. Sobre el olvido y la pérdida de todo testimonio de cualquier vida

anterior, se edifica un relato de la antigüedad que tiende a legitimar la permanencia y el carácter inmutable de una realidad cuya construcción es, en realidad, muy reciente:

EL MURO LO CONSTRUYERON miles de hombres hace tan sólo un par de años. Todos los habitantes de la ciudad creen sin embargo que lleva ahí siglos, incluso aunque no lo hayan visto hasta ahora. (Mesa 2017: 258).

Con esta configuración, privada de vida pública e historia, reducida a la materialidad de sus murallas, parecería que la ciudad se hubiese convertido toda ella en un internado. Como si, invirtiendo el movimiento centrífugo que se observaba en *Celia muere la manzana*, en este caso, el espacio geométrico del internado se hubiera abatido sobre la complejidad de la trama urbana, para tratar de reducir su vitalidad proteica y hacerla encajar forzosamente en los rígidos perfiles de su arquitectura.

Dentro del internado, la niña que vive en el aislamiento de su celda de cuatro por cuatro metros desconoce la existencia de otras niñas que viven en celdas similares, en una serie que se prolonga hasta el infinito. Desconoce la existencia de otras niñas y, por tanto, no puede comunicarse con ellas. Por su parte, en la ciudad, los habitantes viven en un mercadeo constante, que absorbe la existencia tanto de las cosas materiales e inmateriales, como la de los propios habitantes. No existe producción alguna y sólo los acuerdos arbitrarios, pero verosímiles e incuestionables, fijan el precio y el valor de las cosas.

En el contexto de esta ciudad reducida absolutamente a la condición mercantil, la eventual desaparición de niñas o niños se convierte en un hecho natural y casi invisible. En la invisibilidad de las celdas de cuatro por cuatro, la diferencia de edad y de poder permite un goce de posesión de los cuerpos infantiles por hombres adultos. La reducción del espacio posible está unida a la violencia y la disponibilidad de los cuerpos.

HAY MÁS ESPACIO, SÍ, pero es el encierro en cuatro por cuatro lo que produce placer al que corre y descorre el cerrojo.

El placer no es la niña. El placer es controlar la disponibilidad de la niña. El placer es borrar en la niña otra noción del mundo que la de una dimensión de cuatro por cuatro, o la de los ratitos en los que el mundo se expande cuando está él a su lado.

El placer es tener a varias niñas que piensan que son la única niña. (Mesa 2017: 259).

En este espacio metafísico y sobrecogedor, esquemático e infinitamente resonante se construye una reflexión que amplifica el significado de la historia narrada en la novela hasta alcanzar, de un modo genérico, las tiranías del presente y las consecuencias de la pérdida de la ciudad como espacio de igualdad y diversidad. Un impulso mortífero y violento domina en este espacio social vaciado de ética y transforma el afecto en goce de la sumisión del otro. La

disponibilidad del cuerpo se encuentra en el núcleo de esta violencia, pero también en el de su negación o resistencia.

En la ciudad vaciada, la violencia actúa también sobre y a través del lenguaje. Por un lado, el lenguaje hablado se va reduciendo paulatinamente a los términos de una oposición binaria en la que se pierden los matices: “Entre el “sí” y el “no” se perdió la cadencia intermedia. Gracias a ello, el “sí” creció, se hizo inmenso; igual sucedió con el “no”. Ahora son como dos torres, dos altas torres enfrentadas”. (Mesa 2017:261).

A su vez, el lenguaje se pierde también en el interior de las celdas de las niñas cautivas. En el aislamiento, la niña va olvidando poco a poco todas las palabras aprendidas, hasta retener en su memoria sólo aquellas asociadas a la rítmica regularidad del paso del tiempo, medido por las gotas que caen de un grifo y la ruptura de ese ciclo infinito con la visita de un adulto desde exterior⁶⁹.

Este empobrecimiento del lenguaje contribuye al olvido del pasado y al cierre y la opacidad del espacio interior. La pérdida de visión imaginaria hace innecesario el uso de la fuerza, ya que nadie puede imaginar una realidad diferente al otro lado de las murallas. Simultáneamente, la rebeldía se vuelve imposible en un espacio simbólicamente vaciado, cuya única grieta tiene signo negativo: la única vía de salida física que se apunta en este espacio hermético y totalitario tiene que ver con la resistencia negativa que se expresa en la disponibilidad del propio cuerpo, al menos para prescindir de él⁷⁰.

En este contexto, la ampliación del espacio simbólico se plantea como una necesidad básica y una vía para encontrar una salida posible, atravesando los sólidos muros de la realidad a través de la fuerza imaginativa del relato.

En un relato fantástico se habla de la existencia de una puerta en el muro, una puerta que conduce a una realidad de una densidad distinta. No a un paraíso, sino a otra realidad inimaginable y superior.

En la ciudad nadie ha leído este relato. Nadie llega a saber que sólo con desearla la puerta puede materializarse en ciertos estados de sueño.

En la ciudad nadie sabe que renunciando al dominio sobre el propio cuerpo se inaugura una entrada distinta para cruzar el muro.

Ni siquiera los habitantes más viejos lo saben (Mesa 2017: 265).

Finalmente, la reflexión sobre la zona secreta de los internados nos lleva al planteamiento transversal de la cuestión de la libertad y la posibilidad de salida en los espacios

⁶⁹ Las dos únicas palabras que quedan en la memoria de la niña cautiva son: “*robinet*” y “*papi*”. El origen de la primera de ellas se encuentra en el poema de Alfred de Musset, que cierra la novela.

⁷⁰ Según la propia autora desvela en un último capítulo dedicado a las referencias a lo largo del proceso creativo de la novela, esta paradoja aparece planteada en el *Diario metafísico* [1928-1933] de Gabriel Marcel.

de reclusión institucional en los que se abandona a la infancia. Abordamos concretamente esta cuestión en el siguiente apartado, observando las posibilidades de atravesar las fronteras de los internados que proponen diferentes obras del corpus de referencia.

3.3. Las fronteras y el tránsito interior y exterior en los internados

Una vez explorados los espacios del internado en su conjunto, se plantea una pregunta básica sobre la permeabilidad de sus fronteras y la posibilidad del movimiento en su interior. Al margen de los intercambios pautados y puntualmente permitidos con el exterior, la fuga y el suicidio se presentan como las dos formas básicas de atravesar clandestinamente las fronteras de los centros de internamiento. Ambos comportamientos se encuentran en las tres novelas del corpus de referencia de este trabajo.

Tanto en *Celia muere la manzana* como en *Cuatro por cuatro*, el motivo de la fuga se encuentra al inicio de la narración, en el primer capítulo de ambas novelas. En el caso de *Celia muere la manzana*, se trata más bien del acelerado retorno al convento en un taxi, a primera hora de la mañana, por parte de la protagonista, después de haber pasado la noche fuera con un chico. Como consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en el convento, la breve escapada, que inicialmente solo pretendía durar algunas horas, se complica inesperadamente y se prolonga durante toda la noche.

En el caso de *Cuatro por cuatro*, el intento de fuga con el que comienza la narración está protagonizado colectivamente por un grupo de cinco chicas (Celia, Valen, Cristina, Marina y La Poquita) que, poco después de iniciar su escapada, se encuentran detenidas en medio de un paisaje completamente abierto en el que no saben orientarse.

Existe un drástico contraste entre el ritmo y el punto de vista en la narración de ambas escapadas. En el primer caso, la precipitación con la que la protagonista vive el regreso de su salida nocturna tratando de pasar inadvertida, se hace explícita a través de un monólogo interior acelerado e irreverente sobre el uso instrumental de los hombres y la propia familia, para satisfacer un deseo propio que se afirma frente a las coerciones del exterior y las remilgadas formas de expresión que la educación imponía a las chicas:

Celia se ríe con el pensamiento. Esto es la monda. Arturo poniéndose los calzoncillos, precipitadamente, pudoroso, cuando ella enciende la luz, ¡como si fuera al primero que viera, o a ella a la primera que enseñara! Es un cateto, ese idiota, tantos remilgos para qué. No hay hombre como César. César, tus manos, que te juro que no te puedo olvidar. César tan lejos y

yo aquí corriendo por esta ciudad idiota. Correr. Salir a la plaza y coger el primer taxi que pase frente a los Almacenes. Taxista, despábilose, que esta noche me hunden. Si se entera mi padre... Que se vaya al diablo mi padre, lo importante es que me mande pasta. (Melcón 1972: 9).

En *Cuatro por cuatro*, en cambio, llaman la atención la parálisis sobrevenida que afecta a las protagonistas del intento de fuga, y la enorme dimensión del paisaje en el que se encuadra la escena, frente a la pequeñez y la desorientación de las figuras de las chicas. La relación entre fondo y figura parece invertirse en ambas escenas. Por otra parte, resulta muy significativa la falta de conocimiento físico del terreno por parte de las chicas que tratan de escapar en la novela de Sara Mesa, donde el olvido del pasado y el deterioro del medio natural se presentan como dos grandes pérdidas para la generación más joven. Si esta fuga fracasa, no es tanto por la intervención de las autoridades (que llegan poco después, pero tardan) sino más bien por la carencia del conocimiento necesario para la supervivencia en el medio, las disensiones internas y la falta de autonomía personal.

La sensación de parálisis queda explícita en la primera imagen:

La línea del paisaje se curva, amarillea, baja hasta disolverse en la distancia, y ahí estamos al fin, detenidas y resoplando bajo el cielo inmóvil. (Mesa 2017: 13).

Vienen hacia nosotras y nosotras estamos ahí, detenidas, tan detenidas como el tiempo. (Mesa 2017: 14).

La pérdida de la memoria y la degradación de la naturaleza contribuyen aún más a la desorientación de las chicas en un paisaje desierto, sin marcas ni huellas humanas. Las disputas internas se abren paso en el grupo ante la necesidad de elegir un camino inexistente:

Las dos opciones son: remontar la colina hasta la carretera o bajar la cuesta de la derecha tratando de encontrar el río. Decir río es exagerar. La memoria nos devuelve una estría pintada de marrón que es, como mucho, arroyo. La memoria tampoco nos define su lugar exacto. Hace años que nadie pasa por aquí.

—Yo iría a la carretera. Luego hacemos autostop y hasta donde nos dejen.

Osada cuando habla y cobarde cuando actúa, Marina no nos convence. Me elevo:

—¿Autostop? ¿Estás loca? Nos llevarían de vuelta al instante.

—El río es más seguro —dice Cristi.

—¡Pero si no sabemos dónde está! —dice Marina. (Mesa 2017: 14).

Ninguno de los dos intentos de fuga prospera. Las chicas de *Cuatro por cuatro* acaban finalmente peleándose y revolcándose por el suelo hasta que un todoterreno procedente del colegio llega hasta ellas y las detiene. En la novela de Melcón, la respuesta de las monjas, activando controles que habitualmente permanecían relajados en el convento, convierte la breve

y singular escapada singular de Celia en una doble fuga, que incluye también a Esperanza, la compañera que le sirve de cómplice. Ambas proyectan ir a vivir a Madrid, con la expectativa de liberarse de los controles que las atenazan, tanto en el colegio como en el entorno familiar. Sin embargo, la alianza entre las fuerzas del orden, las familias, las autoridades de la iglesia y algunas figuras intermediarias al servicio de esas mismas fuerzas (como el taxista), cierran de nuevo el cerco sobre las chicas y reemplazan los muros del internado por otro tipo de controles sociales.

Si en *Celia muere la manzana* el proyecto de fuga se aborta desde el exterior, en el caso de *Cuatro por cuatro* parece encontrarse previamente en la impotencia del propio grupo, al que le faltan las habilidades para moverse en un medio abierto y sostenerse en la rebeldía. También las consecuencias disciplinarias son muy diferentes en ambos casos. Si en el internado religioso los interrogatorios son aterradores y las sentencias de expulsión fulminantes, en el *colich* de *Cuatro por cuatro* la disciplina tiene una condición invisible y los interrogatorios a los que se somete a la protagonista se desarrollan en un tono comprensivo y seductor. En lugar de la expulsión, en este caso la rebeldía se castiga con una mayor inclusión en el universo del internado o, más bien, en una mayor inmersión en sus espacios secretos.

Por último, en el caso de *Blanco sobre negro*, no encontramos alusiones a ninguna fuga en los diferentes episodios. Sabemos, no obstante, que el protagonista logró salir y llevar una vida adulta en libertad. El epílogo, firmado por la madre del autor, es el lugar “no-ficcional” donde se revelan a los lectores tanto las condiciones en las que se produjo el internamiento de Rubén, como las que permitieron su salida, vinculada ésta última a la quiebra del orden político de la Unión soviética, que se convierte en ventana de oportunidad para escapar del geriátrico:

Aprovechando el desorden general provocado por la perestroika, Rubén se escapó del geriátrico donde vivía encerrado. Empezó una búsqueda de sus orígenes. Me encontró en Praga después de una epopeya rocambolesca en camioneta por toda Europa. (Gallego 2003: 182).

La estrecha vinculación entre el orden político y el aparato institucional de los internados se pone de manifiesto en esta fuga de la que no se ofrecen detalles. Lo inverosímil, sin embargo, parece que sucedió en realidad como consecuencia de la apertura de grietas que iban más allá de las barreras de los internados. En este caso, la fuga es una anomalía que la realidad presenta contra el testimonio de la ficción, y constituye, quizás, un hecho singular que contrasta con el destino de la mayor parte de los compañeros del protagonista en este tipo de establecimientos.

Junto a la fuga, el suicidio constituye otra de las formas de atravesar clandestinamente las fronteras del internado. También este motivo está presente en las tres obras de referencia.

En el caso de *Celia muere la manzana* el suicidio aparece a través del personaje de Sela y se presenta, en primer término, como consecuencia de un ataque de celos. Todo el capítulo 48 está dedicado al monólogo de Sela, encerrada bajo llave en el cuarto de sus compañeras, donde ha sido reducida por las monjas después de atacar a una de ellas. En este monólogo se aprecia la progresión creciente de la rabia y la desesperación de la adolescente invadida por los celos y cómo, frente a la posibilidad de otras formas de muerte, el deseo de lanzarse por la ventana surge como un modo privilegiado de hacer visible su dolor, traspasar la culpa y salvar su orgullo herido ante todas las habitantes del convento: “necesito un efecto fulminante y espectacular/algo que no me haga sentirme cobarde en el último momento/algo que sea como una transfiguración a la inversa como sería abrir la ventana y dejarse abandonarse al viento”. (Melcón 1972:169).

En este intento de suicidio —que terminará fracasando— hay un importante componente representativo, un deseo de mostrar públicamente la pasión amorosa prohibida entre mujeres, a través de una forma visual en la se vislumbra cierto impulso reivindicativo. En el acto de Sela, no hay tanto una búsqueda de la muerte como un deseo de una vida más amplia. De hecho, nada más impulsarse hacia el otro lado de la ventana, la niña se agarra “convulsivamente con ambas manos al saliente de la ventana” y poco después, al ver a la Madre Sara grita: “—¡Madre! ¡No me dejen morir!”. (Melcón 1972: 185).

La tendencia al exceso caracteriza todo lo que sucede en este convento, haciendo que se aproximen de manera casi indiscernible los planos del drama y la comedia. Tanto la tensión dramática que se percibe en el monólogo interior de Sela antes de lanzarse a través del hueco de la ventana, como el apresurado y un tanto grotesco proceso de salvamento que, poco después, ponen en marcha la madre Sara y varias novicias, colocando colchones en el suelo del jardín para recoger el cuerpo de Sela en su caída, forman parte de la cotidianeidad de este internado en el que los aspectos más domésticos conviven casi sin distinción con los más elevados sentimientos y pasiones espirituales. Especialmente desde el punto de vista irónico y paródico de alumnas como Celia, esta combinación adquiere en ocasiones un tono de comedia, pero se acerca al drama cuando fijamos la atención en las consecuencias que las decisiones adoptadas por las monjas tienen sobre la vida de las alumnas amonestadas. En el caso de Sela, el caso se cerrará con el ingreso de la joven en un psiquiátrico, lo que supone el sometimiento de su deseo de libertad y pasión amorosa a un régimen de internamiento de mayor intensidad.

En contraste con la extrema visibilidad de este intento de suicidio —que se convierte en un espectáculo no sólo en el convento, sino que trasciende también en su ámbito exterior—, las muertes que tienen lugar en *Cuatro por cuatro* se producen de manera invisible y están rodeadas de un espeso silencio. El componente escénico ha desaparecido por completo y también su

carácter singular y extraordinario. Tal como se va descubriendo a través de las pesquisas de personajes como el profesor sustituto, las desapariciones inexplicadas son un fenómeno en serie que se reproduce de forma cíclica en este internado y que resulta sistemáticamente ocultado por sus autoridades.

La narración da cuenta finalmente de tres muertes (una entre las alumnas, dos entre los profesores) que se presentan inicialmente como desapariciones, pero acaban desvelándose como suicidios o asesinatos. Se podría decir que existe cierta relación de correspondencia entre el carácter serial de las desapariciones de las alumnas apartadas de los espacios visibles del *colich* y las que, posteriormente, se producen entre el cuerpo docente. La perfección geométrica del internado, cuyo número de alumnos se mantiene siempre invariable: “Nunca más de doscientos” (Mesa 2017:105-106), genera la necesidad de que los huecos dejados por los alumnas desaparecidas sean cubiertos con nuevos ingresos, del mismo modo que las extrañas desapariciones de miembros del profesorado tienen que ser cubiertas con la incorporación de profesores sustitutos.

El suicidio de la protagonista (también llamada Celia) parece tener un efecto desencadenante de muertes en serie entre el profesorado. En cuanto a las circunstancias de dicho suicidio, sólo conocemos los hechos que lo precedieron: el intento de fuga y las huellas que quedan en fugaces conversaciones con la Poquita, sobre el proceso de alienación progresiva al que se ve sometida a medida que pierde la vinculación con su origen familiar, es incorporada como objeto sexual en la zona secreta del *colich* y va siendo privada de cualquier espacio posible, incluido su propio cuerpo.

Posteriormente, conoceremos el vínculo existente entre la muerte de Celia, el suicidio del profesor García Medrano (que deja escritos los papeles del Epílogo), la incorporación del profesor sustituto Isidro Bedragare y el brutal asesinato del profesor Ledesma, cuyo cuerpo aparecerá destrozado en el bosque. La relación entre estos personajes obedece a la creación de una red de solidaridad entre los muertos y los vivos para pasar, a través del silencio, el testigo de la información ocultada por el poder. La literatura parece jugar un papel clave en este proceso de esclarecimiento de la violencia oculta en la invisibilidad de los espacios cerrados: Los papeles escritos por el profesor García Medrano antes de su suicidio, llegan a las manos del profesor que le sustituye y juegan un papel clave en el conocimiento de las muertes del *colich*. A su vez, el profesor sustituto, da forma a su investigación sobre los extraños secretos de este centro educativo a través de la escritura de un diario, que se reproduce en la segunda parte de la novela.

La salida literaria se propone así como una puerta imaginaria en el territorio de lo invisible, alternativa a la escapada física cuando ésta no es posible o ha sido truncada por la

muerte. Se trata de una tarea reservada a personajes secundarios o marginales, que sobreviven en la periferia del poder hasta que, en determinados momentos, pasan a tomar un papel activo y asumen la escritura como un compromiso ético al que acompaña a menudo el riesgo de muerte.

Por otra parte, el secreto que rodea los suicidios y la planificación de las muertes en el internado de *Cuatro por cuatro* contrasta ostensiblemente con la espontaneidad y la vocación de visibilidad que se apreciaba en el inocente intento de suicidio de Sela en *Celia muere la manzana*. Frente a la figura oscilante de la niña, suspendida en la ventana con las ropas hinchadas por el viento, encontramos ahora que el escenario de la representación ha pasado a situarse en los despachos, la expresión de las emociones ha sido sustituida por su ocultación, y policías y autoridades del internado han suplantado a las alumnas en los papeles protagonistas.

El policía nos anuncia que habrá interrogatorios. Asegura que todas las hipótesis están abiertas y que la investigación no ha hecho más que empezar. Al escucharlo hablar, me invade una sensación de irrealidad. Lo miro en el estrado, circunspecto, profesional, y me parece estar viendo a un actor en su escenario. Miro a mi alrededor y todos somos actores: están los principales, los secundarios, los figurantes. (Mesa 2017: 241).

Contrastando el tratamiento literario de ambos suicidios, podríamos concluir que el objetivo de la visibilidad prevalece sobre el de la muerte cuando se mantiene alguna confianza en la posibilidad de una salida real, a partir de la intervención de agentes externos al recinto del internado. En cambio, a medida que desaparece dicha confianza, la muerte tiende a producirse de manera clandestina e irreversible, como una forma de “autoafirmación negativa” en espacios cuyo cierre se percibe como absoluto. Así ocurre en varios de los suicidios narrados en *Blanco sobre negro*, estrechamente relacionados con imposiciones institucionales sobre la vida de los internos, de las que no pueden escapar y que les conducen a una vida que no merece ser vivida. Los casos de Serguei o “la pecadora” son suficientemente elocuentes en este sentido y ponen de manifiesto que la decisión de la muerte se encuentra determinada por disposiciones de las autoridades que rigen los centros de internamiento.

Seriozha se pasó tres semanas en el pabellón sumergido en el olor a mierda y a cola de zapatero. Se pasó tres semanas sin comer nada, procurando beber lo menos posible. Atado a su bolsa de orina, no se atrevió a arrastrarse desnudo hasta el exterior para ver por última vez el sol. Murió a las tres semanas. (Gallego 2003: 131).

Vivió muchos años, demasiados. La abuela había dejado atrás los cuarenta. Demasiados años. Después de la reunión correspondiente, las autoridades decidieron que ya era hora de trasladarla al tercer piso. Una medida habitual dentro de la planificación. El ritmo normal de funcionamiento de una máquina bien organizada. En el tercer piso la acostarían sobre una cama normal, de las grandes, en un cuarto con tres terminales y la dejarían que se muriera poco a poco. Le quitarían su único bien, la libertad de arreglárselas sola. [...] Los de arriba escuchaban imperturbables sus quejas y rechazaban sus ruegos, hasta que finalmente la empezaron a echar incluso de las colas para pedir hora.

Durante la noche anterior a la fecha señalada para su traslado se colgó de la manecilla de la puerta. La pecadora (Gallego 2003: 147-148).

Sin embargo, también en estos casos en los que el internamiento en espacios cerrados se ve reforzado aún más por la inmovilidad de los cuerpos, la escritura juega un papel importante en la apertura de vías de comunicación con el exterior, a través de las cartas. En todas las obras del corpus de referencia podemos observar la relevancia de las cartas como medio privilegiado para atravesar las fronteras de los internados. Concretamente en *Blanco sobre negro*, resulta paradigmático en este sentido el episodio titulado “La carta” (Gallego 2003: 78-86) que, con la intensidad de un micro-relato, pone en evidencia los procedimientos mediante los que el internado trataba de mantener bajo control el intercambio epistolar de los niños con sus familias y, a la vez, los curiosos modos a través de los que algunos alumnos conseguían burlar dichos controles y hacer llegar sus mensajes al exterior.

En el caso narrado en este episodio, es precisamente un muchacho con grandes dificultades de pronunciación y expresión oral, afectado por una parálisis cerebral, quien logrará que las educadoras —encargadas habitualmente de la censura y supervisión de las cartas de los niños antes de enviarlas a su familia— envíen a su casa una libreta llena de dibujos aparentemente incomprensibles, a cambio de hacer callar al niño que no dejaba de gritar, llorar y molestar a todos sus compañeros. Finalmente, se descubrirá que aquellos dibujos aparentemente infantiles e insignificantes contenían un mensaje en clave que nunca habría sido autorizado por el colegio y que tuvo, además, resultados pragmáticos en el internado. El mensaje en clave era: “-MAMÁ, DAN MAL DE COMER Y NO TENGO SILLA” (Gallego 2003: 86), y la consecuencia del mismo fue la llegada al orfanato de una gran cantidad de sillas de ruedas para los niños que vivían en su interior.

En el caso de *Celia muere la manzana*, las cartas aparecen también dentro del circuito de información clandestina que las chicas mantienen con el exterior, para sostener contactos y relaciones amorosas. Gran parte de este intercambio epistolar tiene un contenido erótico que choca abiertamente con la censura de las monjas y que, en caso de ser interceptadas las cartas, podía dar lugar a sanciones como la expulsión del centro:

—Por una de sus cartas me echaron del otro colegio. Estábamos Encarna y yo leyéndola cuando nos sorprendió una monja en plena emoción. Trató de quitárnosla y Encarna, sabedora de que a César no le hubiera gustado que sus cartas se estremecieran en manos de monja, se la metió en la boca y se la tragó. Nos hicieron un registro y como encontraron otras aún peores, nos echaron a las dos. Bueno, a mí me echaron. A Encarna le rogaron amablemente que se fuera. (Melcón 1972: 210).

Pese a las diversas sanciones y castigos, las cartas circulan continuamente entre las chicas del internado y sus correspondientes en el exterior, burlando los controles establecidos al efecto a través de diferentes subterfugios, entre los que destaca la utilización como mensajeros

del algunas figuras del personal de servicios que atraviesa diariamente las puertas de los internados (niñeras, chóferes...) o, en el caso del convento de *Celia muere la manzana*, la complicidad con las alumnas externas, que se prestaban a recibir en sus casas con un remite femenino falso, las cartas que novios, amigos y amantes dirigían a las chicas internas:

—¡Las cartas—

—¿Qué cartas?

“¡Esta Esperanza a ratos parece boba!”

—Unas de César.

—¿Te las mandaba al colegio?

—¡No! ¡Qué ocurrencia! A ratos pareces boba, Esperanza. Me las mandaba a casa de Ofelia. Ponía remite de chica y Ofelia le decía a su madre que eran de una amiga. (Melcón 1972: 209).

Generalmente existe una estrecha conexión entre el contenido temático de las cartas y los aspectos secretos, prohibidos o negados en los internados. En el caso de *Blanco sobre negro* el principal objeto de la censura que se aplicaba sobre la correspondencia tenía que ver con las paupérrimas condiciones de la alimentación y el cuidado de los niños discapacitados que existían en muchos de los establecimientos de internamiento. En *Celia muere la manzana*, entre los aspectos prohibidos en la comunicación epistolar, resulta evidente la centralidad de las relaciones amorosas y sexuales que las chicas mantienen con chicos en el exterior del convento, en contraste con la aparente invisibilidad de las que existían entre chicas en su interior. Por último, en *Cuatro por cuatro* las cartas, como vehículo de información clandestina con el exterior, son reemplazadas por otro tipo de escrituras íntimas (diarios) o metafísicas (los papeles de García Medrano) que revelan la violencia secreta y vertical que se practica en el internado. Sea cual sea la orientación temática de su contenido, por su incidencia en la apertura de grietas de publicidad en el espacio cerrado de los internados, las cartas tienen siempre consecuencias performativas sobre su funcionamiento, ya sean éstas de carácter positivo, como la mejora de los medios y las condiciones de vida, o negativas, como la adopción de medidas disciplinarias contra sus autoras.

Por último, en lo que se refiere a la posibilidad del movimiento dentro de los internados, es necesario hacer referencia a los pasillos como principal espacio destinado al tránsito interior. Ajenos, en principio, al estricto marcaje funcional al que están sometidos el resto de los espacios del internado, los pasillos se presentan a menudo como “no-lugares” intersticiales que conectan y separan a la vez el resto de las estancias. En estos corredores aparentemente neutros, se producen a menudo —preferentemente en la oscuridad de la noche— movimientos, encuentros o actos prohibidos que quedan al margen de la vigilancia, en un espacio desregulado, efímero y

a-legal. En otros casos, los pasillos se convierten también en los “vomitorios” en los que desembocan en forma de ecos, gritos o movimientos apresurados, los efectos de acontecimientos que desbordan la capacidad de contención de los espacios funcionalmente pautados en los internados.

En síntesis, en el interior de los internados, los pasillos se presentan como espacios de acción clandestina, como ámbitos de reverberación y, en tercer lugar, como lugares de confluencia inesperada de elementos que tratan de mantenerse siempre separados en el orden jerárquico del internado. Si atendemos a las diferentes funciones de este espacio en las obras del corpus de referencia, observamos un notable contraste entre la exuberancia del movimiento, el sonido y la acción que fluyen por estos espacios transicionales en *Celia muere la manzana* y el profundo silencio deshabitado que se condensa en los pasillos del *colich* de *Cuatro por cuatro*. En el caso de *Blanco sobre negro*, el esfuerzo físico de los no-andantes para recorrer por sí mismos las distancias de los enormes y fríos corredores de las *casas de niños* representa la fortaleza de la voluntad de conquista de la propia movilidad contra la hostilidad del medio.

Dentro de la arquitectura interior del internado de *Celia muere la manzana*, los pasillos contribuyen a la disposición de los dormitorios de las alumnas dentro de una serie lineal, en uno de cuyos extremos se encuentra el dormitorio de una monja. En principio, la circulación de las alumnas en filas ordenadas representa el movimiento ideal dentro de esta geometría lineal, sin embargo, el tránsito clandestino e individual por parte de las alumnas resulta una práctica bastante habitual, especialmente en escenas nocturnas en la que la visibilidad que permite la propia disposición lineal de los pasillos, se convierte en un recurso útil para su tránsito clandestino:

La Madre Sara chistó destempladamente y dio dos palmadas para imponer silencio. Después retrocedió para hacer una seña y la fila se bifurcó: unas entraron en el dormitorio y las demás se dirigieron al pasillo de los cuartos, iluminado con la luz que se filtraba por el montante de la última puerta. Ésta se entreabrió y Adela asomó la cabeza. Le preguntó a Dorita si la Madre Sara se acercaba, y Dorita negó con un gesto y se alejó. Adela esperó a que todas se adentraran en sus cuartos. Cuando el pasillo estuvo vacío, salió y entró de puntillas en la habitación de al lado. Avanzó en la oscuridad y habló en voz baja:

—¡Celia! ¡Me han expulsado, Celia! (Melcón 1972: 60).

Por otra parte, el movimiento convulsivo y apresurado de monjas y novicias que toma los pasillos del convento en momentos de agitación extrema como el intento de suicidio de Sela o las llamadas de la policía, constituye una negación pragmática de la estabilidad implícita en el diseño arquitectónico. En estas situaciones frenéticas, los pasillos que comunican las diferentes plantas o estancias del convento son recorridos por los cuerpos acelerados de mujeres que atraviesan el espacio a la carrera y con respiración jadeante.

Al mismo tiempo oyó carreras y voces jadeantes por el pasillo. Salió a ver quién era y se encontró con cinco novicias que desde las ventanas de sus dominios habían divisado el bulto flotante de Sela. (Melcón 1972: 185).

Desde el pasillo se oía un griterío parecido al de un partido de baloncesto. Llegaba a través de la ventana y la puerta abierta del cuarto de Celia. (Melcón 1972: 186).

Marifé deja el teléfono sobre la mesa de la centralita y abandona sofocada el recinto de la portería. Corre por los pasillos abriendo y cerrando puertas, se santigua al pasar por delante de la capilla, sube escaleras a toda velocidad. Llega al tercer piso sin resuello, renuncia a tomar aliento, trota por el pasillo que termina en la puerta abierta del dormitorio de las mayores y divisa la figura regordeta de la Hermana Perpenda.

—¡Hermana! (Melcón 1972: 217).

Junto a la intensidad de la presencia física del cuerpo que se hace palpable en estas escenas, llama particularmente la atención el papel que juegan los pasillos en la transmisión de sonidos que contribuyen a incrementar aún más la tensión emocional en el interior del convento. En este sentido, los pasillos funcionan como cajas de resonancia que amplifican los ruidos y sonidos que se producen en cualquier lugar del edificio y los hacen circular en todo su interior. Desde el sonido leve de pasos hasta el más estremecedor de un grito, parecen filtrarse a través de las paredes del convento, transmitiendo el pánico y mostrando la enorme permeabilidad del edificio a las alteraciones del ánimo de sus habitantes.

Estaba temblando, desde mi cama yo oía que los dientes le castañeteaban. Entonces oímos los pasos en el pasillo, se abrió y se cerró la puerta de camarillas y los pasos se alejaron. Yo empecé a asustarme también y decidimos dormir las dos juntas en la cama de Dorita para quitarnos el miedo. (Melcón 1972: 258).

El coro de un amén desafinado le llegó a través de las vidrieras de la capilla, y a continuación oyó un grito, humanamente salvaje, procedente de las honduras del primer piso. Carraspeó para ahuyentar el hálito angustioso del chillido, y al darse la vuelta para acercarse a la mesa percibió que Dorita se estremecía. (Melcón 1972: 259).

En contraste con la ingente energía emocional que circula a través de los pasillos de este internado, en el caso de *Cuatro por cuatro*, el diseño arquitectónico del recinto, con pabellones separados para profesorado, equipo directivo y diferentes clases de alumnos, elimina los efectos de resonancia a los que acabamos de referirnos y restringe la amplitud de los movimientos incontrolados a través de los pasillos. No obstante, también en este centro los pasillos que separan los dormitorios de los alumnos funcionan como corredores en los que se producen movimientos clandestinos durante la noche y en los que, a menudo en condiciones de impunidad, tienen lugar peleas, persecuciones y ataques imprevisibles.

Tienen prohibido salir de sus dormitorios y además hay siempre chivatos dispuestos para la delación. Sin embargo Ignacio sale, tropezándose con el pijama que se pisotea. Varias zonas de sombra se solapan en el pasillo. Ignacio avanza tanteando las paredes. (Mesa, 2017: 41).

Entonces, a su espalda, un aliento profundo.

El corazón de Ignacio se desboca antes de tener tiempo de voltearse.

Gira y al mismo tiempo tiene una mano —que a él se le asemeja zarpa— encima de su hombro, palpándole los huesos. [...] El Zoquete lo agarra más fuerte y lo golpea en el estómago mientras le pregunta qué mierda hace él allí, si acaso los espía, si acaso es un chivato de la Culo. (Mesa 2017: 42).

Como en otros espacios de este internado, la violencia parece tomar los pasillos, que se convierten en uno de los principales escenarios de indefensión individual frente a la violencia grupal.

Desde el punto de vista del profesor interino, los pasillos entre los dormitorios del profesorado se presentan como lugares silenciosos y vacíos que refuerzan el hermetismo y la inquietante regularidad en los interiores de este centro, donde la vida orgánica del cuerpo parece quedar excluida y se acentúa la sensación de desorientación y extranjería de los recién llegados:

He asomado la cabeza al pasillo y he visto otras puertas similares a la mía, pero ninguna parece corresponder a un aseo. No sé dónde puedo lavarme, hacer mis cosas. (Mesa 2017: 110).

Me demoro pisando la moqueta del pasillo, con sus ribetes dorados como de viejo hotel. Sin embargo, las paredes son blancas, las puertas sin molduras y la atmósfera en general más propia de hospital que de colegio.

Mi habitación es la última de todas; caminando hacia ella trato de captar algún sonido de las puertas vecinas.

No oigo nada. (Mesa 2017: 117).

Llama poderosamente la atención este espeso silencio en comparación con los ecos, la resonancia de los sonidos y la exuberante presencia física en los pasillos del internado femenino de *Celia muerde la manzana*. En la novela de Sara Mesa, es precisamente el vacío y la falta de identificación con el espacio lo que parece contribuir al desequilibrio emocional de personajes como el profesor interino que, después de despertar de una pesadilla, recorre los pasillos el centro poseído por una enorme sensación de irrealidad:

Voy corriendo pasillo abajo y se me antoja que todo es cada vez más borroso, más indeterminado. Perdí la sensación de nitidez hace tiempo. El mundo me parece ante todo una ficción: las cosas pasan proyectadas en una pantalla, apenas me conciernen. Se deslizan ante mí, pero no son mías. No puedo modificarlas, ni siquiera comprenderlas.

Pasan ante mis ojos, eso es todo. (Mesa 2017: 155).

La incomunicación prevalece en estos pasillos que parecen agotarse en un tránsito infinito que no conduce a ningún destino reconocible. Hipérbole de la pérdida de referencias del mundo post-moderno, la organización celular y el carácter sepulcral del espacio subterráneo de este internado, al que se accede metafóricamente en el Epílogo, refuerzan su clausura con la desaparición del movimiento y el borrado de los pasillos transicionales entre celdas, que se perciben como únicas y absolutamente aisladas del exterior.

Por último, en *Blanco sobre negro*, los pasillos se presentan ante todo como un desafío para los muchachos con dificultades de movilidad. Recorridos con un impulso de autodeterminación que desafía de manera heroica los obstáculos de un medio opaco a las limitaciones físicas de los no-andantes, los pasillos son la distancia que les separa físicamente de un objetivo deseado. Desde las primeras páginas del texto, se pone en evidencia el esfuerzo necesario y las complejas e ingeniosas operaciones necesarias para lograr desplazarse a través de los pasillos de las *casas de niños*, con objeto de algo tan sencillo y cotidiano como levantarse de la cama para ir al baño.

Soy un niño. Es de noche. Invierno. Necesito ir al baño. Es inútil llamar a la niñera.

La única solución es arrastrarme hasta los lavabos.

Lo primero es bajar de la cama. Hay un modo de hacerlo; se me ha ocurrido a mí. Sencillamente me deslizo hasta el borde de la cama, me doy la vuelta hasta quedar sobre la espalda y me dejo caer. Tras la caída llega el golpe. Y el dolor.

Me arrastro hasta la puerta del pasillo, la empujo con la cabeza y salgo de mi habitación, de un lugar relativamente cálido, al frío, a la oscuridad.

Por la noche dejan abiertas las ventanas del pasillo. Hace frío, mucho frío, Estoy desnudo.

El trayecto es largo. Cuando paso por delante de la habitación donde duermen las niñeras, intento pedir ayuda, doy golpes con la cabeza contra la puerta. Nadie responde. Grito. Nada. Quizá no grito lo suficiente.

Cuando llego al baño estoy completamente helado. En el baño las ventanas están abiertas. Hay nieve en el alféizar.

Alcanzo el orinal. Descanso un rato. Necesito descansar sin falta antes de emprender el camino de regreso. Mientras lo hago, la orina empieza a cubrirse de hielo.

Me arrastro de vuelta. Con los dientes, tiro sobre mí la manta de la cama, me envuelvo como puedo en ella y trato de dormir. (Gallego 2003: 14).

3.4. Estrategias narrativas e internamiento

Tras la exploración de los espacios de internamiento, la búsqueda de salida se configura como un punto de confluencia en las tres aproximaciones literarias que han servido de referencia a este análisis. En las dos obras de carácter abiertamente ficcional, la literatura parece aliarse con los movimientos de evasión e, incluso, servir en sí misma como vehículo para atravesar las fronteras de la clausura institucional. Diferentes estrategias literarias se corresponden con contextos históricos también diferenciados en cuanto a las relaciones entre infancia y sociedad. En el caso de la obra de carácter más autobiográfico, la salida se ha producido ya como un hecho real en la vida del autor y la literatura se orienta más bien a servir como registro

testimonial de prácticas institucionales que suelen quedar ocultas a la mirada pública, y de la fuerza subjetiva que ha permitido sobrevivir a ellas. Proyección performativa o registro se corresponden respectivamente con las perspectivas ficcional y autobiográfica, generando un ámbito de intersección entre lo posible y lo factual.

En cualquier caso, la contraposición entre un yo subjetivo y una arquitectura institucional amenazante se mantiene como rasgo transversal en las tres aproximaciones literarias. Más aún, el propio régimen de internamiento intensifica y condensa los deseos que se viven en el interior de los espacios cerrados por tan rígidas fronteras. En el caso de *Celia muere la manzana*, el erotismo es el núcleo de intensidad de la experiencia en el internado, en el caso de *Cuatro por cuatro* lo es la violencia y, finalmente, en *Blanco sobre negro* el deseo de independencia y libertad de movimiento constituye un punto central en las aspiraciones de los internos. Por sus características específicas, las tres instituciones en las que se desarrollan estas experiencias se corresponden respectivamente, con tres arquetipos diferentes de instituciones totales: el convento, la cárcel y el hospital.

Recapitulando las principales diferencias en cuanto al espacio y las estrategias de salida de los internados ficcionales, vemos que en el internado religioso el espacio se caracteriza por una superposición de planos a diferentes niveles de verticalidad, que permite una experiencia en la que se combinan los aspectos más domésticos y cotidianos en el plano inferior, y los del erotismo, la espiritualidad y lo onírico en el plano más elevado. Existe permeabilidad en el cierre al exterior de este espacio poroso, atravesado por frecuentes movimientos clandestinos, y desbordado por flujos que lo superan tanto desde el interior, en el ámbito de los afectos, como desde el exterior, en el de los movimientos sociales.

En el internado elitista y posmoderno de *Cuatro por cuatro*, el espacio se presenta como una planicie homogénea de perfección geométrica en la que diferentes edificios se distribuyen horizontalmente. El exceso de la elevación espiritual o fantástica parece haber sido aplastado y suprimido por la materialidad de una arquitectura transparente en apariencia, pero que se expande en sentido descendente, hacia una zona subterránea e invisible en la que se practica una violencia física clandestina sobre los cuerpos de niñas cautivas.

Son también distintos los modelos de disciplina que rigen en ambos internados. Si en *Celia muere la manzana* se impone una autoridad formalmente rígida, afín a las formas del esquema militar; en el internado de la novela más contemporánea, se aplica una disciplina invisible basada en la privación del espacio propio, a la que se suman el borrado del pasado y la supresión de la dimensión imaginaria. Si en el primer caso la sanción disciplinaria más común es la de la expulsión, en el segundo lo es la reclusión en la zona secreta.

Se dibujan así diferentes enfoques de la cuestión de la salida y la relación entre internado y sociedad. En el caso de *Celia muere la manzana*, la salida del internado es posible, aunque dicha salida no conlleva la emancipación de las jóvenes sino que da lugar a la reproducción de los controles sociales y familiares que pesan sobre las chicas en el medio social abierto, o bien, a través de otras instituciones de internamiento. Sin embargo, resulta evidente la fragilidad del internado frente a las corrientes que lo agitan interior y exteriormente, y que se hace palpable en la victoria imaginaria de las niñas que se presenta en la escena final de la novela, con la visión de los cuerpos desvanecidos de las monjas, cubriendo por completo el suelo de la Sala de Penitencia, después de un acto de flagelación colectiva (Melcón 1972: 288).

En *Cuatro por cuatro*, el hermetismo del espacio es mucho más férreo, los sistemas de control se han vuelto mucho más eficientes técnicamente y la falta de un espacio exterior e imaginario alternativo contribuye a acrecentar la clausura. Se trata de un encierro mucho más profundo a nivel subjetivo del que, para poder escapar, se requiere no sólo del movimiento físico, sino de todo un proceso de elaboración al que contribuyen las palabras de los vivos y los muertos, como testimonio y medio de esclarecimiento de una violencia ejercida desde el poder, que trata de permanecer oculta. Por otra parte, la relación de este internado con la ciudad es prácticamente inversa a la que se observaba en la novela de Melcón. Si en *Celia muere la manzana*, la ciudad se expande y, en cierto sentido, atraviesa el espacio cerrado del internado, en *Cuatro por cuatro*, es el espacio del internado como anti-ciudad, el que parece imponerse sobre el espacio público.

Las dos estrategias ficcionales orientadas a la búsqueda de salidas al internamiento tienen también consecuencias en el plano de las formas narrativas. En *Celia muere la manzana*, el movimiento apresurado y vertiginoso es una de las fuerzas fundamentales para restablecer los flujos del cuerpo y la palabra. A su vez, la multiplicidad de puntos de vista y voces enunciativas contribuye a presentar el convento como un espacio complejo y resonante en cuyo interior se agitan múltiples historias.

En el corto espacio de tiempo de una noche y un día, confluyen en el ámbito acotado del internado una gran diversidad de personajes y acciones, en una efervescencia que anula las distancias habituales. Zumbidos y rumores atraviesan el silencio, los diálogos jocosos e irreverentes se combinan con monólogos interiores en los que los pensamientos censurados se expresan con un lenguaje espontáneo y coloquial en el que abundan onomatopeyas, insultos, preguntas, exclamaciones, asociaciones libres o conversaciones con personajes imaginarios. Las voces interiores de niñas y monjas se combinan con los gritos y el movimiento apresurado de los cuerpos por los pasillos. La interioridad y la exterioridad conviven y se suceden vertiginosamente en estado de emergencia y la aceleración de la acción se hace notar en recursos

como la invención de palabras —casi siempre verbos contruidos a partir de sustantivos— que a menudo aparecen en las acotaciones de los diálogos. Todo lo estático se pone en movimiento:

—Secreto, es un secreto -nos *enigmó* Obdulia-. (Melcón 1972: 29)

¿cómo es que se metió monja? Porque por mucho gancho que tenga *la Sarah-madrehazodiarel mundo...*

—Chica —*compañeriza* Celia—, yo tampoco me lo explico. (Melcón 1972: 210)

—Cambiaría la mística de los gallipollos, como tú dices, por la de los santo —*psicoanaliza* Esperanza— (Melcón 1972: 211)⁷¹

El tono jocos, el ritmo acelerado y la actitud atrevida e irreverente son especialmente notables en las expresiones de la protagonista Celia. La aceleración motorizada, el interés por el sexo y el dinero y el descaro en la actitud son rasgos que, como podremos comprobar en el capítulo dedicado al viaje, son también característicos de otras protagonistas infantiles de novelas publicadas en las décadas de los 60-70, como *Zazie en el metro*. Parecería que, en esta etapa, los personajes femeninos en la frontera de la adolescencia, desafían con su agitación, su falta de seriedad y su atrevimiento la solidez de la convenciones sociales de sus mayores.

En contraste con este ritmo acelerado y trepidante, en *Cuatro por cuatro* la inacción metafísica se contrapone al movimiento frenético. El estilo de la escritura parece buscar más los vacíos de lo no representado, los silencios, los huecos en el tiempo y en el espacio. La escritura parece detenerse en determinadas escenas extraídas de la cotidianeidad del internado para observarlas en profundidad, hasta hacer aflorar los vectores subjetivos que las dotan de significado y sugieren el trasfondo del que son solo una materialización concreta.

El espacio del internado se presenta en la primera parte como una composición de fragmentos discontinuos que abordan los aspectos más significativos de la estructura afectiva y grupal que lo habita. Personajes, espacios, objetos o ceremonias forman parte de este conglomerado de piezas diversas, entre las que se van esbozando líneas narrativas. El punto de vista es siempre externo y las escenas están relatadas en presente, con inserción de diálogos entre los personajes.

En la segunda parte, titulada “Diario de un sustituto”, la voz narrativa pasa a adoptar la primera persona y el punto de vista de un profesor sustituto que, como un detective involuntario, va explorando la vida en el interior del internado desde la desorientación de una sensibilidad que se deja impresionar por todo lo que no comprende. Las sucesivas entradas de un diario fechado sitúan el transcurso de la acción en el periodo cuatrimestral que transcurre entre un 12 de noviembre y un 23 de febrero, durante el que el protagonista llega a conocer la

⁷¹ El resaltado en el texto es mío.

zona secreta del internado a partir de su propia experiencia, a menudo asaltada por sueños, delirios y momentos de angustia. La utilización del recurso del diario se corresponde con la idea de que sólo desde dentro y a partir de la experiencia propia es posible conocer una realidad esquiva como la del internado.

Por último, en la tercera parte o Epílogo titulado “Héroes y mercenarios (Los papeles de García Medrano)”, la narración vuelve a adoptar un punto de vista externo, que se corresponde ahora con el texto escrito por un profesor desaparecido. En esta tercera parte, el espacio se ensancha de modo casi infinito y el tiempo se detiene en la descripción de un cuadro inmutable cuyas dos dimensiones extremas son el exterior de una ciudad fortificada y el interior de una celda de reclusión de cuatro por cuatro metros. Dos versiones hipertrofiadas del vaciamiento de lo público y lo privado configuran un espacio metafísico y abstracto, que alude desde la distancia de la fábula a la ciudad y la casa como los dos grandes lugares arquetípicos de la educación de la infancia, en los que se juegan la emancipación del sujeto y la sociedad. La ficción ha pasado a adoptar un papel revelador de la cara más profunda y oculta de la realidad, que se va desplegando a través de la historia, en una temporalidad de amplio alcance que supera el presente de la narración.

Esta composición triádica de la novela supone a su vez tres niveles sucesivos de consciencia acerca de la realidad oculta en los espacios cerrados. En el primero, los alumnos padecen y reproducen el régimen de violencia del internado sin ser conscientes de la dinámica oculta de su funcionamiento. En el segundo, desde la posición adulta del profesor y en un momento temporal posterior al de la primera parte, el acercamiento subjetivo y consciente a la zona censurada de la institución se incrementa a través de una experiencia sensible en primera persona. En el tercero, la perspectiva de un veterano profesor muerto parece dotar de eternidad y sabiduría la contemplación del interior de la institución más allá de la historia. Se requiere el despliegue de toda una cadena generacional en una temporalidad de amplio alcance, para desvelar progresivamente los secretos que se ocultan tras las apariencias de la arquitectura del internado.

Desde este planteamiento, la ficción se presenta como un arma del discurso y la imaginación, capaz de desactivar la realidad que se impone por la fuerza. No se trata de una mimesis reproductiva, sino reveladora de estructuras ocultas. En el caso de *Blanco sobre negro*, la relación entre ficción y realidad parece invertirse. El carácter discursivo y ficcional de la narración se hace desaparecer en nombre de un relato fiel a la realidad del pasado. El texto escrito en primera persona se presenta como una mediación transparente de la experiencia vivida, cuyo objetivo prioritario es dejar testimonio de aquellos interiores opacos en los que no había salida.

A diferencia de los otros dos relatos de ficción, en los que la fuga del internado resulta prácticamente imposible, en este caso la escritura del relato se debe precisamente a la huida de su protagonista y autor que, contra todo pronóstico, logra escapar y reunirse con su madre, con la que había perdido el contacto durante los largos años de su reclusión. Esta experiencia real vendría a contradecir, en este caso, el desarrollo esperado de los acontecimientos en el plano de la ficción.

La prueba singular de la posibilidad de la salida es la propia existencia del autor y el texto. Consecuentemente, un planteamiento heroico preside la escritura de este relato en el que un yo resistente y superviviente se afirma frente a la fuerza coercitiva y paralizante de la arquitectura institucional, y se hace explícito en las tres primeras entradas tituladas respectivamente “Sobre la fuerza de la bondad”, “El héroe” y “La bayoneta”, que sirven como obertura y encuadre de los episodios que se presentan a continuación. Estos tres primeros capítulos, escritos en presente, interpelan al lector exponiendo las motivaciones y el origen de la voluntad de escribir. La idea de la fuerza espiritual y física como una elección de bondad frente a las imposiciones de la vida, resulta central en esta declaración de intenciones que reconoce fuerza en todos aquellos que, aun renunciando de manera voluntaria a la vida, son “capaces de superar la barrera de la incomprensión general”. (Gallego 2003:12).

En cuanto a la relación entre la literatura y la realidad, en esta misma parte introductoria, el autor declara abiertamente el carácter “verdadero” de los personajes que describe a los que atribuye, a su vez, un carácter colectivo y representativo:

A veces me preguntan si lo que cuento sucedió en realidad. Si los personajes de mis relatos son reales.

Y mi respuesta es que sí sucedió, que sí son reales, más que reales. Ciertamente mis personajes son colectivos, en ellos se funde el inacabable calidoscopio de mis infinitos orfanatos. Pero todo lo que escribo es verdad. (Gallego 2003: 11).

La afirmación de la veracidad convive con el reconocimiento de la estrategia discursiva que subyace en la elaboración del texto. Por otra parte, en torno a la contraposición entre literatura y vida, se afirma la reivindicación de un heroísmo excepcional que surge —en el terreno vital de las limitaciones físicas— de la propia necesidad de supervivencia y que supera ampliamente al que exhiben algunos héroes arquetípicos de la literatura que, a diferencia del autor de *Blanco sobre negro*, “tenían manos y pies”.

Sólo algunos personajes, capaces de enfrentarse con fuerza y valentía excepcionales a adversarios que les superan ampliamente en medios físicos y materiales, suscitan la admiración del autor. La literatura se plantea entonces como continuación de esa tarea heroica a través de

la palabra convertida en arma, por parte de aquellos capaces de defender la fuerza de su humanidad hasta el final de su vida.

Volvemos así, desde otro punto de vista, al planteamiento de la oposición entre la literatura y la realidad o, más bien, al uso de la literatura como un arma para luchar contra las imposiciones y las falsedades de la realidad. Sin embargo, mientras que en las obras abiertamente ficcionales esta impugnación de la realidad adquiere la forma de una construcción alternativa de lo social o lo colectivo, a través de una voz coral; en el caso de la auto-ficción esta impugnación se realiza desde la propia creación del espacio del *yo* como un lugar de resistencia.

Los diferentes episodios vividos en el interior de una multiplicidad de orfanatos durante la infancia del protagonista concluyen finalmente en dos piezas escritas de nuevo en tono confesional, en las que el autor y su madre toman la palabra, para mostrar la realidad del encuentro familiar como punto de llegada de la trayectoria del protagonista y cierre de la historia. La primera de estas piezas está dedicada al agradecimiento de Rubén hacia todos los que le ayudaron a lo largo de su vida y, en especial a su madre. La última es el Epílogo en el que Aurora Gallego relata brevemente lo sucedido desde el nacimiento de su hijo en 1968 y su posterior internamiento, hasta su reencuentro y la publicación de esta obra en Rusia en 2002. Se cierra así el círculo de una historia de la que podría decirse que “la realidad supera a la ficción”, pero que muestra sin embargo su carácter ficcional, en la construcción del propio *yo* del autor como personaje que lejos de encontrarse “dado” en la historia, es el producto de una elección personal y una voluntad consciente de afirmación frente a ésta.

4. LA CASA Y LA CIUDAD: Interacciones e intersecciones entre lo privado y lo público

Al margen de su definición antropológica o sociológica, desde la perspectiva infantil, tanto la casa como la ciudad, se presentan como espacios eminentemente afectivos, marcados por la experiencia de la vulnerabilidad del propio cuerpo frente al exterior y por una intensa sensibilidad hacia las corrientes de protección u hostilidad que median la percepción del medio externo por parte del niño.

Como veremos a continuación, las figuras parentales resultan determinantes en esta percepción afectiva del espacio, tanto como personajes concretos junto a los que se produce la primera experiencia habitacional del infante, como en su cualidad arquetipal y su capacidad articuladora de la experiencia afectiva del espacio en los entornos más íntimos y próximos y también en los más asociados a los encuadres institucionales y simbólicos de la vida colectiva.

Por otra parte, una característica de las dos obras de referencia para el análisis en este bloque es el abordaje de la infancia desde la perspectiva de la memoria elaborada en la edad adulta, a través de la escritura literaria. De modo que, tanto la casa como la ciudad, son representaciones espaciales mediadas no sólo por la percepción subjetiva del niño sino, sobre todo, por la recuperación de ésta a través de la memoria del adulto. En ambos espacios se superponen, por tanto, dos niveles de aproximación que combinan los componentes de la mimesis autobiográfica y la ficción.

De acuerdo con este planteamiento, en el desarrollo de los contenidos de este apartado, partimos de una primera aproximación al encuadre de la reconstrucción retrospectiva que los respectivos protagonistas de las obras de referencia realizan para posicionarse en los espacios de su infancia, en la que tanto los lugares de la vida privada como los escenarios de la vida pública aparecen mediados por la mirada afectiva de la intimidad. A continuación, y siguiendo una secuencia marcada por la progresión desde lo más cercano a lo más distante, abordaremos los valores y representaciones de la casa, el vecindario y finalmente, la ciudad.

4.1. La casa y la ciudad como espacios de intimidad tejidos por el recuerdo de la infancia: *Yo y Otro*

El espacio de lo conocido, lo familiar, la casa o el entorno próximo de la ciudad de origen se presentan, en el recuerdo de la infancia, como imágenes observadas a través de una lente con múltiples posibilidades de efectos y afectos. Desde la perspectiva infantil, sus dimensiones y los objetos y seres que los habitan, aparecen a menudo transfigurados por un efecto de aumento que les confiere dimensiones ciclópeas. En otras ocasiones, por el contrario, el alejamiento del punto de vista permite al narrador infantil acceder a visiones panorámicas en las que, en un solo plano, se superponen edificios, objetos, luces, personas, momentos y periodos de tiempo sólido y sedimentado.

Acercamiento y distancia se combinan en la recreación de los lugares de la infancia. A través de estas operaciones, lo próximo se vuelve distante o ajeno, a la vez que aquello que está alejado en el espacio y el tiempo, se coloca al alcance de una nueva experiencia. Ambas estrategias subjetivas parecen tratar de dar un sentido al presente, vinculándolo narrativamente con el pasado de la infancia, como referente del origen o punto de partida de la actualidad del narrador y permiten, a su vez, abrir una reflexión en cuanto a las posibilidades de dibujar nuevos vínculos o trayectorias entre el niño y el adulto, tanto en el plano de la historia individual como en el de la memoria colectiva.

Si la casa es el ámbito de los afectos, la experiencia íntima, las relaciones familiares en cuyo centro se encuentran las figuras paterna y materna, o el lugar de encuentro entre parientes y amigos; la ciudad es el entorno que contiene no sólo una multiplicidad indeterminada y casi infinita de individualidades y casas familiares, sino también la experiencia colectiva de diferentes generaciones, sus relaciones, formas de convivencia y expresión, y las huellas de los acontecimientos que han dejado marcas en la memoria y en los registros de la historia.

Las dos obras que nos sirven de referencia para el análisis en este apartado, combinan ambos planos de los espacios doméstico y público, a través de una voz narrativa autobiográfica que recupera el pasado, bien construyendo un personaje infantil cuya figura se recorta nítida y conflictivamente sobre el entorno público y privado al que pertenece; bien tratando de encontrar el ser infantil, como núcleo primario que pervive en las profundidades del cuerpo y la memoria del adulto, que escribe en primera persona sobre su propio pasado.

Esta relación con el niño como personaje, en mayor o menor grado interior o distante del sí mismo del escritor, adquiere tonalidades distintas y se une a formas de sensibilidad

diferentes, no sólo en virtud de las características de la escritura entendida como un hecho individual, sino también como expresión subjetiva de la experiencia vivida en cada generación, sus conflictos y los hechos más o menos traumáticos que marcan la historia común.

En el caso de *El tambor de hojalata*, llama la atención desde el primer momento la actitud “percusiva” del pequeño Oskar y la firme determinación del niño que decide dejar de crecer al cumplir los tres años, contraviniendo las expectativas de sus padres y los adultos en general. Esta voluntad de permanecer en la infancia, como actitud de protesta y rechazo a las convenciones y los rituales de una vida social conformista y traspasada por el autoritarismo político, es también la expresión de un deseo de hacer saltar en pedazos y subvertir desde abajo ese orden dominante. El poder de la voz *vitricida* del pequeño Oskar, capaz de hacer estallar cualquier superficie u objeto de cristal sobre el que se proyecta, constituye una clara ilustración de este deseo íntimo de ruptura de la rigidez del mundo exterior.

Golpear, romper, hacer estallar todo lo que se impone de forma rígida sobre la existencia de los más pequeños, son los gestos que caracterizan la actitud de un joven iracundo e irónico que parece esconderse en el cuerpo de un niño, utilizando la infancia como una máscara que le permite desplegar una estrategia subversiva de deconstrucción de la —en cierto modo “frágil”⁷²— maquinaria de la vida social y el orden político que contravienen sus deseos y aspiraciones.

Por otro lado, el protagonista de *El ala izquierda* propone un acceso distinto a la condición infantil. El personaje que nos habla en primera persona y comparte nombre de pila con su autor, observa al niño que fue a través de un movimiento de retroceso interior en la memoria, en busca del núcleo primario del ser que sigue vivo y escribiendo, tanto en el paisaje abierto de la ciudad y sus puntos sensibles, como en los tejidos y las células del propio cuerpo. Este niño recuperado a través de la memoria sensorial anida en la frontera entre el mundo material y el imaginario, habitando la realidad de los sueños y los fantasmas que surgen en la ciudad y en la casa, y es el origen del texto y las creaciones del escritor. En lugar de la hostilidad, la discontinuidad y la ruptura entre *yo* y entorno, tan nítidamente marcadas en el texto de Grass, lo que se presenta en el relato de Cărtărescu es, precisamente, la exploración de la incierta frontera entre ambas esferas, de la que la ventana es una metáfora privilegiada.

En ambos textos, el cristal está presente como elemento material y simbólico representativo de dicha frontera entre interioridad y exterioridad, entre *yo* y el mundo de *los*

⁷² Pese a la exhibición de poder que, como veremos con más detalle más adelante, se pone en escena en el espacio público de la ciudad; en la perspectiva del protagonista de *El tambor de hojalata* late el convencimiento de que sólo desde el lugar de los más pequeños y situados en posiciones de inferioridad, es posible desarticular las formas más grandiosas y rígidas del autoritarismo. En este sentido, el niño constituye el punto débil del tirano.

otros. Sin embargo, en cada caso se desarrollan de modo diverso las posibilidades simbólicas del vidrio como superficie intersocial. Si en el texto de Grass, la rigidez, la fragilidad, y el carácter fácilmente destructible son las características que destacan en el cristal, en el de Cărtărescu, la transparencia, la capacidad reflectante y de proyección, son los rasgos que invitan a pensar en una relación de comunicación bidireccional entre la realidad externa y el sujeto infantil. En el marco del enorme ventanal que, en *El ala izquierda*, pone en contacto el interior de la habitación del niño con la panorámica del paisaje urbano, la transparencia vítrea desdibuja los límites entre interioridad y exterioridad y da paso a un juego de ambivalencia y reflejos recíprocos entre ambas esferas. La búsqueda permanente del restablecimiento de la continuidad originaria perdida en relación con la ciudad, el cuerpo de la madre, la vida de los antepasados y el pasado mismo como espacio vastísimo en el que el tiempo se expande y la biología se funde con la cultura, proyecta en la infancia, desde la perspectiva de Cărtărescu, la posibilidad de una fusión imaginaria entre sujeto y entorno.

Frente a la horizontalidad del plano de la realidad en el que se mueve el personaje de Oskar, transitando una ciudad que se configura como un escenario para la representación de la historia en términos socio-políticos, la materialidad del medio que habita el pequeño Mircea, carece de solidez y estabilidad y está horadada por agujeros y túneles que, desde lugares mínimos de lo cotidiano, dan acceso a un mundo subterráneo inmenso y laberíntico, poblado por figuras enormes y majestuosas, donde los espacios cerrados de la superficie se amplían y se proyectan hacia el infinito. A su vez, la cara miserable de la realidad urbana se comunica directamente con la belleza más sublime a través del influjo de la luz cegadora que ilumina la ciudad y le confiere una existencia divina y fantástica. Dos figuras simbólicas resultan centrales en este acercamiento imaginario a la infancia: la mariposa y el gemelo virtual.

Por un lado, la mariposa, en su condición de insecto alado, presenta una constitución híbrida entre lo terrestre y lo celeste. Entre la materia de la biología y la de la fantasía y, también, entre el pasado y el futuro⁷³. Este carácter híbrido y transicional de la mariposa está en la base del potencial simbólico que la sitúa como motivo central del título de la trilogía *Cegador*, cuyos tres volúmenes: *El ala izquierda*, *El cuerpo* y *El ala derecha*, se corresponden con las tres partes de la forma física del lepidóptero.

Por otra parte, a esta hibridez está unida la dinámica de la metamorfosis implícita en el ciclo de vida del insecto, que antes de llegar a su forma adulta, pasa por los estadios de huevo, larva y pupa. El potencial intrínseco de transformación es otro de los rasgos clave que contribuyen a la identificación de la mariposa con el estado infantil y que, más allá de la obra

⁷³ “Y, sin embargo, estamos entre el pasado y el futuro como el cuerpo vermiforme de una mariposa entre sus dos alas”. (Cărtărescu 2018: 75).

de Cărtărescu, vemos aparecer en la de otros escritores y pensadores⁷⁴. Para el escritor rumano, la capacidad transformadora de la mariposa está particularmente unida a la belleza y la creación artística, que permite pasar súbitamente de lo sórdido a lo sublime y dotar de sentido a vidas condenadas a una existencia vegetativa y banal.

Encontramos, en este sentido, varios pasajes en *El ala izquierda* en los que la mariposa aparece como mensajera anticipadora de la transición hacia la belleza a partir de escenarios marcados por la sordidez y la pobreza de lo real⁷⁵. En otros casos, es directamente la portadora de una capacidad soñadora que inculca a través de su trompa en personajes privados hasta el momento de acceso a las regiones de lo imaginario⁷⁶.

En la representación de la mariposa se alternan valores masculinos y femeninos; en algunas ocasiones se asocia a la mujer o la madre, capaz de percibir una belleza que es ajena a la mayor parte de los seres comunes, y en otras es el hijo, o bebé-larva que se aferra al seno y al vientre materno, donde se alimenta antes de salir al mundo⁷⁷. Por último, hay también una asociación de la mariposa con la forma orgánica del útero (Cărtărescu 2018:417), donde la configuración bipolar de las trompas de Falopio es generadora de una vida que puede surgir, a su vez, en la forma dual de los gemelos homocigóticos. En seguida volvemos a esta idea, que conecta con otro de los símbolos nucleares de la memoria de infancia: el gemelo virtual.

En todo caso, la figura de la mariposa remite en Cărtărescu a la naturaleza fronteriza y en proceso de transformación del sujeto infantil. La imagen de la bipolaridad entre el mundo terrestre de los insectos y las alas de la belleza, que contiene en su propio cuerpo, expresa a su vez la dinámica incesante de la transformación entre lo que brota y lo que se fosiliza, entre lo que se consume en el ciclo biológico y lo que se proyecta hacia las regiones de lo imaginario.

Este carácter abierto y polivalente de los significados de la mariposa se reduce notablemente en *El tambor de hojalata*, donde también aparece la mariposa, en el capítulo titulado “Mariposa y bombilla” (Grass 2016: 39-52), dedicado al relato del nacimiento de Oskar. En este caso la mariposa es contemplada como una aparición externa en el cuarto en el que acababa de producirse el parto y suscita la identificación del niño hiper-consciente y narrador ominisciente, con el insecto alado que penetra por error en la habitación durante la noche, golpeando

⁷⁴ Entre ellos, G. Agamben, que dedica algunos pasajes de su obra *Infancia e historia* a la identificación entre niños y larvas, en la que la idea de la transformación resulta central y trasciende la existencia individual para proyectarse al plano de la historia colectiva. (Agamben 2010: 122). (Cf. Epígrafe 1.3.).

⁷⁵ Así aparece, por ejemplo, en el interior de la sala de cine del que María y Căstel salen junto a la multitud de espectadores hacia la claridad de la luz primaveral en el exterior. (Cărtărescu 2018: 226).

⁷⁶ Podemos observar esta capacidad fecundadora en momentos como el descenso de Ionel hacia el subsuelo de la ciudad, a través de la grieta abierta en el pedestal del busto de Pushkin. (Cărtărescu 2018:190).

⁷⁷ Esta aparición es particularmente clara en la escena de la aparición fantasmal de una mujer encerrada en la cabina del ascensor, como único resto que había quedado intacto en el edificio que ocupara la sastrería Verona, tras los bombardeos de Bucarest en 1943. (Cărtărescu 2018:235).

reiteradamente sus alas contra las bombillas que la iluminaban. Las referencias a la belleza de la mariposa, los colores de sus alas⁷⁸ y su proverbial naturaleza transitoria quedan al margen de una caracterización que se centra en el activo y reiterado golpear de las alas del insecto contra el cristal de la bombilla y el ruido que dicha actividad produce:

Sopesando un buen rato la promesa materna y la paterna, observé y escuché, yo, Oskar, a una mariposa nocturna que se había equivocado al entrar volando en el cuarto. De tamaño mediano y peluda, cortejaba a las dos bombillas de sesenta vatios, arrojando sombras que, desproporcionadas con respecto a la envergadura de sus alas, cubrían, llenaban y ampliaban con movimientos espasmódicos la habitación y su mobiliario. Sin embargo, lo que me impresionó no fue tanto el juego de luces y sombras como el ruido que surgía entre mariposa y bombilla. (Grass 2016: 50).

Es precisamente a partir de esta actividad percusiva y ruidosa, que se afirma frente a los deseos paterno y materno, como se produce la identificación del protagonista con la mariposa, que pasa a ser considerada como “maestra de Oskar” e iniciadora de su deseo de tocar el tambor. Pese a la universalidad que atribuye a la práctica del tamboreo, de la que encuentra réplicas tanto en diversos comportamientos del reino animal como en diferentes culturas de África, América y Asia, el narrador insiste en situarse en el estricto marco espacio-temporal, histórico y cultural de su nacimiento y, de este modo, se acota también el alcance metafórico de la mariposa y la potencia simbólica de su identificación con la infancia:

Yo me atengo a mis cánones europeo-orientales, es decir, a aquella mariposa nocturna de tamaño mediano y empolvada de pardo del momento de mi nacimiento, y la llamo maestra de Oskar. (Grass 2016: 51).

El carácter adulto de la voz que emite esta declaración no se debe solo a la abstracción de nociones como el “canon europeo-oriental”, sino también al resignado realismo que se aprecia en la actitud enunciativa frente a su contexto vital y la mediocridad de los rasgos que destaca en la mariposa, como su tamaño mediano y el color pardo como única tonalidad que, por otra parte, se corresponde con el tono monocolor de la indumentaria militar que se imponía en el periodo de entreguerras.

Se confirma así la artificialidad de la figura del niño Oskar, su condición de “máscara infantil” para la expresión de un punto de vista externo al niño, por parte de un personaje que parece estar escindido en todo momento entre la pequeñez y la grandeza; el adulto que habla e interpreta con altas dosis de distancia e ironía el mundo en el que se desarrolló su niñez, y el infante que siente y actúa. La continua alternancia del uso de la primera (“yo”) y tercera persona (“Oskar”), para la autoidentificación del narrador, constituye un claro indicador de esta escisión

⁷⁸ Como se verá en seguida, esta mariposa es caracterizada como “peluda”, “de tamaño mediano” y, en cuanto al color, “empolvada de pardo”, en un monótono tono que sugiere un claro parentesco con el clima político de la época. La mediocridad y un resignado “realismo” parecen limitar el potencial imaginario del niño.

en la identidad personal del protagonista, que habla en primera persona y, a la vez, observa al niño que fue en el pasado nombrándolo en tercera persona, como un ser ajeno a sí mismo y determinado por la fuerza imperativa de la historia. Como iremos viendo en las siguientes páginas, la voluntad afirmativa del personaje de Oskar frente a su entorno se corresponde, paradójicamente, con un gran sentimiento de impotencia frente a la capacidad coercitiva del medio social y familiar en el que crece.

En todo caso, el conflicto preside en *El tambor de hojalata* la relación entre el *yo* del protagonista y su entorno externo, pero también está presente en el vínculo que se establece entre el *yo* adulto y el de la infancia. En relación con el medio externo, el conflicto se hace visible de forma clara y casi metódica a través de la oposición y el sabotaje activo de Oskar frente a todos los rituales, convenciones sociales y manifestaciones del autoritarismo político del momento, que se ponen en escena en la ciudad y sus suburbios. Por otra parte, en el ámbito más íntimo de la casa y las relaciones familiares, el conflicto se expresa también temprana e intensamente, a través de los sentimientos de hostilidad o distancia hacia las figuras parentales — y de manera especial frente al padre— y sus aspiraciones en relación con el hijo, que el protagonista y narrador expresa de manera reiterada a lo largo del relato.

Pero, volviendo a la cuestión del gemelo virtual como uno de los tropos centrales en la memoria de infancia, encontramos notabilísimas diferencias en el acercamiento que a esta figura hacen los dos textos sometidos a estudio comparativo. En Cărtărescu, el encuentro con el “gemelo virtual” de la infancia se presenta como el objeto prioritario de la memoria, entendida ésta como actividad eminentemente imaginativa y emocional, que trata de establecer vínculos con el pasado. El retroceso que permite el encuentro con este gemelo virtual está atravesado por un juego bidireccional de proyecciones y reflejos entre el *yo* del presente y su antecedente virtual. En el fondo más profundo de ese retroceso de carácter contemplativo, que se expresa a través de la imagen de un esqueleto asomándose sobre el brocal de un pozo, el gemelo aparece como un ser aún no nacido, sumergido en líquido e inmerso en el seno artificial de un matraz en el que yace con el cordón umbilical enroscado en torno al vientre, esperando la posibilidad de un nacimiento artificial, a través de la aparición en las páginas de un libro.

Recuerdo, es decir, invento. Transformo el aturdimiento de los instantes en oro pesado y aceitoso. Y, en cierto modo, transparente, cada vez más transparente a medida que el pozo de mi cerebro se hace más profundo (y yo, un esqueleto inclinado sobre el brocal, contemplo mis ojos soñadores reflejados en el agua dorada). Ese hialino donde se encuentran, como tres flores heráldicas sobre un escudo, el sueño, la memoria y las emociones son mis dominios, mi mundo, el Mundo. Ahí, en ese cilindro reluciente que desciende a mi cerebro. Ahí, como una muestra expuesta en un grueso frasco de cristal verdoso, pálido y abotargado por el alcohol, yace él, con los párpados rasgados como los de los asiáticos, con una sonrisa extática y borrosa, con el cordón umbilical enroscado en torno al vientre, ¡Qué bien lo conozco! ¡Con qué fidelidad lo imagino! ¡Oh, gemelo mío, abre tus párpados cargados de rímel, aprieta tus dulces labios pintados, hinchate hasta hacer añicos el matraz y, a través de las esquirlas del cráneo, a través de los mucilagos orgánicos, sal a la luz! Ilumina con el ojo entre las cejas las

páginas de piel nacarada de este libro. De este libro ilegible, de este libro. (Cărtărescu 2018: 82-83).

Si bien se trata de una criatura imaginaria y artificial⁷⁹, un ser que vive, no en el interior de un cuerpo real sino en un recipiente de cristal, lo cierto es que, en este estado “larvario”, permanece detenido en el tiempo, al margen de la historia y de la consciencia subjetiva. El gemelo virtual es un ser imaginario que carece de relaciones con otros seres semejantes y que solo existe como sombra del personaje que le observa desde el plano de la realidad objetiva y que, en una extraña relación de parasitismo, se alimenta de él:

Y si toda nuestra vida no es sino la sombra de nuestro cuerpo proyectada a través del tiempo, tal vez tengamos también una supersombra, una proyección más verdadera y más compleja que el objeto mismo, una sombra que nos habita tal y como el cangrejo ermitaño se extiende en el caparazón del cangrejo anfitrión, pero de otra manera, sin embargo, pues aquí el parásito es muy superior al anfitrión. (Cărtărescu 2018: 79).

En lugar del campo de relaciones familiares y sociales que permiten la comprensión de la figura individual en otros acercamientos autobiográficos o ficcionales a la infancia, como el de Grass; en Cărtărescu el gemelo virtual es, ante todo, una proyección del propio cuerpo hacia el pasado que, por otra parte, tiene una dimensión múltiple y variable a lo largo del tiempo. No se trata de *uno* sino, más bien, de una multiplicidad de gemelos virtuales, con los que el frágil e inestable *yo* adulto de la realidad presente puede establecer vínculos y que, en el ámbito de su existencia potencial e imaginaria, entablan relaciones entre ellos mismos, de una complejidad exponencialmente incrementada por la amplitud de una temporalidad que se extiende indefinidamente a través de las generaciones. En esta relación del *yo* presente con el gemelo virtual, el pasado —vasto y complejo— se expande infinitamente, a la vez que el presente se minimiza hasta perderse casi en la fugacidad del instante.

Con algunos de estos hermanos míos (unos extraños hermanos, que llevan mi nombre y mi código genético, tal y como, en las familias numerosas, los más pequeños llevan la ropa de los hermanos mayores) he perdido todo vínculo directo, mientras que de otros me alimento a través de miles de tentáculos. Ellos, a su vez, se alimentan unos a otros, se alían unos con otros, conspiran unos contra otros, estirando el brazo sobre las distintas generaciones en una maraña de relaciones tan densa que todas juntas oscurecen un campo de cuatro dimensiones, mi verdadero ser, del cual mi *yo* actual no es sino un punto, una hipóstasis, un isótopo de una serie infinita, un encuentro entre lo virtual y el prodigio de la realidad que, fijos, también ha desaparecido ya. (Cărtărescu 2018: 286)

En contraste con la amplitud infinita de este encuadre de la memoria, en el caso de *El tambor de hojalata*, la relación entre el *yo* del presente y el del pasado de la infancia se produce en

⁷⁹ Habría que matizar, en este sentido, la posible influencia de algunos hechos de la experiencia autobiográfica del autor, como la muerte de su hermano gemelo, Víctor, en la elaboración de esta imagen simbólica de la identidad del creador, tal como indica ADV en su tesis doctoral sobre *el Espacio urbano en la obra de M. Cărtărescu* (Diz Villanueva, Popeanga (Dir), y Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología 2018: 56-59)

el limitado marco de un hospital psiquiátrico, donde el protagonista se encuentra ingresado y concibe el proyecto de escribir su propia historia. Las páginas de la novela se presentan como el resultado de la escritura de esta historia de vida, entendida como acercamiento al origen, formación y caída de un personaje que se considera a sí mismo un héroe y que terminará convirtiéndose en un loco.

Una secuencia cronológica⁸⁰, en la que se van anudando diferentes momentos de la propia biografía con acontecimientos que marcan la historia común a lo largo del siglo XX, con la experiencia de la guerra como centro gravitacional, constituye el hilo conductor de una trama unidimensional destinada al encuentro de ambos sujetos, *yo* y Oskar, perfilados con claros trazos a uno y otro lado del tiempo blanco del hospital psiquiátrico.

Si Oskar se presenta como un personaje con una voluntad de poder que se sobrepone a todos los imperativos y condicionantes del mundo que le rodea, el joven Matzherath parece haber perdido en la edad adulta la fuerza y la clarividencia de la niñez, convirtiéndose en un hombre de cuerpo deforme al que le crece una joroba en la espalda, como consecuencia de un desarrollo anómalo y tardío. La nostalgia parece presidir la relación entre ambos personajes sometidos a un único punto de vista⁸¹ y, si bien la decadencia del jorobado que vive recluido en un psiquiátrico parece tener un sentido pedagógico y de advertencia contra los excesos cometidos en la juventud, no deja de apreciarse en todo momento la nostalgia de la época de la fuerza y el halo seductor de la rebeldía del Oskar infante:

Hoy, en su establecimiento psiquiátrico, cuando su voz no puede ya agitar ni su vaso del cepillo de dientes, cuando médicos parecidos a aquel Hollatz entran y salen de su habitación, sometiéndolo a las llamadas pruebas de Rorschach, test de asociación y toda clase de otras pruebas, con objeto de poder dar por fin un nombre que suene bien a su internamiento forzoso, hoy le gusta a Oskar recordar aquella época arcaica de su voz. Si en aquel primer periodo sólo destruía en caso de necesidad, pero entonces a fondo, los productos de silicato de cuarzo, más tarde, durante la época de apogeo y decadencia de su arte, se serviría de sus facultades aunque no experimentara coacción exterior alguna. Por puro instinto lúdico, cediendo al manierismo de una época tardía y dedicado a *l'art pour l'art*, la voz de Oskar se adentró en la estructura del cristal. Y mientras tanto, él fue envejeciendo. (Grass 2016: 78-79).

⁸⁰ La narración biográfica de Oskar se sitúa en un marco cronológico delimitado de forma precisa entre 1899, cuando tiene lugar la escena en la que su abuela concibe a su madre, y 1954, cuando él mismo cumple 30 años. A lo largo de este periodo, el relato discurre anudando, minuciosa y sistemáticamente en una secuencia fechada de continuidad ininterrumpida, los acontecimientos de la vida familiar con los de la historia política. El ejercicio del tamboreo es la actividad, con reminiscencias tribales, que permite despertar la memoria dormida del pasado y convertirla en una narración coherente surcada por trayectorias heroicas. Este patrón narrativo es reivindicado por el protagonista y narrador, que desprecia como un ejercicio arbitrario e impostado, otras formas de vanguardia en las que, tanto la continuidad como la definición heroica, se pierden en favor de la experimentación (Grass 2016: 16). A lo largo del relato, que podemos considerar como la historia de la formación y caída de un héroe (convertido finalmente en un loco), la reivindicación de la tradición y las referencias a los antepasados resultan cruciales, sin embargo, el arco temporal de esta visión retrospectiva se detiene en la generación de los abuelos. La historia del nacimiento de Oskar está precedida por la de sus abuelos, como si no pudiera comprenderse sin esos antecedentes en el tiempo cronológico que es, ante todo, un tiempo histórico.

⁸¹ Resulta de interés considerar en este sentido la presencia de elementos constitutivos del género picaresco, tal como son descritos por F. Rico (Rico, 1982) en la construcción narrativa de *El tambor de hojalata* y, entre ellos, la posición marginal del héroe y la perspectiva autobiográfica que confiere coherencia subjetiva y unidad a todos los episodios que se suceden en su trayectoria. En el caso de la novela de Grass, la crítica ha señalado la influencia de la novela picaresca española y, más concretamente del *Simplicissimus* de Jacob Von Grimmelshausen en la construcción de *El tambor de hojalata*.
(https://elpais.com/cultura/2015/04/13/actualidad/1428944897_458641.html. Consultado: 24/11/2021)

Existe una relación de inversión anímica entre ambos personajes, el niño y el adulto, que se plasma también físicamente, en el cambio del centro de gravedad de su cuerpo. La prolongación hacia delante que el tambor, a modo de prótesis, procuraba al cuerpo del niño Oskar y le permitía avanzar golpeando con fuerza, se convierte posteriormente en una protuberancia que crece sobre su espalda en forma de joroba, como una carga que tiene que soportar y que le empuja hacia abajo. Esta transformación decadente, que transcurre de forma paralela al avance de la edad, se atribuye de manera prioritaria a la progresiva integración del niño en la estructura social.

En este sentido y, tal como se ha apuntado con anterioridad, Oskar no es tanto un niño real como un niño metafórico o un adulto que utiliza la máscara del niño para observar clandestinamente y desenmascarar a una sociedad adulta en la que no parece haber espacio para los seres pequeños. Más que un niño real es un punto de vista y la reivindicación de una actitud de rebeldía sin prejuicios frente a las imposiciones del orden social sobre los propios deseos. Y quizás también, un modo de representar las tendencias sociales regresivas que proliferaron en la Europa de entreguerras y desembocaron en el autoritarismo y la sumisión fanática al liderazgo carismático de figuras como Hitler.

Aun con esta salvedad relativa a la perspectiva del narrador, existe un personaje infantil hacia el que se dirige el viaje retrospectivo de la memoria, que presenta diferencias radicales en las obras de Cărtărescu y Grass. Mientras que Oskar es un niño anclado en los tres años, en un momento de egocentrismo previo a la entrada en el espacio social, el pequeño Mircea es un niño ambiguo, sensible y miedoso y, posteriormente, un adolescente soñador y angustiado por la soledad. Como veremos enseguida, si la afirmación inquebrantable del deseo monomaniaco de tocar el tambor caracteriza al niño de Danzig y le dota de un grado de insensibilidad frente al mundo exterior que linda en múltiples ocasiones con la crueldad, en el caso del infante Mircea, el miedo es una de las emociones predominantes que le conducen al descubrimiento del espacio exterior a su casa y le conectan con los territorios imaginarios que yacen en la geografía de lo cotidiano.

Mientras que, equipado con una distancia irónica y crítica y en un ejercicio ilusorio que acaba finalmente en la locura, el primero se propone transitar por la historia sin ser herido por la hostilidad social, los peligros y las catástrofes políticas; el segundo, sensible y vulnerable, se expone y se adentra en los lugares donde habitan sus temores, sufriendo impresiones, dolores y transformaciones que modifican las dimensiones de la realidad conocida por él hasta el momento y permiten su vinculación imaginaria con una totalidad que trasciende los límites del espacio físico y de la consciencia.

Ambas actitudes implican diferentes percepciones y relaciones entre espacios interiores y exteriores. Como pronto veremos, en el caso de Oskar, el contraste entre los lugares íntimos y proveedores de refugio, por un lado, y la hostilidad de los espacios exteriores sociales e institucionales, por otro, es nítido y punzante; mientras que en el de Mircea, ambas esferas tienden a contemplarse como dos caras de una misma materia en la que las líneas separadoras entre lo íntimo y lo público se difuminan a través de su proyección en el plano imaginario. Por un lado, la ciudad se convierte en un espacio subjetivo y onírico poblado por fantasmas surgidos de los propios sueños y, por otro, el interior de la casa se abre infinitamente hacia el exterior a través de los ventanales por los que penetra el paisaje urbano, y hacia el pasado, a través de los recuerdos de la historia remota del clan familiar que permanecen inscritos en sus paredes y estancias⁸².

Estas distinciones en cuanto a los valores afectivos de la experiencia del espacio nos llevan también a observar las diferentes formas de identificación con las figuras materna y paterna en ambas obras. En ambos casos, la figura de la madre tiene un peso fundamental en la vida afectiva del niño y en su memoria. La relación con la madre es el vínculo afectivo más claro para ambos protagonistas, mientras que en lo que respecta a la figura paterna, la distancia que observamos en *El ala izquierda* se transforma en una abierta negación, descalificación y rechazo activo en *El tambor de hojalata*. Encontraremos referencias más detalladas a estas cuestiones al examinar el espacio de la casa y las relaciones familiares.

Pero, junto al plano más inmediato de las relaciones afectivas del niño con las figuras materna y paterna en el ámbito de la casa familiar, en los dos textos objeto de análisis podemos encontrar una proyección simbólica de ambas figuras parentales y las relaciones que el niño establece con ellas en el espacio urbano, que se expresa a través de diferentes metáforas y estrategias narrativas.

La dinámica de la relación de hostilidad, negación y rechazo del padre que observamos en el ámbito privado de la casa en *El tambor de hojalata*, se traslada al ámbito público de la ciudad en forma de impugnación de todas las formas políticas de ejercicio de autoridad. La ciudad, entendida como un escenario para el despliegue del poder político y la ordenación del comportamiento social, es transitada por el niño desde la actitud del bufón, que se sitúa deliberadamente en posiciones de inferioridad, para desactivar, desde el foso interior de cualquier tribuna visible, las escenas en las que ese poder cobra forma. De este modo, la ciudad se convierte en un espacio en que el conflicto con el padre se amplía más allá del ámbito privado

⁸² Particularmente ilustrativa en este sentido resulta la inscripción de todo un pasaje relativo a la casa de la familia materna en la población de Tântava, en un medio rural profundamente tradicional, en el contexto físico de la cocina del piso familiar, en una conversación entre madre e hijo. (Cărtărescu 2018: 42-46).

y adquiere un significado político, a través de la identificación de Alfred Matzerath con la nueva hegemonía del poder nazi, la legitimación de la violencia, el cierre identitario, y la negación de las sensibilidades más abiertas y complejas, como la que representa el propio niño protagonista, su madre y su familia polaca.

En contraste con esta perspectiva, en el caso de *El ala izquierda*, tanto la casa como la ciudad se presentan como espacios eminentemente maternos, es decir, dominados por la presencia de la madre como cuerpo y como fantasma. El cuerpo de la madre subyace en el de la ciudad, que se presenta también como un cuerpo vivo y femenino en las formas de su orografía, con el que se funde en momentos de plenitud lumínica. A su vez, la madre se hace también presente de manera fantasmal en diferentes rincones, detalles y lugares del presente de la ciudad que conectan con el tiempo pasado. Por otra parte, la ciudad es también el espacio físico, orgánico y onírico, que el protagonista transita para recuperar la unidad perdida con el cuerpo materno previa al nacimiento, en una búsqueda que transforma la ciudad en un espacio tan íntimo como el propio cuerpo de la madre.

En conjunto, las figuras parentales, más allá de su actuación en los ámbitos familiar y social, constituyen para Cărtărescu los pilares de *lo sagrado*, identificado en el texto como “el modo de sentir en la infancia”. Dentro de esta perspectiva, *madre y padre* aparecen como las formas primigenias que intervienen en la más temprana representación del espacio que se realiza en la infancia y están presentes de manera transversal en diferentes manifestaciones del pensamiento mítico. Entre la pequeñez y la fragilidad del niño y la inmensidad del mundo y el espacio exterior, las figuras de la Madre y el Padre se alzan como mediadores, ídolos y amuletos donantes de refugio y seguridad:

“Porque las iglesias son máquinas para viajar al pasado, y lo sagrado es la forma de sentir en la temprana infancia. El pasado lo es todo, el futuro no es nada. Por eso son abrumadoras, por eso nos espantan y nos asombran con sus deslumbrantes bóvedas de cornalina, con sus nichos habitados por estatuas de mercurio. Son gigantescas porque nosotros somos minúsculos. Simples ácaros humanos que caminan por templos y basílicas, por las suaves losas de mosaicos, por sus laberintos circulares, que contemplan cómo el techo se eleva hasta una altura inconmensurable por las nervaduras de las ojivas, que gimotean por el exceso de luz que se filtra por los majestuosos rosetones, no hacemos más que recordar, re-ver con nuestro cerebro de niño la casa en la que abrimos los ojos, la fantástica estancia en la que aprendimos a percibir colores y volúmenes. Y, sobre todo, a observar cómo los dioses — nuestra madre y nuestro padre— modificaban las líneas al interponerse entre nuestros ojos y las paredes, y los muebles, y los cuadros, en un espacio apenas consistente. Sí, la Madre y el Padre, con ellos nos encontramos en la iglesia, de ellos hablan los mitos. Sus emblemas adornan todos los iconostasios del mundo, pues ellos son los amuletos, ellos son los ídolos, ellos son los dioses, ellos son lo que son... (Cărtărescu 2018: 396).

Sin embargo, también dentro del carácter sagrado que adquiere la relación del niño con las figuras parentales aparece la ruptura y la rebeldía. Si en el relato de Grass la rebelión del protagonista con la sociedad y la configuración política del presente que habita comporta, a su vez, la aniquilación de las figuras parentales —que se traduce en la temprana muerte de la

madre, y en la negación y posterior “asesinato” del padre—, en el caso de Cărtărescu la reacción de la criatura frente al poder divino de su creador se produce también como una necesidad de afirmación y continuidad de la vida y va unida a la idea de una generación permanente a través de la actividad creativa. La imagen de esta relación ya no es la de la ruptura, el hiato o el enfrentamiento, sino la metáfora materna y fractal de las muñecas rusas que contienen y reproducen indefinidamente la identidad y la diferencia. Esta convivencia entre la continuidad y la ruptura en las relaciones generacionales se expresa en el relato del autor rumano a través de la expresión: “somos niños y copias” (Cartarescu 2018: 408).

Tanto la ruptura como la continuidad se hacen patentes en la relación que el niño establece con las figuras parentales, entre los espacios interiores y exteriores y en la representación de los espacios de la Casa, el Vecindario y la Ciudad, que pasamos a desarrollar a continuación.

4.2. La casa como espacio mítico, relacional y simbólico

En contraposición con la ciudad, espacio abierto, múltiple y complejo en el que se desarrolla la vida social y se erige la arquitectura del orden político e institucional, la casa se presenta como el espacio más limitado que alberga la intimidad y la convivencia del niño con su núcleo familiar más próximo.

Las relaciones afectivas y las conflictivas dinámicas del triángulo edípico formado por la madre, el padre y el niño ocupan un lugar central en la configuración del espacio doméstico. Existen, sin embargo, como veremos, diferentes grados de apertura del núcleo del hogar familiar a la convivencia con el grupo más extenso de parientes y vecinos. Por otra parte, una permanente dinámica de vasos comunicantes vincula la privacidad del espacio de la casa y los acontecimientos de la vida pública que, inevitablemente, se filtran en el ámbito doméstico y en las vidas de sus componentes, llegando incluso a determinar las posibilidades de su desarrollo y continuidad.

En el plano más individual, la casa se presenta como el espacio exterior más próximo al cuerpo del niño que, más allá de su configuración arquitectónica, adquiere las cualidades del refugio de la propia vulnerabilidad frente a la hostilidad del medio externo. En este sentido, determinados lugares, rincones o reductos, dentro o fuera de la propia casa familiar, se configuran para los niños protagonistas de los relatos de referencia como casas simbólicas, en las que se sienten a resguardo de las amenazas percibidas en el espacio exterior dominado por los adultos. Por otra parte, y en sentido inverso, existe también una dimensión opresiva y

limitadora en el espacio interior de la casa, que empuja a los protagonistas infantiles al descubrimiento del espacio de la ciudad. La experiencia infantil de *la casa* se sitúa entre estos dos extremos, el de la identificación como lugar de reposo y refugio frente a la hostilidad externa, y el de la experiencia limitadora del confinamiento en un interior cerrado.

Por otra parte, más allá del plano del presente, la representación de la casa hunde sus raíces en el pasado de los protagonistas; es el marco en el que se ubican los primeros recuerdos y en el que se trazan, asimismo, relaciones con el pasado ancestral de la tradición rural o la herencia familiar. A veces la casa se convierte en el objetivo de retorno de un viaje regresivo en el tiempo en busca del propio origen, o en el escenario en el que la representación del pasado adquiere cualidades míticas. A su vez, la casa contiene la historia del grupo familiar grabada a menudo en imágenes fotográficas que cubren las paredes o se conservan en álbumes familiares, producto de un impulso coleccionista más o menos riguroso o espontáneo, que sirven como referentes testimoniales del tiempo histórico vivido colectivamente o marcadores de los hitos más relevantes de la memoria del niño en el seno del grupo familiar.

Pasamos a continuación a desarrollar los distintos valores del espacio de la casa que coexisten en la experiencia infantil, comenzando con las vinculaciones de este espacio con el propio cuerpo y el origen mítico del grupo familiar y continuando con una breve revisión de las narrativas de su historia en base a la éfrasis del álbum fotográfico realizada por los distintos narradores o protagonistas infantiles. Pasamos posteriormente a analizar las dinámicas de las relaciones familiares y de sociabilidad primaria que tienen su núcleo en el hogar y prestamos atención, por último, a la habitación del niño en el interior de la casa, como espacio propio en el que la individualidad comienza a desarrollarse, en un proceso de transformación en el que, tanto la experiencia del espacio exterior como su apertura imaginaria, juegan un papel fundamental.

4.2.1. La casa mítica del cuerpo y los ancestros

En la obra de Cărtărescu, la casa está fuertemente asociada al cuerpo. Por un lado, en su viaje retrospectivo, el protagonista de *El ala izquierda* contempla las sucesivas casas en las que ha vivido como caparazones externos o conchas que han recubierto la fragilidad de su organismo, le han dado forma y han hecho posible la conservación de su huella en la memoria. En virtud de la relación bidireccional que vincula el espacio con el sujeto que lo habita, estas mismas casas del pasado, habrían adquirido vida orgánica a partir del contacto con su morador y, posteriormente, al ser abandonadas, habrían comenzado un proceso de descomposición y

muerte, similar al que sufren los elementos óseos del cuerpo humano. La casa, como un cuerpo que cubre a otro cuerpo, participa de las realidades orgánica y fantástica, que confluyen en la vida humana:

Recapitulaba: desde que nací hasta que cumplí dos años, en Silistra, una calle popular del barrio de Colentina; de los dos a los tres años, en un piso de Floreasca, junto a un garaje; de los tres a los cinco años, en una casa, también en Floreasca, pero esta vez en una bonita y silenciosa alameda bautizada con el nombre de un compositor italiano. Más adelante en Ștefan cel Mare, en el gran bloque adosado a la comisaría. Estos eran los compartimentos olvidados de mi concha, contruidos por mi mente uno tras otro, como una serie de caparazones, y abandonados luego para cariarse como muelas hasta la encía sangrante. (Cărtărescu 2018: 40-41).

Por otra parte, el espacio de la casa en la ciudad se abre hacia el pasado, conectando al protagonista con otras casas remotas en las que su infancia se une a la de su madre. Concretamente en la cocina del piso de Ștefan cel Mare, donde la madre acostumbra a narrar al hijo anécdotas de su propia infancia vivida en el campo, la memoria hace aparecer la casa de los Badislav, el clan familiar originario del que procede, en el pueblo de Tântava. Esta casa forma parte de un universo campesino fuertemente impregnado de una religiosidad primitiva, dominado por el miedo a los fenómenos naturales y la adoración a figuras masculinas de autoridad carismática como el Pope. En este contexto de temor y sumisión reverencial del conjunto de la comunidad, se practicaban rituales sangrientos de invocación a la lluvia y los niños crecían bajo una atmósfera en la que la autoridad de los adultos se encarnaba en figuras portadoras de un poder mítico que, en el interior doméstico familiar, era ejercido por el padre:

Barbudo y feroz, envuelto en su ropaje místico, el pope se les aparecía en sueños a los niños del pueblo, mientras dormían en sus colchones de paja. Mi madre recordaba aún los inviernos apocalípticos, cuando la nieve llegaba hasta las ventanas, y los arrebatos de cólera ciega de su padre, que una noche la agarró del pelo y al amanecer la arrojó en camisón —tendría unos seis años— a un montón de nieve. La niña, aterrada, tuvo que dormir en el establo, pegada al vientre de la vaca, cubierta con pajas y boñiga. (Cărtărescu 2018: 43-44).

Este universo que, según el propio narrador, forma parte de una época y un mundo ya desaparecido (Cărtărescu 2018:45), es recuperado en un segundo momento por el niño Mircea, en una visita realizada desde la ciudad a la casa de sus abuelos. Al margen ya de la crudeza que presidía las relaciones y la vida cotidiana en la infancia de la madre, la casa familiar de los abuelos es descubierta por el niño como un reducto en el que pervive lo sagrado en sus formas más primitivas y donde se conserva la fuerza mística de la unión del clan familiar. En el interior de esta vivienda, construida con los materiales más elementales, flota un olor a lana de oveja que denota la proximidad orgánica entre seres humanos y animales y se rinde culto a la divinidad a través de los iconos de papel que cubren las paredes. El niño, subido a las camas, contempla con curiosidad las imágenes sagradas en una de las paredes y las fotografías de familia “ocres, amarillas, sepia, cenicientas, casi borradas” (Cărtărescu 2018:45), colocadas en

la pared de enfrente, con escenas campesinas, de boda y el propio abuelo vestido de soldado⁸³. Ambos mundos, el de las figuras sagradas y el de los rituales de la tradición familiar, conviven cara a cara en un interior iluminado por las luces del atardecer y una lámpara de gas, que contribuyen a crear una atmósfera espectral:

Todo era extraño y solemne, y adquirió una dimensión supraterrrenal cuando encendieron la lámpara de gas de la pared, con su cristal y su espejito redondo. [...] Una paz de otro siglo, una luz tenue, la luz de un clan, protegida por rostros sagrados y alados, un olor a arcilla y a santidad invadieron la habitación que era ahora el centro del centro del mundo. Nos acostábamos cabeza con cabeza en unas camas duras, sobre tablones, nos arropábamos con pellizas viejas y dormíamos un sueño pesado, mientras oíamos nevar en el huerto a través de las delgadas paredes del ensueño. (Cărtărescu 2018: 46).

En este interior doméstico y místico, la disposición circular de los cuerpos de los miembros de la familia, primero en torno a la comida y después a la hora del sueño, activa una conexión onírica entre las diferentes generaciones que suprime las distancias del tiempo y convierte el lugar en “el centro del centro del mundo”⁸⁴. La proximidad entre las cabezas del niño y el abuelo conecta los sueños de ambos y ofrece al niño una sensación de protección total frente a los peligros del exterior, haciendo aparecer en su imaginación la figura del anciano orlada con la luz de la divinidad.

Acurrucado como un bebé en un vientre de lana vieja y paja crujiente, devorado por decenas y decenas de pulgas, soñaba los sueños de mi abuelo, junto a cuya cabeza canosa descansaba la mía. Cuando, asustado por algún mochuelo, abría los ojos en la oscuridad, veía con claridad azulada, discreta, palpitante, un aura de luz pura en torno a su cráneo hirsuto, un nimbo intenso como la llama de un infiernillo brotaba de la cabeza, luego se enrarecía y amarilleaba; tendría una anchura de un palmo y, finalmente, una orla perfectamente circular, de diamante líquido, venía a rodearla con precisión, como si fuera una ancha y milagrosa bandeja de rayos sobre la que se apoyaba la vieja cabeza. (Cărtărescu 2018: 46).

En este retroceso onírico, la recomposición de la relación mística con el pasado, a través de la figura del abuelo, se realiza desde un presente y una sensibilidad infantil que ya no es la de la religión y la comunidad rural primitiva, sino que se sitúa en un paisaje interior en el que la física neuronal se funde con las percepciones imaginarias y todos los seres vivos retornan a un estado de fusión original. En el mundo de Cărtărescu, el cuerpo y la casa son los núcleos en los que se materializa este vínculo entre el pasado y el presente, que se corresponde también con lo biológico y lo espiritual, la percepción de la realidad y la ficción:

Yo sentía en sueños que, en aquel manantial de luz, mi propio cráneo se tornaba traslúcido y los hemisferios arrugados de mi cerebro envueltos en su membrana, parecían nueces sin formar. Como plantones que germinan bajo el asfalto, las neuronas brotaban aquí y allá bajo

⁸³ Encontramos aquí una primera referencia a las imágenes fotográficas que forman parte del archivo espontáneo del pasado familiar, siempre en proceso de degradación y desaparición, y que se presenta visible en las paredes recogiendo momentos rituales como las bodas, los trabajos cotidianos del campo o acontecimientos como el alistamiento en el ejército, que denotan las marcas de la historia política en la vida íntima personal y familiar. Estas imágenes se confrontan a su vez con los iconos sagrados. De este modo, pintura y fotografía se mantienen en diálogo, en paralelo, como representaciones de las figuras de autoridad sagrada y secular que delimitan la existencia del grupo familiar ante la mirada del niño.

⁸⁴ “El centro del mundo” es una de las significaciones más profundas del espacio de lo sagrado en el pensamiento religioso, según Mircea Eliade. Se trata de un lugar, separado por una discontinuidad cualitativa del espacio circundante, en el que se ponen en comunicación la tierra, el cielo y las regiones infernales (Eliade, Mircea 1981: 26-30).

la piamadre, provocando que cientos de torres de iglesias se elevaran en mi bóveda craneal, cada una con una campana que tocaba a difuntos, hasta que la membrana nacarada se rompía por todas partes y las campanas neuronales se abrían milagrosamente, como los lirios de mar en sus tallos, balanceándose de repente, ondeando al viento solar del aura de mi abuelo. Yo me sumergía entonces en una Escitia delirante. (Cărtărescu 2018: 46).

El enorme significado que la relación de los niños con los abuelos adquiere en la memoria de infancia posmoderna, se encuentra también en *El Tambor de hojalata*, personificado en la figura de la abuela Anna, que representa para Oskar una presencia corporal transmisora de un profundo sentimiento de paz y protección frente al mundo exterior.

Si recurrimos a Bachelard para ampliar el significado simbólico de la casa a todo lugar en el que la fragilidad del cuerpo infantil o animal encuentra reposo y refugio (Bachelard 2012: 124-139), podemos considerar que el cuerpo de la abuela Anna Bronski y, más concretamente, el reducto contenido en el interior de sus cuatro faldas, se corresponde con los límites del espacio en el que el pequeño Oskar encuentra el bienestar del hogar, en agudo contraste con el resto de los espacios de convivencia con los que se encuentra no sólo en la ciudad, sino también en el área más próxima del vecindario e incluso en el interior de la vivienda familiar.

¡Cuánto envidiaba yo aquellos ladrillos que, envueltos en papel de periódico, almacenaban calor y lo difundían! Todavía hoy me gustaría poder estar como uno de aquellos ladrillos recalentados bajo las faldas de mi abuela, cambiándome una y otra vez por mí mismo. Se preguntarán ustedes: ¿Qué busca Oskar bajo las faldas de su abuela? ¿Quiere imitar a su abuelo Koljaiczek y abusar de la anciana? ¿Busca el olvido, la patria, el nirvana final?

Oskar responde: Buscaba África bajo las faldas, y posiblemente Nápoles, que, como es sabido, hay que haber visto alguna vez. Allí se juntaban los ríos y se dividían las aguas, allí soplaban vientos especiales, pero podía reinar también una calma chicha; allí susurraba la lluvia, pero se estaba al abrigo; allí atracaban los barcos o levaban el ancla; allí estaba Oskar junto al buen Dios, al que siempre le ha gustado el calorcito; allí limpiaba el diablo su catalejo; allí jugaban los ángeles a la gallina ciega; bajo las faldas de mi abuela siempre era verano, aunque ardieran las velas del árbol de Navidad, aunque yo buscara huevos de Pascua o celebrara Todos los Santos. En ninguna parte podía vivir más tranquilo, siguiendo el calendario, que bajo las faldas de mi abuela. (Grass 2016: 140).

El refugio bajo las faldas de la abuela se presenta así como un lugar de calidez que permite al niño estar en los paisajes abiertos y cambiantes del mundo y, a la vez, sentirse a resguardo de todo peligro u hostilidad. El cierre frente al exterior de este pequeño lugar de proximidad al cuerpo de la abuela que, acotado por la tela de las faldas, proporciona protección al pequeño Oskar, carece apenas de solidez y, desde luego, nada tiene que ver con las paredes de una casa. Se trata más bien de una “casa simbólica”, erigida como nido provisional o hueco junto al cuerpo de la abuela, donde sentir su calor y la seguridad que se desprende de la regularidad cíclica del tiempo propia del mundo rural. En este sentido, el ritual de la rotación de la posición de las respectivas faldas superpuestas sobre el cuerpo de la abuela a lo largo de los días de la semana remarca esta idea de repetición cíclica del tiempo que, para las sociedades

campesinas⁸⁵, tiene un carácter protector frente a las catástrofes y se opone a la idea del progreso propia del desarrollo industrial y urbano.

De modo que la tradición y la estrecha relación con la tierra de la sociedad campesina a la que pertenece su abuela, están en la base de la sensación de seguridad y anclaje terrenal que el reducto bajo sus faldas proporciona a Oskar. Son numerosas las ocasiones en las que el narrador se refiere a la rama *cachuba* de su familia como uno de los orígenes de su linaje amenazado de desaparición y que, de hecho, se ve sometido a la marginación y la persecución política durante el periodo en el que transcurre la novela⁸⁶. Estos parientes, tan cercanos y sometidos a la vez a una distante posición periférica, representan para el protagonista un refugio frente a las tensiones y las rupturas del presente de su infancia⁸⁷.

Se configura así uno de los escasos espacios de confianza e identificación del pequeño Oskar en relación con el pasado familiar y el sustrato campesino de la tradición ancestral de una identidad territorial que quedará aplastada en la forma política del estado resultante tras la invasión alemana. A la luz de los datos biográficos que el propio autor proporciona sobre la vivencia familiar de estos acontecimientos (Grass 2007:17-18), cabe pensar en la configuración ficcional del personaje de Oskar y su filiación afectiva, como una forma de desarrollo íntimo compensatorio frente a las culpas y las injusticias de la historia.

En cualquier caso, el compromiso y la empatía con las posiciones subordinadas en el espacio de la vida pública y la historia, que de manera concreta representan los parientes *cachubos* de Oskar y particularmente la abuela Anna Bronski, se traducen espacialmente en la preferencia y elección sistemática, por parte de Oskar, de un posicionamiento corporal siempre bajo la superficie visible de los lugares de la sociabilidad y los escenarios de representación de las ceremonias y rituales colectivos. “Bajo la balsa”⁸⁸, “bajo la falda”, “bajo la mesa camilla” o “bajo la tribuna”, son algunas de las localizaciones preferidas por Oskar, como escondites desde los que puede contemplar la vida familiar y social sin ser visto, observar la trama oculta de la

⁸⁵ Sobre este aspecto resultan muy interesantes y esclarecedoras las reflexiones que John Berger desarrolla en el “Epílogo histórico” que aparece como cierre a su libro de cuentos titulado *Puerca tierra* (Berger, 2017). En este capítulo de carácter ensayístico, el autor se refiere a la oposición entre las “culturas del progreso”, que conciben el futuro en términos expansivos, conforme a los cánones de la perspectiva clásica, y las “culturas de supervivencia”, que conciben el futuro como una secuencia de actos de supervivencia repetidos y cada acto es como introducir el hilo del pasado y la tradición por el ojo de una aguja. (Berger 2017: 233-255).

⁸⁶ Concretamente, con motivo celebraciones familiares como la boda de María con Matzerath, que reúnen al grupo familiar ampliado, incluidos la abuela Anna y su hermano Vinzent, que viven en el campo en la antigua región de Cachubia, el narrador se refiere a la negación de la identidad regional de esta población durante el proceso de *germanización* que se produce tras la invasión alemana de 1945: “Habían germanizado a los dos ancianos. No eran ya polacos y solo soñaban aún en cachubo. Los llamaban ‘alemanes étnicos’, del grupo nacional tres” (Grass 2016: 336).

⁸⁷ En el relato autobiográfico titulado *Pelando la cebolla*, el propio autor se refiere a la ruptura con la rama “polaca” de la familia, tras el fusilamiento del tío Franz en la toma de la Oficina del Correo Polaco, durante la invasión nazi de la ciudad de Danzig. Este traumático suceso, sobre el que la familia decidió guardar silencio, se proyecta también en la reivindicación ficcional de la tradición campesina *cachuba*, encarnada de manera paradigmática en el personaje de la abuela Anna. (Grass 2007:17-18).

⁸⁸ “Bajo la balsa” es el título de uno de los episodios iniciales de la novela, que Oskar dedica a la historia de su abuelo Joseph Koljaiczek, su abuela Anna Bronski y la gestación de su madre Agnes. (Grass 2016:24-38).

actividad que se representa en primer plano, e intervenir “desde abajo”, sabotando el desarrollo de ceremoniales sociales e institucionales diversos, protegido por el anonimato y la irresponsabilidad.

Pronto veremos con más detalle las implicaciones de este punto de vista y el desarrollo de la intervención “subliminal” de Oskar, tanto en el ámbito doméstico de la casa y la vida familiar, como en el más público de la ciudad. Sin embargo, merece la pena destacar de nuevo la conexión originaria de este posicionamiento espacio-corporal preferente del niño Oskar con la historia familiar de la rama materna y, en concreto con el personaje del abuelo Koljaiczek, al que conocemos huyendo de la policía, y encontrando refugio bajo las faldas de la abuela Anna, para después continuar su huida como prófugo de la justicia y desaparecer misteriosamente bajo las aguas del río Vístula.

Este personaje, cuyo paso por la historia familiar tiene la impronta de la fugacidad, es el primero en encontrar refugio bajo las cuatro faldas de la abuela Anna donde, durante el breve tiempo en que permanece allí escondido, encuentra también la oportunidad de mantener una rápida y comprometida cópula con la campesina que dará lugar a la gestación de Agnes, la madre de Oskar. De modo que el hogar que Oskar encuentra bajo las faldas de la abuela está vinculado también al origen de su madre y a cierta fascinación por el comportamiento del personaje fugitivo de su abuelo materno⁸⁹.

La calidad acogedora del hueco interior de la campana formada por las faldas de la abuela parece permanecer grabada en la memoria sensorial de Oskar, estableciéndose posteriormente como un patrón que activa las mismas sensaciones de bienestar y protección en otros lugares que el protagonista irá descubriendo durante su juventud en el medio abierto, y concretamente bajo la torre Eiffel en París:

Al pie de la torre Eiffel, pero sin Roswitha, solo, de pie o acurrucado bajo el osado arranque de la construcción metálica, aquella cúpula cerrada, aunque me permitiera ver a su través, se convertía para mí en la campana tapalotodo de mi abuela Anna: cuando estaba acurrucado bajo la torre Eiffel me acurrucaba también bajo sus cuatro faldas, el Campo de Marte se me convertía en patatal cachubo, la lluvia de octubre parisina caía oblicua e infatigable entre Bissau y Ramkau, y todo París, también el metro, me olía en esos días a mantequilla ligeramente rancia, y yo me sentía taciturno y pensativo. Roswitha me trataba con delicadeza y respetaba mi dolor, porque era de naturaleza muy sensible. (Grass 2016: 370).

⁸⁹ Resulta cuando menos dudoso a día de hoy, y especialmente desde el punto de vista femenino, el carácter humorístico de esta escena en la que queda implícito el consentimiento de Anna Bronski al asalto de Koljaiczek. Siguiendo una línea que parece recurrente en la atmósfera ideológica del momento en el que se publica esta novela, se presupone la identificación y correspondencia “automática” del deseo de las mujeres con el de los hombres. Destaca, a su vez, el notable contraste entre la cualidad sedentaria, paciente y maternal de la mujer con el carácter aventurero y errante del varón, que preside la percepción de las relaciones entre ambos géneros.

La tendencia de Oskar a situarse en el plano inferior del espacio, de la que forma parte su propia decisión de atrincherarse en la infancia, se mantiene también en situaciones donde se ponen en escena relaciones sociales o representaciones de carácter político. En estos casos, como ya hemos avanzado y pasamos a desarrollar más adelante, la posición de inferioridad sirve ante todo al protagonista como escondite o retaguardia, desde la que observar la cara oculta de las representaciones públicas del comportamiento social y boicotear su funcionamiento.

4.2.2. La imagen fotográfica como enclave imaginario del espacio doméstico y la historia familiar.

Los textos analizados nos permiten observar la centralidad del álbum fotográfico como referencia básica del relato de la historia del grupo familiar, realizado por narradores o protagonistas infantiles.

En el caso de *El Tambor de hojalata*, la narración de Oskar se refiere explícitamente a esta cuestión incluyendo un epígrafe específico titulado “El álbum de fotos” (Grass, 2016: 52-65) que desarrolla, a partir de la écfrasis de diferentes fotografías extraídas del álbum familiar, una suerte de síntesis interpretativa de los acontecimientos más relevantes que marcaron la historia compartida del grupo básico de convivencia.

La misma función del álbum fotográfico como base referencial y anclaje de la memoria familiar en torno a la figura del niño, puede apreciarse también en *El ala izquierda* si bien, en esta última obra, la materialidad específica del archivo fotográfico se disuelve en el texto del relato y su atmósfera ficcional, a medida que su forma conceptual se aleja del objeto-libro y su relativa autonomía. Pasamos a continuación a analizar algunos de los aspectos más relevantes de la función de las imágenes fotográficas en la reconstrucción de la memoria íntima del niño en el grupo familiar en las dos obras analizadas.

Cabe referirse, en primer término, a la cualidad objetiva de las fotos de familia como soporte material que permite articular el desarrollo de la historia de este grupo básico y los momentos más relevantes a lo largo de su evolución.

En este sentido, el álbum fotográfico constituye un vehículo fundamental para el viaje retrospectivo a la infancia de los jóvenes narradores, a partir de escenas detenidas en el tiempo que contienen huellas del pasado vivido por sus protagonistas, que sólo son reveladas al observador del presente. En el caso de *El Tambor de hojalata* este tiempo presente se sitúa en la juventud de Oskar en la ciudad de Düsseldorf junto a su amigo Klepp y el ejercicio retrospectivo

parte de una comparación entre las fotos instantáneas que ambos amigos se hacen tomar con el simple propósito de obtener un pasaporte para viajar; y las imágenes más antiguas del archivo familiar —como el retrato del abuelo Koljaiczek— que se presentan dotadas de un denso aura de gravedad y carácter artístico.

En el caso de *El ala izquierda*, el pasado emerge casualmente en el tiempo presente del joven narrador, a partir de las imágenes fotográficas encontradas entre los objetos personales de su madre desaparecida. Mientras que en la obra de Grass el álbum fotográfico familiar aparece como un objeto independiente que, por sus características, denota una voluntad deliberada de conservación e introduce un principio de orden cronológico y geométrico en el relato de la historia familiar⁹⁰; en la de Cărtărescu, esta voluntad racional de archivo es reemplazada por la precaria supervivencia de las fotografías en medio de una amalgama de pequeños objetos residuales, sometidos a la herrumbre y el deterioro, en el interior de un desgastado bolso de piel sintética que imita la textura de las escamas.

Tan diversas caracterizaciones del álbum familiar nos ponen en contacto con dos modos marcadamente diferenciados de representar la actividad de la memoria, sus soportes materiales y, entre éstos, las imágenes fotográficas en concreto. Si en el primer caso, la materialidad del álbum se presenta como un tesoro estable al que el narrador se agarra en tiempos convulsos, en el segundo, la solidez material y referencial de dicho objeto y su funcionalidad recopilatoria parecen haber comenzado ya un intenso proceso de erosión y descomposición, que afecta tanto a sus cualidades orgánicas como a su contenido imaginario. Particularmente, el carácter desgastado y residual de los objetos junto a los que se conservan las fotografías (relojes de muñeca viejos y oxidados, fusibles, bombillas de radio viejas, papeles y facturas, pastillas caducadas...) y su absoluta ausencia de funcionalidad, ponen en evidencia una clara vinculación de la actividad de la memoria con todo un repertorio de experiencias descartadas en el relato oficial de la historia y sumergidas bajo el nivel superficial de la consciencia colectiva. A su vez, el propio deterioro del papel de las fotografías⁹¹ y la existencia de dobleces o marcas en su superficie, pone en cuestión el carácter perdurable de su cualidad probatoria e introduce la posibilidad de la transformación de las imágenes, como consecuencia de su uso y contexto de circulación⁹².

⁹⁰ “Tiene ciento veinte páginas. En cada página hay pegadas, una al lado o debajo de otra, en ángulo recto, cuidadosamente distribuidas, respetando aquí la simetría y cuestionándola allá, cuatro o seis fotos, a veces solo dos. Está encuadernado en piel y, cuanto más viejo se vuelve, tanto más huele a ella.” (Grass, 2016: 52)

⁹¹ “fotografías ajadas con las esquinas dobladas y rotas, con fechas y textos breves, escritos torpemente a bolígrafo por detrás” (Cărtărescu, 2018: 24)

⁹² “La última foto estaba cuidadosamente partida en dos, no con tijeras, sino a base de doblarla una y otra vez.” (Cărtărescu, 2018: 25)

En ambos casos, no obstante, las imágenes fotográficas remiten a la idea de la pervivencia de los muertos y a la existencia de lo que yace en el subsuelo, pero, mientras que en el caso de Grass dicha existencia se expresa metafóricamente en la imagen terrestre de la tumba y la oposición entre la oscuridad y la luz: “¿Qué haría yo sin esa tumba familiar abierta a la luz, que lo aclara todo?” (Grass, 2016: 52); en la de Cărtărescu, todos los lugares en los que yace el pasado presentan una textura líquida y cualidades asociadas al fondo marino⁹³.

Junto a los aspectos formales del álbum familiar, en el ámbito de lo representado en el relato de la historia familiar, observamos también convergencias y diferencias sustantivas en cuanto a las escenas y personajes del grupo familiar seleccionados en ambas obras.

Momentos como la boda de los padres y o escenas en las que la figura del niño en sus primeros años aparece en solitario, o en compañía de ambos padres, parecen configurarse como piezas recurrentes e ineludibles del relato familiar. Sin embargo, mientras que en *El ala izquierda* esta historia parece escueta, mínima y reducida a tres imágenes del niño — en una de las cuales existen incluso dudas en cuanto a su identidad que podría ser confundida con la de alguno de sus primos—, dos de sus padres, y una —partida por un doblez— en la que presumiblemente se encuentran los tres juntos; en *El tambor de hojalata*, la aparición de la figura del niño en solitario entre las fotos del álbum familiar, se ve precedida por todo un repertorio de imágenes que se remontan a la generación de los abuelos, en las que los retratos individuales se combinan con escenas colectivas del grupo familiar ampliado, antes y después de la Primera Guerra Mundial. El impacto de los grandes y traumáticos acontecimientos de la historia parece estar presente, como un personaje más, incorpóreo y silencioso, en estas imágenes colectivas que evidencian a partir de las expresiones de los rostros, la forma de mirar a cámara y las posturas y actitudes corporales, los cambios experimentados y las diferencias en las actitudes vitales de hombres y mujeres en ambos momentos históricos⁹⁴.

Todas estas observaciones que forman parte de la écfrasis del álbum familiar parecen orientadas al descubrimiento, en segundo plano, de un espacio interior al representado en las fotos, sólo accesible a través de su contemplación tras el paso del tiempo y de la percepción empática de los cuerpos y las miradas que los personajes retratados dirigen a la cámara, como a un ojo situado en una posteridad en la que esperasen ser reconocidos más allá de sí mismos.

⁹³ Apuntan en este sentido algunas características de objetos como el bolso de la madre, cuya piel sintética imita la forma de las escamas o el interior de seda salpicada de manchas que nos invitan a pensar en la piel de los peces. En la misma dirección podemos asociar el “salitre” y el óxido que se deposita sobre las esferas de los viejos relojes, como sutiles referencias a las formas específicas de la erosión del mar. (Cărtărescu, 2018: 24)

⁹⁴ En este sentido, la descripción de Oskar señala la seriedad y gravedad de la mirada que los hombres de la generación de su abuelo dirigían a la cámara antes de la Primera Guerra Mundial, en contraste con la timidez que las mujeres expresaban a través de una sonrisa “algo tonta” mientras que, posteriormente, después de la guerra, las actitudes de ambos géneros habían cambiado completamente de signo: “Después de la guerra las caras son diferentes. Los hombres tienen cierto aire de desmovilizados, y ahora son las mujeres, que saben adaptarse al nuevo formato, las que tienen motivo para mirar seriamente y, aunque sonrían, no pretenden negar su trasfondo de dolor adquirido”. (Grass, 2016: 57).

Los rastros clandestinos de las prohibiciones, la persecución o la violencia política a las que los antepasados familiares estuvieron sometidos, se hacen visibles para sus descendientes-narradores a través de algunos detalles en el vestuario de los personajes o la sutileza de las emociones que delatan las expresiones de sus rostros⁹⁵.

El espacio íntimo del núcleo familiar formado por el niño y los padres se presenta en *El tambor de hojalata* inscrito en las más amplias dimensiones de una cartografía sociológica de la historia que se hace palpable en los retratos familiares grupales y ceremoniales, y participa también de la dualidad conflictiva entre lo que se muestra y lo que se oculta en las imágenes fotográficas. Sobre el telón de fondo de la historia vivida por las generaciones precedentes, los retratos del trío formado por su madre y sus dos padres (real y figurado) y la evolución de las turbias y cambiantes relaciones que Oskar observa entre ellos, se hace evidente en las sucesivas escenas tomadas por la cámara en diferentes localizaciones domésticas.

Todo este repertorio de retratos fotográficos de las dos generaciones precedentes, se presentan en la écfrasis de Oskar como elementos sustanciales de la referencia a su origen, antes de presentarse a sí mismo en los tres retratos escogidos del álbum familiar, en los que aparece a las edades de ocho meses, un año y medio y tres años respectivamente, y en los que destaca específicamente los rasgos físicos y posturales de firmeza y determinación, que contribuyen a identificar en sí mismo “una voluntad de poder que no necesitará vasallos” (Grass, 2016: 64) y que dará lugar a la decisión de detener su crecimiento.

La aparición de los retratos individuales del niño Oskar, pese a su rotundidad y fuerza aparente, se inscribe en el contexto de los dos círculos concéntricos de la generación de sus abuelos y la de sus padres, marcados por los traumas colectivos experimentados por ambos, la ambivalencia de los afectos y los sentimientos de pertenencia. El niño surge en este medio como una figura que trata de afirmarse y abrirse paso dentro de una densa y patológica escenografía.

En cambio, en el caso de *El ala izquierda*, el niño —si bien su expresión es a menudo triste o llorosa— se encuentra desde el principio en el centro de las imágenes tomadas por la cámara y recuperadas por el narrador del relato, mientras que las protagonizadas por sus padres (una foto de boda y otra de la primera etapa del noviazgo) aparecen sólo mencionadas con posterioridad, como parte de la historia personal del narrador. Se invierte, por tanto, el orden de la relación entre ascendientes y descendientes en la construcción de memoria familiar a partir de la écfrasis del álbum fotográfico en ambas novelas: mientras que, en *El Tambor de hojalata*, el

⁹⁵ Podemos señalar aquí el detalle del uniforme de bombero del abuelo Koljaiczek, que trataba de disimular su verdadera vocación de incendiario (Grass, 2016: 56), o la expresión rígida y acartonada de los rostros de los padres de Mircea en su foto de boda, tan retocada que los contrayentes resultan irreconocibles, en contraste con la imagen tomada por un fotógrafo ambulante en los primeros tiempos de su noviazgo, cuando sus rostros denotan “el triste esplendor de su juventud” (Cărtărescu, 2018: 25)

niño se sitúa en la historia de los padres, en *El ala izquierda*, los padres se sitúan en la historia del niño.

Pese a estas diferencias, en ambas obras se mantiene la función del álbum como espacio simbólico en el que se graba y condensa la experiencia del pasado del niño y su entorno íntimo y doméstico. Las diferentes imágenes fotográficas constituyen piezas clave que hacen brotar y sostienen la trama narrativa de la historia familiar y se configuran, de este modo, como un contenedor, cuna o vientre simbólico del espacio doméstico infantil, si bien a menudo las propias líneas de crisis y fractura en el seno del grupo familiar quedan también reflejadas en las imágenes⁹⁶.

Sin embargo, junto a esta función narrativa e indicativa de un espacio referencial interno de segundo grado encontramos, de manera específica en la obra de Cărtărescu, una presencia metafísica de la fotografía que, más allá de los contornos de las imágenes impresas en papel o en negativo, tiene que ver con la capacidad reveladora de la luz que se introduce en el texto literario y se hace patente, de manera privilegiada, en los pasajes dedicados a las apariciones fantasmales en el espacio urbano.

Como veremos con más detalle un poco más adelante, la atmósfera de la ciudad se presenta en la obra de Cărtărescu, dotada de una transparencia sensible a la luz solar y sus diferentes tonalidades que, de un modo similar al que se puede observar en el proceso químico de revelación imágenes en la fotografía analógica, permite la emergencia de figuras fantasmales ante la mirada del narrador adolescente, capaz de captar la presencia de cuerpos que permanecen invisibles en la habitual dimensión funcional del espacio urbano.

Esta capacidad reveladora de la luz que las imágenes literarias proyectan en una atmósfera urbana fotosensible nos lleva a la identificación de una función de la imagen fotográfica, no vinculada ya al almacén narrativo de la trama familiar sino a una capacidad poética de actualización del pasado desde la experiencia subjetiva del presente. Esta proyección poética de la fotografía en el espacio urbano evidencia una diferenciación sustancial en los modos de inclusión de la imagen fotográfica en los textos literarios analizados. Si desde el punto de vista narrativo el anclaje histórico resulta fundamental y, tanto las fotografías singulares como el álbum familiar en su conjunto, permanecen separados y estables en su delimitación objetual, desde la perspectiva poética, los límites de la existencia objetiva de las imágenes se hacen difusos, al tiempo que la “química fotográfica” se proyecta de manera expansiva en la

⁹⁶ Podemos considerar indicativa, en este sentido, la rotura en el papel de una de las fotografías de la infancia de Mircea en *El ala izquierda*, en la que el niño aparece en brazos de su padre, que mira al objetivo de la cámara sonriente, mientras que la mirada del niño se dirige hacia una figura no visible (presumiblemente su madre), cuya presencia en el fragmento amputado de la imagen se adivina por el codo desnudo de mujer que permanece representado. (Cărtărescu, 2018: 25).

atmósfera y el espacio urbano impresionado por la luz. En paralelo a esta evolución de la imagen marcada por la difusión y la hibridación de los límites de las formas de diferentes lenguajes artísticos, la función documental de las fotografías se abre a una capacidad performativa de actualización y experimentación subjetiva del pasado⁹⁷.

Encontraremos más adelante referencias concretas de este modo de proyección fotográfica de la luz en el espacio urbano. Por el momento, destacamos la calidad del álbum fotográfico como espacio acogedor, de fijación y desencadenamiento del pasado familiar, y continuamos examinando otras dimensiones de la casa de la infancia como espacio abierto a la sociabilidad.

4.2.3. La casa como núcleo de sociabilidad primaria: familia y vecindad

Más allá de las representaciones de la casa como cuerpo o como lugar de conexión física y anímica con los ancestros, la casa de la infancia es, especialmente en el caso de *El Tambor de hojalata*, un núcleo de intensa sociabilidad y celebración de reuniones en las que, con frecuencia, se encuentran los miembros del grupo familiar extenso y también los vecinos.

La casa como núcleo familiar y comunitario: el cuarto de estar

El carácter social de la vivienda está unido a su apertura y contigüidad con el comercio de ultramarinos que constituía la fuente de ingresos y medio de vida de la familia de Oskar. Apenas se aprecia la separación entre el ámbito doméstico y la vertiente más pública de la actividad comercial adosada a la casa familiar. De hecho, el espontáneo almacenaje de los productos de la tienda en diferentes aposentos de la vivienda, denota esta intersección entre lo doméstico y lo público, en la casa de reducidas dimensiones donde reside la familia del protagonista.

El piso contiguo a la tienda era estrecho y mal distribuido, pero, comparado con las condiciones de vida en el Troyl, que sólo conozco de oídas, era suficientemente pequeñoburgués para que mamá se sintiera a gusto en el Labesweg, al menos durante los primeros años de su matrimonio.

Además del largo pasillo, ligeramente acodado, en el que casi siempre se amontonaban los paquetes de Persil, estaba la espaciosa cocina, ocupada también, sin embargo, en más de la mitad por latas de conserva, bolsas de harina y paquetitos de copos de avena. (Grass 2016: 47).

⁹⁷ Encontramos claros paralelismos entre estas dos funciones de la fotografía en la memoria de infancia y las dos funciones de “soporte narrativo” y “vector metafórico” que María Dolores Picazo identifica en su análisis del motivo fotográfico en la novela *Photo-Photo* de Marie Nimier. (Picazo, 2018).

La estrechez del espacio es uno de los rasgos de la vivienda familiar al que Oskar se refiere en reiteradas ocasiones y que podemos relacionar con un retroceso de los espacios de intimidad familiar en favor de las necesidades e imperativos del negocio que, además de ocupar parcialmente algunas de las estancias de la vivienda, contaba también con el espacio de la tienda y un sótano en el que se almacenaban buena parte de las provisiones destinadas a la venta.

Junto a la actividad comercial, la sociabilidad es otra de las formas dominantes de utilización del espacio de la vivienda, que tiene su núcleo en el cuarto de estar, identificado por Oskar, en su descripción física, como centro de la casa. El mobiliario de este cuarto de estar que, por otra parte, se encontraba conectado al exterior por sendas ventanas que daban al jardín delantero y a la calle, resulta indicativo de las actividades en torno a las que discurrían las veladas de ocio entre parientes y vecinos. Una *mesa de comer extensible* señala el gusto por las comidas, elaboradas generalmente por Matzerath padre, a la vez que la existencia de *una mesita de fumar redonda que cambiaba continuamente de sitio* nos sugiere el hábito de la conversación y los juegos de cartas entre fumadores, que podían agruparse en diferentes lugares o rincones del cuarto.

Otros objetos como el reloj de pie, el piano y la *chaise longue* introducen en la decoración de la sala un toque de distinción, resaltado por el color negro y los tonos dorado y púrpura de la tapicería. Resulta particularmente significativo, en relación con la posición social de la familia, el detalle del modo de adquisición del piano “primero alquilado y luego pagado poco a poco a plazos”, que pone en evidencia el gusto refinado y las aspiraciones culturales de Agnes, la madre de Oskar, que apuntaban por encima del nivel socio-económico de la familia. En esta misma línea podemos entender la recargada decoración del aparador también negro y sus puertas correderas de cristal tallado. Sin embargo, tanto el piano como el “futuro” aparato de radio de color marrón claro, resultan también indicativos de la dimensión lúdica y la presencia de la música en estas veladas familiares.

El cuarto de estar, cuyas dos ventanas daban al jardín delantero, adornado en verano con conchas del Báltico, y a la calle, constituía el centro de aquel piso bajo. Si el papel de las paredes tenía mucho de rojo burdeos, la *chaise longue* estaba tapizada casi de púrpura. Una mesa de comer extensible, de esquinas redondeadas, cuatro sillas de cuero negro y una mesita de fumar redonda que cambiaba continuamente de sitio posaban sus patas negras sobre la alfombra azul. Negro y dorado entre las ventanas, el reloj de pie. Negro y pegado a la *chaise longue* púrpura, el piano negro, primero alquilado y luego pagado poco a poco a plazos, con su taburete giratorio sobre una piel de largo pelo amarillento. Enfrente, el aparador. Un aparador negro de puertas correderas de cristal tallado enmarcadas por barras de óvalos negras: las puertas de abajo, que encerraban la vajilla y los manteles, recargadas de frutas de un negro opaco, con patas de garras negras y un remate perfilado también negro... Y entre el cuenco de cristal con frutas de adorno y la copa verde ganada en una lotería un hueco que, gracias a la eficiencia mercantil de mi mamá, ocuparía luego un aparato de radio de color marrón claro. (Grass 2016: 47-48).

Entre los motivos de la convocatoria de estas reuniones de parientes y allegados, destacan los primeros cumpleaños de Oskar, que por una parte dan lugar a la celebración y por otra, permiten mostrar el peculiar carácter de este personaje infantil que, desde sus primeros años, da muestras de una enorme distancia y un escéptico rechazo tanto hacia los adultos como hacia el resto de los niños. En el relato de las sucesivas fiestas del tercer, cuarto y quinto cumpleaños de Oskar, se irán perfilando cada vez con más claridad, por un lado, la tendencia a la promiscuidad y la disolución de los tabúes sexuales en las relaciones familiares y, por otro, la actitud rebelde y subversiva de Oskar con respecto al orden y la paz del hogar.

En concreto, en el tercer cumpleaños de Oskar tendrá lugar la escena en la que, según su propio relato, el niño decide apartarse del grupo de familiares e invitados, para acercarse a la tienda y arrojarla por la trampa del sótano tras el mostrador, que casualmente había quedado abierta, golpeándose en la cabeza y causándose “deliberadamente” la lesión que en adelante impediría su crecimiento y le permitiría detenerse en la edad de tres años (Grass 2016:66-67). Poco después, el niño da un paso más en su actitud de rebelión frente al universo doméstico de parientes y vecinos y, en respuesta al intento de arrebatarle su tambor, lanza un grito que rompe en pedazos los cristales del preciado reloj de pie del cuarto de estar (Grass 2016:71-73).

Al año siguiente, durante la celebración del cuarto cumpleaños de Oskar, de nuevo el grito cortante del niño se lanzará contra las bombillas de la lámpara del cuarto de estar y dejará sin luz a todos los allí reunidos, propiciando el desorden de los cuerpos de familiares y vecinos en medio de la sala en tinieblas (Grass 2016:73-75).

Por último, después de su quinto cumpleaños, en 1929, la falta de crecimiento de Oskar inquieta ya a su madre hasta el extremo de motivar la visita a un médico especialista, el doctor Hollatz, en cuyo consultorio toda una colección de tarros de vidrio con embriones de diferentes especies acabarán saltando por los aires, como consecuencia del grito que Oskar lanza en el momento en que el doctor intenta arrebatarle su tambor de hojalata (Grass 2016:76-79).

A lo largo de estos episodios podemos observar una progresión en los recursos utilizados por el niño para atacar un medio social del que se siente distanciado y privado de atención, y la extensión de sus acciones de protesta hacia un entorno cada vez más amplio. Lo que comienza como una reacción espontánea y poco meditada se va convirtiendo poco a poco en una estrategia destructiva utilizada a voluntad.

El tambor aparece como parapeto de separación entre el mundo exterior de los otros y el propio cuerpo del niño, que parece sentirse olvidado y receloso por la falta de atención de unos adultos a los que contempla completamente inmersos en sus propios pasatiempos, intereses y deseos. Este recelo sólo se expresa de manera marginal por el protagonista, que

aprovecha la falta de vigilancia de los adultos para poner a prueba sus recién descubiertos poderes, tramar sus invectivas y perfeccionar la eficacia de sus ataques.

La capacidad para poner entre los adultos y yo la necesaria distancia tocando un tambor de juguete se manifestó poco después de mi caída por la escalera del sótano, casi al mismo tiempo que la aparición de una voz que me permitía cantar, gritar o cantar gritando de forma sostenida y vibrante en un tono tan alto que nadie se atrevía a quitarme aquel tambor que le destrozaba los oídos; porque, cuando me quitaban el tambor, yo chillaba y, cuando chillaba, alguna cosa valiosa se hacía añicos; yo podía romper el cristal cantando; mi chillido mataba los floreros; mi canto hacía que los cristales de la ventanas se quebraran provocando corrientes de aire; mi voz, como un diamante casto y, por ello, implacable, cortaba las vitrinas y, sin perder su inocencia, irrumpía en ellas, arremetiendo contra las copas de licor de noble porte, regaladas por manos amorosas y ligeramente cubiertas de polvo. (Grass 2016: 68-69).

Los objetos decorativos del mobiliario del hogar, representativos del orden del universo doméstico y los afectos familiares, se convierten en el blanco de la ira y el rechazo del niño que se dirigen, en principio, de manera indiscriminada hacia todo aquello que contribuye a la comodidad y el bienestar del grupo del que se siente excluido. Sin embargo, entre todos los objetos del hogar, sólo los de cristal son vulnerables —por su fragilidad— al elevado tono de la voz de Oskar. La actitud del protagonista se configura así como una forma de agresión selectiva, basada en la observación de las debilidades y puntos frágiles del universo de los adultos al que se siente sometido, en la que quedan implícitas la desatención y falta de escucha (“sólo el vidrio me escuchaba”) y ante las que “el fuego” originario de las emociones vinculadas a la percepción de ser relegado, se transforman en una actitud de revancha fría y calculadora.

Si hubiera podido, con los mismos medios y sonidos, cortar por ejemplo los aburridos manteles, bordados a diestro y siniestro, surgidos de la fantasía ornamental de Gretchen Scheffler, o eliminar el oscuro pulimento del piano, habría dejado gustoso, intacta y resonante, toda la cristalería. Sin embargo, los manteles y barnices eran indiferentes a mi voz. Ni podía borrar con un grito infatigable los motivos del papel pintado, ni lograba con dos notas prolongadas, ascendente y descendente, frotadas con esfuerzo, como en la Edad de Piedra, producir calor suficiente para hacer saltar por fin la chispa que hubiera sido necesaria para convertir en llamas decorativas las cortinas secas como yesca y sazonadas con humo de tabaco de las dos ventanas del salón. No pude romper cantando ni una pata de las sillas en las que se sentaban Matzerath o Alexander Scheffler. Me hubiera gustado defenderme de forma más inofensiva y menos milagrosa, pero no había nada inofensivo que me sirviera, sólo el vidrio me escuchaba y tenía que pagar por ello. (Grass 2016: 70).

En la representación del universo de la casa familiar desde la voz narrativa de Oskar, los datos objetivos y las elaboraciones imaginarias se integran en un relato en el que puede apreciarse una notable influencia del conflicto edípico. El fuerte sentimiento de hostilidad hacia su padre y el amor casi incestuoso que profesa a su madre parecen acomodarse con bastante fidelidad al patrón de una tendencia narrativa que Freud calificó como “la novela familiar de los neuróticos”⁹⁸.

⁹⁸ En el breve ensayo así titulado por Freud y publicado por Otto Rank en 1909, el psiquiatra describe la tendencia entre los pacientes neuróticos, a fantasear acerca de sus relaciones con las figuras parentales, en la etapa de la pre-pubertad. Propiciado por el frecuente sentimiento de ser relegado y no correspondido en el amor que profesa a sus padres, el niño fantasea con la idea de ser hijo de otros padres, bastardo o hijo adoptivo y, a menudo, en esas mismas fantasías, sustituye a sus menospreciados padres por otros de posición social más elevada o mejor cuna. Freud señala también la particular tendencia de los varones a desarrollar un sentimiento de hostilidad hacia el padre a la vez que una resistencia a emanciparse de la madre (Freud, 1992a). Podemos identificar en Oskar la

La influencia de este arquetipo sentimental se percibe no solo en las frecuentes manifestaciones de desprecio de Oskar hacia su padre biológico sino también, y de modo más específico, en la relación sexual entre su madre y el primo de ésta, Jan Bronski, que el protagonista observa de manera recurrente, tanto en las veladas familiares como en las fotos del álbum de familia, como una realidad en segundo plano que atraviesa el orden de la intimidad familiar e introduce en su centro el fantasma cada vez menos sutil y más evidente de un adulterio, frente al que su padre parece mostrarse pasivo y condescendiente.

La corriente de una sexualidad pujante y no contenida en el marco familiar se hace visible en ocasiones como la fiesta del cuarto cumpleaños de Oskar, cuando, a la luz de las velas encendidas para paliar la oscuridad surgida tras el estallido de las bombillas quebradas por el grito de Oskar, se descubre una escena orgiástica en la que los cuerpos del grupo de invitados aparecen entremezclados en desorden, siguiendo la llamada de un deseo sexual abierto y ajeno a los compromisos matrimoniales:

Como cabía esperar, mamá, con la blusa desplazada, estaba acurrucada en las rodillas de Jan Bronski. Resultaba repugnante ver cómo el patibulo maestro panadero Alexander Scheffler desaparecía casi dentro de la Greff. Matzerath lamía los dientes áureos y equinos de Gretchen Scheffler. Y sólo Hedwig Bronski estaba sentada con sus mansos ojos vacuos a la luz de las velas, con las manos en el regazo, cerca pero no demasiado del verdulero Greff, que no había bebido nada y sin embargo cantaba dulce, melancólicamente, arrastrando nostalgia y animando a Hedwig Bronski a cantar con él. Cantaban a dos voces una canción de exploradores, según la cual un tal Cuentanabos tenía que vagar por los montes de los Gigantes.

De mí se habían olvidado. Oskar estaba sentado bajo la mesa con el fragmento de su tambor, sacando todavía algo de ritmo de la hojalata, y es muy posible que los sonidos parcos pero acompasados del instrumento pudieran resultar sólo agradables para los que, intercambiados y en éxtasis, estaban sentados o tumbados en el cuarto. Porque, como un barniz, el tamboreo recubría los ruidos chasqueantes y succionantes que surgían de todas aquellas demostraciones febriles y esforzadas de su celo. (Grass 2016: 74).

Junto al motivo de la emergencia de episodios de promiscuidad sexual en el ámbito de la intimidad familiar, observamos en este pasaje la sensación de Oskar de haber sido olvidado y su posicionamiento bajo de la mesa camilla desde donde, poco después, observará las incursiones del pie de Jan Bronski bajo el vestido de Agnes, mientras en la parte superior de la mesa se juega una partida de skat (Grass 2016:75). Se confirman así las tendencias enunciadas con anterioridad en relación con la búsqueda sistemática, por parte del protagonista, de ubicaciones situadas en las zonas inferiores o periféricas al plano donde se desarrolla la escena social, para observar dicha *performance* desde los ángulos que quedan ocultos en su representación visible.

elaboración de este tipo de “novela familiar”, encontrando en la figura de Jan Bronski, un amante para su madre y sustituto de su padre, cuyo principal atributo no sería la posición social, sino más bien la fidelidad a la nacionalidad polaca en contra de la adscripción a la alemana, que adopta su padre, Alfred Matzerath.

La relación triangular entre Agnes, Jan Bronski y Alfred Matzerath es uno de los núcleos del relato de Oskar acerca de su familia. Independientemente del componente de fantasía edípica que pueda estar implícito en esta focalización temática, resulta relevante contemplar el paralelismo existente entre esta trama de las relaciones familiares y la situación histórica que le sirve de telón de fondo. La escisión identitaria de la población de la ciudad de Danzig, declarada Estado libre en el tratado de Versalles tras la Primera Guerra mundial, y su fragilidad entre la hegemonía de las dos potencias nacionales alemana y polaca que le circundan y ponen en tensión continua el trazado de su frontera, se manifiesta, en el microcosmos de la casa familiar, a través del comportamiento ambivalente de Agnes en el terreno de las relaciones de pareja.

Por un lado, el matrimonio con Alfred Matzerath parece obedecer a un sentido práctico que apuesta por la modesta estabilidad económica derivada de la explotación de un pequeño comercio de ultramarinos y la nacionalidad alemana como símbolo del poder político emergente⁹⁹. Por otro, la inevitable atracción que siente hacia su tierno y sensible primo, Jan Bronski, representa la permanencia del vínculo afectivo con la nacionalidad polaca, el origen campesino de su familia y la religión católica. Los dos hombres a los que Agnes está unida representan respectivamente a las dos naciones en pugna por el dominio del territorio del Estado Libre de Danzig, y a las dos religiones, católica y protestante, a las que están vinculadas respectivamente. Y pese a que, durante una primera etapa, parece posible mantener en equilibrio esta doble pertenencia¹⁰⁰, lo cierto es que la tensión entre los dos polos políticos y las dos figuras masculinas en la vida sentimental de Agnes, se va extremando paulatinamente, hasta el punto de resultar insostenible.

La doble vinculación afectiva de Agnes mostrará su límite definitivo en el episodio de la *Comida de Viernes Santo* (Grass 2016:162-177), que comienza con un paseo de Oskar, su madre Agnes, su padre Matzerath y su tío y amante de su madre, Jan Bronski, por el malecón junto al balneario de Brösen. Durante este paseo tendrá lugar el encuentro del grupo familiar con un estibador que estaba pescando anguilas en las orillas del río Moldava, utilizando como cebo la cabeza de un caballo muerto. Este encuentro y, concretamente, la contemplación de las anguilas moviéndose al ser sacadas del interior de la cabeza del caballo, suscita en Agnes una reacción de rechazo que acaba provocándole el vómito. Sin embargo, más allá de esta primera reacción,

⁹⁹ Esta asociación se hace claramente explícita en la conversación que Agnes mantiene con Sigismund Markus, el vendedor de juguetes, que le aconseja encarecidamente que deje a Bronski y apueste por los alemanes: “—No siga con Bronski, que está en el Correo, que es polaco, y eso está mal, se lo digo yo, que ande con los polacos. No apueste por los polacos, apueste, si quiere apostar, por los alemanes, porque subirán, si no es hoy, mañana; ¿acaso no vuelven a estar ya un poco arriba? (Grass 2016:117).

¹⁰⁰ Este equilibrio queda representado de manera especialmente gráfica en una de las fotografías del álbum familiar en cuya descripción se detiene Oskar: “Tres personas: una mujer sentada y dos hombres de pie. [...] Matzerath posa la mano izquierda en el hombro derecho de mamá; Jan se contenta con apoyar ligeramente la mano derecha en el respaldo de la silla. (...) Los tres parecen felices y, pretendiendo ser buenos, parecen invulnerables a sorpresas que únicamente se producen cuando alguno de los miembros de un triunvirato tiene sus escondites secretos o los ha tenido desde el principio.” (Grass 2016:59-60).

la visión de las anguilas permanece en Agnes como el germen de un trastorno mental que se irá profundizando hasta causarle, finalmente, la muerte.

La cualidad mórbida de las anguilas y su capacidad para suscitar en Agnes una fobia incontrolable, parece asociada a la doble vinculación simbólica de estos peces con el sexo y la muerte. Por una parte, la forma tensa y alargada del cuerpo de las anguilas sugiere connotaciones fálicas. Por otra, por su tendencia a alimentarse de restos de cadáveres, se las relaciona con la muerte¹⁰¹. Ambas cuestiones, sexo y muerte, parecen quedar unidas para Agnes en un sentimiento de culpabilidad incontenible por su doble relación con Matzerath y Jan Bronski que, simultáneamente, funciona como metáfora de la ya insostenible doble vinculación política y religiosa que esta relación bigama suscita en la conciencia de Agnes.

De nuevo en la casa familiar Oskar, siguiendo su costumbre, decide buscar un escondite en el armario del dormitorio de su madre, desde donde contempla el acercamiento corporal de Bronski a la vez que descubre, entre las prendas guardadas en el armario, el uniforme que identifica la temprana adhesión de su padre al partido nazi (Grass 2016: 174).

A la vez que la afiliación política de Matzerath se define de forma cada vez más nítida, el trastorno de Agnes avanza y se vuelve irresoluble ante la realidad de un nuevo embarazo. La imposibilidad de llevar adelante esta gestación y la muerte sobrevenida de la madre de Oskar, después de ingerir enormes cantidades de pescado, representan también la inviable continuidad política del Estado libre frente a la ofensiva expansionista de la nación alemana. En este sentido, la muerte de Agnes supone también la desintegración de la posibilidad de conciliación entre los respectivos partidarios de las dos naciones germana y polaca:

La muerte de mi pobre mamá, aunque no de pronto y súbitamente, sino poco a poco, había entibiado las relaciones, a veces casi de amistad, entre Matzerath y mi tío, entretanto ascendido a secretario del Correo, deshaciéndolas definitivamente tanto más cuanto más se agravaban las circunstancias políticas, a pesar de los muy hermosos recuerdos comunes. Con la desintegración del alma esbelta y el exuberante cuerpo de mi mamá, se desintegró la amistad de dos hombres que se habían mirado en el espejo del alma de ella y se habían alimentado de su carne, y que ahora, cuando les faltaban ese alimento y ese espejo convexo, no encontraban otra cosa que sus reuniones varoniles políticamente opuestas, aunque, sin embargo, fumaran el mismo tabaco. (Grass 2016:235).

La intercomunicación entre el ámbito doméstico de las relaciones familiares y los conflictos que afectan a la vida pública de la ciudad de Danzig resulta evidente en el universo ficcional de *El tambor de hojalata*. No obstante, en paralelo a la relación especular entre estas dos esferas y como trasfondo de ambas, la importancia de las relaciones comunitarias y vecinales,

¹⁰¹ Ambas asociaciones simbólicas quedan sugeridas en las apreciaciones que Oskar hace en el relato de este suceso:

A Matzerath le parecía bien que se hiciera retorcerse a las anguilas en la sal. Al fin y al cabo, también se meten en la cabeza del caballo. Y en los cadáveres humanos, dijo el estibador. Especialmente después de la batalla de Skagerrak, las anguilas eran, al parecer, enormemente gruesas. Y, hace solo unos días, un médico del establecimiento psiquiátrico me habló de una mujer casada que quiso satisfacerse con una anguila viva. La anguila, sin embargo, la mordió firmemente y hubo que internar a la mujer, que, al parecer, no pudo tener hijos luego (Grass 2016:168)

aparece como una cuestión central, implícita en el desarrollo de los episodios que transcurren en el interior del hogar familiar.

El sótano y la crisis de la casa como núcleo comunitario

La densidad del tejido relacional del vecindario y su capacidad de soporte de la vulnerabilidad individual, se puede observar desde las primeras etapas de la educación de Oskar hasta momentos posteriores de su juventud. A lo largo de toda su trayectoria vital, los vecinos prestarán apoyo al protagonista tras las pérdidas primero de su madre y después de su padre, y se convertirán en el elemento básico de la red de apoyo mutuo necesaria para hacer frente a los traumáticos acontecimientos de la guerra y la posguerra, a los que tendrá que enfrentarse la población de Danzig. Dedicamos más atención a este aspecto en el apartado dedicado al espacio del Vecindario, para centrar ahora nuestra atención en el análisis de otra de las estancias que resulta central en la representación del espacio de la casa desde el punto de vista del narrador *de El tambor de hojalata*: el sótano.

La primacía del eje vertical de oposición entre las posiciones “arriba” y “abajo” que predomina en la perspectiva del espacio de Oskar, se proyecta también en el espacio de la casa, donde el sótano se presenta como reflejo invertido y subterráneo del cuarto de estar. Ambos espacios se configuran como núcleos de la sociabilidad familiar y vecinal, sin embargo, mientras que en el cuarto de estar la vida comunitaria se representa preferentemente en momentos de celebración en tiempos de paz, en el sótano, esta misma sociabilidad, sometida a la violencia y el terror de la guerra, atraviesa momentos de tristeza y decadencia.

Si en una primera etapa de la infancia de Oskar el cuarto de estar se presenta como un espacio desbordado por la emergencia de una sexualidad que excede los límites de los roles sociales y familiares convencionales, posteriormente, con la ciudad asediada por la guerra y la ocupación del ejército ruso, la vida en el sótano se ve dominada por la muerte y la violencia, y el grupo familiar y vecinal originario, afectado por sucesivas pérdidas, se ve reducido a la mera supervivencia. Por otra parte, en lo que se refiere al conflicto que Oskar mantiene con su padre, el desplazamiento de la vida familiar al sótano, supone también un cambio radical en las posiciones respectivas de ambos actores, marcado por la caída como movimiento fundamental.

El sótano se presenta así como un lugar de caídas, tanto en el plano del poder político como en el de la autoridad familiar. Por un lado, el relato hace referencia al comienzo de la vida en el sótano, utilizado por el grupo de vecinos de la familia Matzerath como refugio, durante los bombardeos e incendios de la ciudad de Danzig en 1945:

Las avanzadillas acorazadas del ejército del mariscal Rokosovski llegaron hasta Elbing. El Segundo Ejército alemán, mandado por Weiß, tomó posiciones en las colinas que rodeaban Danzig. Y comenzó la vida en el sótano. (Grass 2016: 434-435).

Ahora apenas salíamos de aquel agujero. Decían que los rusos estaban ya en Zigankenberg, Pietzendorf y ante Schidlitz. En cualquier caso, debían de haber ocupado las colinas, porque disparaban a mansalva sobre la ciudad. La Ciudad del Derecho, la Ciudad Vieja, la Ciudad de las Especias, la Ciudad Exterior, la Ciudad Joven, la Ciudad Nueva y la Ciudad Baja, en las que se había edificado durante más de setecientos años, ardieron en tres días. (Grass 2016: 438).

Gracias a la gran cantidad de provisiones y comestibles que Alfred Matzerath había podido acumular en este sótano, las cualidades protectoras de este espacio se presentan en un primer momento como garantía de supervivencia para el grupo de familiares y vecinos allegados. Sin embargo, poco después, tras la toma de la ciudad por el ejército ruso, el sótano pasa a ser una trampa sin escapatoria posible para los vecinos y, en concreto, para personajes como Alfred Matzerath, que habían mostrado su adhesión activa al partido nazi. Las violaciones, el terror y la muerte violenta se hacen palpables en episodios como la entrada de un grupo de soldados rusos al sótano de la casa de la familia de Oskar, que terminará con la muerte de su padre, ahogado al tratar de tragarse una insignia del partido nazi y abatido por la ráfaga de metrallera de un soldado ruso (Grass 2016:441-445).

En paralelo a la caída del grupo vecinal bajo el poder del ejército ruso, en el sótano se produce un nuevo episodio del duelo entre el padre y el hijo de la familia Matzerath. Si en los primeros episodios de la vida familiar, el sótano aparece como un lugar de caída para Oskar, que en su tercer cumpleaños, en 1927, decide arrojarle por la trampa del sótano para detener su crecimiento; posteriormente, en 1945, quien terminará encontrando la muerte en el sótano de la casa-tienda familiar es el padre, que, antes de ser tiroteado, ha sido acorralado y puesto en evidencia por su hijo.

De nuevo la inocencia infantil es utilizada por Oskar como una máscara para llevar a cabo una venganza premeditada sobre su padre. En medio del terror de los vecinos y del propio Matzerath, descubiertos por los soldados rusos bajo la trampa del sótano, Oskar decide poner en la mano de su padre la insignia que constituye la prueba delatora de su fidelidad al régimen nazi, abocándole así a una muerte sin salida. Para evitar la ejecución por parte de los soldados rusos, Alfred decide tragar la insignia, que se clava en su garganta impidiéndole respirar y, de este modo, se convierte en víctima de una muerte perpetrada doblemente por su propio hijo y por los heraldos del nuevo poder político. El paso del lado de los vencedores al de los vencidos se produce, para Alfred Matzerath, a través de una muerte que tiene lugar en el sótano de su casa y en la que su hijo juega un papel protagonista.

De igual modo que la caída al sótano de Oskar en su tercer cumpleaños es presentada por el protagonista y narrador como un acontecimiento planificado deliberadamente por sí

mismo, la muerte de Alfred Matzerath es reconocida por su hijo como un acto conscientemente urdido y empujado por su propia necesidad de liberarse de un padre al que siente como una carga que impide su crecimiento:

Mientras el viejo Heilandt precipitaba más que bajaba a la tumba la caja con Matzerath y con la insignia del Partido en la laringe de Matzerath y con la munición de una metralleta en el vientre de Matzerath, Oskar se confesó que había matado intencionadamente a Matzerath, porque, con toda probabilidad, no sólo era su presunto padre sino su verdadero padre; y también porque estaba harto de tener que cargar durante toda su vida con un padre.

Y por eso tampoco era verdad que el alfiler del Partido estuviera ya abierto cuando cogí la chapa del suelo de hormigón. El alfiler sólo se abrió en mi mano cerrada. Y le di a Matzerath la pegajosa chapa, abultada y pinchante, para que se encontraran la insignia, para que se pusiera el Partido en la lengua, para que se ahogara... por causa del Partido, de mí, de su hijo: ¡porque todo aquello tenía que acabar! (Grass 2016: 455).

En esta misma línea, el comienzo del crecimiento de Oskar, precisamente durante el entierro de su padre, tras permanecer detenido hasta los 17 años, no puede resultar más ilustrativo.

La vinculación entre las mutaciones en el espacio político, los cambios en el grupo familiar y modo de habitar el espacio privado de la casa, es una constante en *El tambor de hojalata*, que continua tras la muerte de Alfred Mazerath, en tiempos de posguerra, con el desplazamiento de un núcleo familiar ya sensiblemente reducido, a vivir como refugiados en el sótano de la que había sido su casa, ocupada por inmigrantes polacos. En todo momento, el espacio de la casa parece sometido y subordinado a los cambios de poder en el ámbito público. Esta relación entre los espacios público y privado se modifica sustancialmente en la obra de Cărtărescu que nos sirve de referencia.

La casa como reducto de privacidad y aislamiento

El espacio de la casa en *El ala izquierda* carece por completo de esta dimensión de albergue de sociabilidad para el grupo comunitario formado por familiares y vecinos a la que nos hemos venido refiriendo. Quizá como resultado de la desaparición de esa dimensión de la vida colectiva en el contexto socio-cultural en que se desarrolla la infancia del protagonista del relato del escritor rumano, la casa de la infancia se presenta, ante todo, como una parte del cuerpo individual y como una célula dentro de la ciudad, percibida como una totalidad indiferenciada de arquitectura, tejidos orgánicos y símbolos.

Apenas quedan ya rastros de la vida vecinal en la casa del protagonista de *El ala izquierda*, que acoge a un grupo familiar reducido al núcleo mínimo formado por el niño y sus padres. Sólo en el recuerdo, elaborado a través de la ficción, el protagonista representa entornos como

los patios de vecinos, recuperados como una forma de vida de la ciudad del pasado de la juventud de su madre. Sin embargo, en el presente de esta infancia que transcurre a partir de la década de los 60, los vecindarios urbanos aparecen como espacios anónimos, vaciados de sonidos, transitados de manera fugitiva por habitantes que se ocultan tras las puertas de sus casas, donde la vida familiar se vuelve invisible y transcurre en situación de aislamiento.

En esta casa posmoderna no solo se rompen las conexiones del grupo familiar con la red social exterior sino que, también en el interior de la vivienda, la incomunicación parece instalarse entre los miembros de la familia y, particularmente, entre los hijos y los padres. El cuarto de estar, presidido por la televisión, se convierte en una zona reservada para el ocio de los progenitores, mientras que el niño-adolescente se recluye en su propia habitación, donde experimenta la soledad y, a través de la ventana, establece una conexión directa, sensorial y onírica, con la ciudad que alimenta su vida imaginaria:

¿Qué escondía esa carencia afectiva de nuestra familia? Mi padre andaba siempre de aquí para allá, cuando venía a casa, con el rostro congestionado, olía a sudor y se sujetaba el pelo, grueso como la cola de los caballos, con una media de señora agujereada cuyo talón le colgaba siempre entre los omóplatos. Mi madre le servía la comida y ambos veían la tele, eligiendo a sus “amores” entre los cantantes de música popular o entre los actores de variedades y lanzándose continuas pullas al respecto. Yo comía deprisa y me retiraba a mi habitación de la calle [...] para contemplar el ajetreo poliédrico de Bucarest desde mi ventana o para escribir versos deslavazados en un cuaderno escolar, o me acurrucaba debajo del edredón, cubriéndome la cabeza como si no pudiera soportar la humillación y la vergüenza de ser adolescente... Éramos, en mi familia, como tres insectos —preocupado cada uno por su propia estela química— que se rozaban a veces las antenas y seguían su camino. (Cărtărescu 2018:21).

Como veremos en seguida, la identificación de la habitación como un espacio propio del niño dentro de la casa familiar supone un paso más en la evolución del reconocimiento de su individualidad en el seno del grupo familiar; una individualidad ya no sólo reservada a los adultos, sino localizada fundamentalmente en el momento de la adolescencia, cuando la actividad imaginaria tiene un peso muy relevante en la configuración de la subjetividad y la percepción de las condiciones de la vida cotidiana.

4.2.4. La habitación como espacio de transformación individual y apertura imaginaria

El notable contraste que, en términos generales, existe en la representación del espacio de la casa en las dos novelas que son objeto de análisis en este apartado, se aprecia de forma especialmente clara en lo que se refiere a la habitación del niño. Mientras que en el caso de *El tambor de hojalata*, la habitación de Oskar aparece mencionada sólo de manera marginal como parte de una casa cuyo interior se caracteriza por la estrechez y que tiene su centro de gravedad en el cuarto de estar; en el caso de *El ala izquierda*, la habitación de Mircea, se presenta como un

lugar en el que los límites del espacio se expanden y pierden la rigidez de sus contornos, para fundirse con el exterior, a través de los reflejos en el cristal de un enorme ventanal abierto a la contemplación panorámica de la ciudad.

Aun cuando el narrador ofrece algunos datos descriptivos del espacio físico de la habitación¹⁰², se trata ante todo de un espacio recuperado por la memoria, un espacio imaginario en el que la atmósfera, las texturas de los objetos y las propias sensaciones del niño están libres de las constricciones del medio físico. En la presentación de este espacio propio en el interior de la casa, ya en las primeras páginas de la novela, aparece la radical contraposición entre la pobreza de los elementos materiales, y la inmensa apertura que el espacio adquiere a través de la experiencia imaginaria, en la que se inscribe la actividad de la memoria que, como veremos, resulta esencial y recurrente en la perspectiva estética de Cărtărescu.

La oscuridad de la noche contribuye de manera especial a la disolución de los límites del espacio físico de la habitación y permite una súbita transición desde la solidez de la arquitectura interior hacia la textura líquida de un lugar que, de pronto, se torna marino a través de las sensaciones que provoca en el niño que lo habita. En esa oscuridad, los cristales del ventanal de la habitación pasan a percibirse como las paredes de un acuario en el seno de la ciudad convertida en un mar. El interior y el exterior forman parte de un juego de reflejos recíprocos e indisolubles, surgido a través de los cristales de la ventana, en el que el espacio se transforma también con las luces que penetran desde el exterior e iluminan las paredes de la estancia. A través de la mirada, el niño se adentra en la ciudad y, a su vez, los reflejos coloreados de las luces del tráfico urbano, permiten la entrada de la ciudad en el interior de la habitación del protagonista:

Solo cuando apagaba la luz de mi habitación me sentía, sin embargo, verdaderamente yo. De repente, por las paredes empezaban a girar las bandas azul eléctrico y verde fosforescente de los tranvías que atravesaban rugiendo la carretera, cinco pisos más abajo; de repente era consciente del ruido espantoso del tráfico y de la soledad y de la tristeza infinita de mi vida. El interruptor estaba detrás del armario y, cuando apagaba la luz, la habitación se transformaba en un acuario lívido. Me movía, como un pez viejo, entre los muebles podridos que olían a residuos marinos atrapados entre las rocas; caminaba por la alfombra de yute, áspera bajo las plantas de mis pies, hasta el baúl, me sentaba de nuevo sobre él, colocaba los pies en el radiador y el fantástico Bucarest estallaba súbitamente bajo el cristal azuleado por la luna. (Cărtărescu 2018:12).

Profundizando en esta dimensión imaginaria, el espacio de la habitación presenta las cualidades del nido o la gruta que contiene en su interior el rastro del pasado y las huellas del cuerpo infantil perdido. Como una cavidad ósea en la que se habrían ido depositando y

¹⁰² La triple ventana, el radiador debajo de la ventana, el mobiliario pobretón: “un dormitorio de madera amarillenta, un tocador con un espejo, unas plantas —un aloe y una esparraguera— colocadas sobre macetas de barro. Una lámpara con tulipas de cristal verde, una de ellas desportillada desde hacía tiempo” (Cărtărescu 2018:11).

solidificando sucesivas capas de experiencias e imágenes, la habitación se configura como el núcleo esencial al que retorna la memoria una y otra vez en busca del pasado del yo. Sin embargo, la actividad variable y evanescente la memoria tiene el carácter de un flujo; funciona como una corriente que requiere de la comunicación de los dos polos del interior y el exterior, el pasado y el presente, la luz y la oscuridad, el niño y la ciudad que se abre ante su mirada como una enorme pantalla. Desde esta perspectiva, cualquier muro que impida la circulación de esta corriente contemplativa entre sujeto y paisaje, supone también una forma de amputación o muerte del pasado. Esta pérdida, que surge en la experiencia del protagonista como consecuencia de la construcción de un bloque frente a la ventana de su habitación, marca de manera definitiva el relato de su infancia y adolescencia.

Lo que ha quedado del otro lado —mi nacimiento, mi infancia y mi adolescencia— se transparenta a veces, por la gigantesca pared porosa, en harapos largos y enigmáticos, deformados en anamorfosis y escorzos, pulverizados por los contornos de la difracción, innumerables; a través de ellos llego a la minúscula habitación donde regreso de vez en cuando. Nácar sobre nácar sobre nácar, azulado sobre azulado sobre azulado, cada edad y cada casa en la que he vivido (si es que todo ello no ha sido sino una alucinación de la nada) es un filtro que deforma las anteriores, que se mezcla con ellas, que hace sus franjas más estrechas y más heterogéneas. Pues no describes el pasado al escribir sobre asuntos antiguos, sino al escribir sobre el aire brumoso que hay entre ellos y tú. (Cărtărescu 2018:19).

La construcción del muro de un nuevo edificio frente a la ventana de la habitación del Mircea adolescente, se constituye así en momento inaugural de la partición entre una infancia en la que la fusión del cuerpo del niño con el de la ciudad eran posibles y una etapa posterior, en la que la plenitud de esta unión ha sido impedida, y la actividad psíquica del adulto se orienta hacia su recuperación imaginaria. La mirada es el vehículo esencial a través del que se realiza ese deseo de fusión entre el niño y la ciudad. La ventana, como frontera transparente, es la vía del tránsito imaginario y bidireccional entre interior y exterior que permite la transformación de la ciudad en un cuerpo animado, que se pone en movimiento, penetra en la habitación del niño y lo envuelve, hasta componer un solo ser con una anatomía híbrida de carne y piedra:

Engarzado como una piedra en el anillo de las estrellas, el Bucarest nocturno llenaba mis ventanas, se derramaba en el interior y penetraba tan profundamente en mi cuerpo y en mi cerebro que, incluso desde la adolescencia, me imaginaba ya una amalgama de carne, piedra, líquido cefalorraquídeo, vigas de acero y orina que, sostenida por vértebras y arquitebras, animada por las estatuas y las obsesiones, haciendo la digestión gracias a los intestinos y las centrales térmicas, nos hubiera transformado en un solo ser. (Cărtărescu 2018: 15).

Esta imagen de co-pertenencia física entre el niño y la ciudad sugiere un paralelismo con la existencia pre-natal y el retorno imaginario a la etapa en la que el cuerpo del feto y el de la madre permanecen físicamente unidos. Como veremos con más detalle a continuación, son frecuentes las imágenes que permiten observar la representación de la ciudad como un cuerpo

materno en la obra de Cărtărescu. Un cuerpo al que el escritor tratar de retornar reiteradamente y un cuerpo que presenta también semejanzas e isomorfismos con el cuerpo femenino¹⁰³.

Por otra parte, la porosidad de las fronteras entre el interior y el exterior, entre la percepción objetiva y la proyección imaginaria, convierten las posiciones *adentro* y *afuera*, en las dimensiones principales en la experiencia del espacio infantil en la obra de Cărtărescu, en contraste con los términos *arriba* y *abajo* que, como acabamos de ver, resultan determinantes para el niño protagonista de la obra de Grass. Si la rigidez era una de las características principales de la separación entre dichas posiciones opuestas en el eje vertical, la permeabilidad, la posibilidad de la ambivalencia y la mutación permanente serán, en cambio, los rasgos prevalentes en las relaciones entre el interior y el exterior en el texto del autor rumano.

La intensificación de la experiencia imaginaria que parece acompañar al pequeño Mircea, conlleva también cierto grado de emancipación del presente histórico y de la convivencia del niño con los adultos. Si en *El tambor de hojalata*, el protagonista, pese a su comportamiento rebelde, se mantiene en una continua cohabitación con los miembros de su núcleo familiar y vecinal, percibida a menudo con los rasgos de una excesiva proximidad que se plasma, en ocasiones, en escenas de promiscuidad grupal; en el caso de *El ala izquierda*, observamos ya un distanciamiento efectivo del niño en relación con los adultos y concretamente con sus progenitores, a través de la habitación, descubierta como un espacio propio e íntimo.

El plano horizontal, en el que se desarrolla la interacción social de los adultos y que constituye el principal fundamento de la realidad objetiva en *El tambor de hojalata*, es sustituido en *El ala izquierda* por una relación directa e individual con la ciudad, como imagen sensorial abstraída de la convivencia social y sus conflictos. La rigidez de los límites que separan la arquitectura exterior de la experiencia infantil en *El tambor de hojalata*, se diluye en *El ala izquierda* a través de la mirada del protagonista, generadora de una perspectiva de apertura infinita hacia el exterior. El niño ya no está “debajo” de sus padres o de las reuniones que éstos mantienen con otros, sino que está “en otro lugar”.

Ese *otro lugar*, que se ubica físicamente la habitación es, como se ha visto, un lugar de soledad en el que tiene lugar una experiencia imaginaria en relación con la ciudad pero, a la vez, es también un lugar distante de las figuras paterna y materna y extraño a estas dos figuras,

¹⁰³ En la tesis de Alba Diz Villanueva *sobre El Espacio urbano en la obra de Mircea Cărtărescu* se desarrolla con amplitud esta identificación entre el espacio urbano y el cuerpo de la madre y, en un sentido más amplio, entre la ciudad y el cuerpo, a través de un amplio repertorio de metáforas corporales (escatológicas, ventrales, craneales, sexuales...). También, en sentido inverso, las formas arquitectónicas de la ciudad constituyen un recurso para la prosopopeya en la descripción del cuerpo y sus procesos interiores. (Diz Villanueva, Popeanga (Dir), y Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología 2018: 191-217)

que retrotrae al protagonista a la experiencia anterior al nacimiento. Desde la perspectiva imaginaria del niño, el hogar familiar y las figuras parentales se observan como una exterioridad hostil a su cuerpo y a su propia existencia. El niño se percibe a sí mismo como un extraño aparecido en un medio habitado por personajes amenazantes y monstruosos:

Muy joven, sin afeitarse, en camiseta, mi padre pegaba la oreja a la barriga de mi madre y decía algo, y mi piel, tan fina como una pompa de jabón, oía sus palabras deformadas, como se oyen los ruidos de casa cuando te sumerges por completo en la bañera llena. Me parecía sentir incluso el olor a sudor que emanaba la pelambrea de sus sobacos. Sentía luego cómo agarraba con sus dedos mi taloncito o mi codo, cuando yo los apoyaba en la pared elástica del vientre. Sentía en una parte del cuerpo, cuando estaba acurrucado, translúcido, la sombra de la gran mariposa de la cadera de mi madre, que eclipsaba la luz mortecina de la bombilla que colgaba del techo sujeta por dos cables. A veces abría los párpados, se me emborronaba la córnea con el líquido de la placenta y, a través del cristal grueso del útero, entreveía el Mundo: dos animales inmensos olisqueándose en su guarida, abrazándose en una cama de tablones, penetrándose como se penetrarían dos astros. Dos anatomías monstruosas extendidas en el cadalso de tablas, dos muestras teratológicas. El útero de mi madre deformaba, como una lente de carne, el nuevo mundo al que yo sería expulsado. Visto a través de él, su cráneo se alargaba, el hocico se llenaba de colmillos terroríficos, las costillas atravesaban la piel y se abrían como las alas monstruosas de un murciélago, mientras que de la columna vertebral de mi padre brotaban unas espinas óseas que arañaban el techo. Tenía miedo de ellos, de su guarida, de los suplicios de la respiración y la digestión, del roce inimaginables de unos dedos córneos en mi piel suave y húmeda. (Cărtărescu 2018:108-109).

Observamos de este modo cómo la habitación, espacio nuclear de la vida imaginaria del niño en el interior del hogar, adquiere también la cualidad de refugio íntimo que permite la realización de un viaje regresivo al interior del cuerpo materno y etapas previas al nacimiento a la vida social. Esta potencia regresiva e imaginaria de la habitación de la infancia se proyecta posteriormente en otras localizaciones de la experiencia biográfica del escritor, como la buhardilla en la que escribe las páginas del mismo libro que leemos, y también, en los lugares que habitan algunos personajes fantásticos surgidos de su creación, como la torre de Anca. Ambos espacios biográfico-ficcionales mantienen rasgos en común con la habitación de la infancia del protagonista, como la construcción en altura y la ventana, que permiten una visibilidad panorámica del exterior. Podemos entender, en este sentido, la habitación de la infancia como un espacio matricial para la actividad creativa del escritor, en el que tiene lugar un proceso de transformación y comunicación entre la realidad del pasado y la identidad del presente.

En el caso de la buhardilla, las sensaciones corporales del protagonista frente a los ruidos del exterior, trazan un paralelismo entre este lugar interior y el seno materno desde donde, tanto la presencia del padre como el espacio exterior, son percibidos como ecos del pasado intrauterino:

Siento en mis oídos el susurro de la soledad, desesperado y tranquilizador al mismo tiempo, como oía en otra época el susurro de los intestinos que rodeaban el útero de mi madre. El gorgoteo del manantial de la cueva de su vejiga. A veces pasa el tranvía o, en la profundidad de la noche, ladra algún perro vagabundo o habla alguien en voz alta y todos estos ruidos le recuerdan a mi piel (pues seguramente en aquel entonces yo oía con la piel, como las arañas,

como si estuviera completamente envuelto en mi propio tímpano) el eco lejano de la voz de mi padre, en una habitación miserable en la que yo todavía no existía. (Cărtărescu 2018:108).

En el caso de la torre de Anca, la recuperación del pasado se muestra como un proceso mediado por la aparición de fantasmas, generalmente femeninos, que se presentan como portadores de mensajes de otro mundo y, a la vez, como personajes atrapados en la inexistencia, que esperan ser rescatados de una vida sin sentido. Las incursiones fantásticas, a partir de detalles del paisaje real, parecen tener un doble valor en el texto de Cărtărescu: por un lado son caminos de acceso a la misteriosa multiplicidad del pasado y, por otro, constituyen una forma de reparación imaginaria de los aspectos menos deseables y más constrictivos de la existencia real, que afectan particularmente a mujeres.

En el plano escénico, el encuentro con el fantasma de Anca en la torre (Cărtărescu 2018:90-91), resulta anticipador de la experiencia del encuentro final con la madre, en la casa de la infancia (Cărtărescu 2018:121-122). El análisis comparado de ambas escenas evidencia la existencia de correspondencias formales y sensoriales entre ellas. Junto a la profusión de residuos y señales diversas del deterioro y el estado ruinoso de las casas y el paisaje urbano que circunda los lugares en los que residen ambas figuras femeninas, destacan las correspondencias entre la escalinata vertical por la que, en ambos casos, el protagonista tiene que ascender para llegar a su encuentro, la intensa y creciente emoción que le embarga a lo largo de dicho ascenso y la significativa presencia de la luz en el momento del encuentro final. Estos mismos elementos, presentes en ambos encuentros, parecen adquirir una intensidad creciente desde el encuentro preliminar con Anca hasta el encuentro posterior con la figura imaginaria de la madre, que se evidencia de forma particularmente clara a través de la intensa luminosidad que preside este encuentro en la casa natal.

De modo que los viajes imaginarios parecen realizarse a través de aproximaciones sucesivas, en las que las elaboraciones fantásticas sirven de mediación para la recreación de escenas del pasado biográfico. A su vez, la experiencia imaginaria en la obra de Cărtărescu se presenta unida a la intensidad emocional, al sentido ascendente del movimiento de los personajes y a la plenitud de la luz, que resplandece con un fulgor insólito sobre el deterioro, la descomposición o la ruina de los elementos del paisaje real de los suburbios urbanos. En un sentido más general, y como veremos con más detalle en el apartado dedicado al análisis del espacio de la ciudad, a medida que se incrementa el componente imaginario en la representación del espacio de la infancia, la ascensión a las alturas o el descenso a las profundidades infernales, reemplazan la preminencia de la horizontalidad del plano de las relaciones sociales. Torres o cavidades subterráneas se presentan como lugares deformados y misteriosos en los que las dimensiones del espacio real se multiplican y se amplían hasta el infinito y, alternativamente, se contraen en sentido inverso y retroceden hacia su punto de

origen, en el interior del propio cuerpo y el vientre materno. La habitación se presenta como espacio propicio para este doble movimiento expansivo y regresivo, presentándose como nave en la que navegar volando en el espacio urbano o, también, como cápsula para retornar al núcleo primigenio del propio cuerpo:

cuando yo dirigía mi mirada hacia las hebras grises de la inmensidad crepuscular, tenía la sensación de volar en diagonal hacia las alturas, con mi habitación y todo, como si el apartamento fuera una nave espacial que hubiera despegado a gran velocidad. (Cărtărescu 2018:284).

Luego retrocedía, me retiraba hacia mi interior, descendía al corazón de mi corazón, empujaba y me encogía en torno a mi columna vertebral, dejando que mi cuerpo de adolescente ondeara como la ropa demasiado holgada, me retiraba hacia mis forma anteriores, hacia los anillos de crecimiento cada vez más tiernos a medida que me acercaba al núcleo, rellenaba mi forma de los quince años, la abandonaba como un aura virtual por la de los once, luego la de los nueve, luego la de los cinco, hasta que me acurrucaba en mi propio vientre, como un feto con mis rasgos mis ojos. Entonces, en la pantalla depresiva y carnosa del cielo invernal, al igual que en mi propio campo visual, se aovillaban unas alucinaciones tan extrañas y minuciosas que no podían ser sino los recuerdos bombeados a través del cordón umbilical desde el feto hacia la madre, pues en el mundo de película invertida de la memoria, el niño da a luz y alimenta a su madre con una sustancia que, en lugar de disminuir, brota cada vez más abundante. (Cărtărescu 2018:285).

4.3. Vecindarios y espacios urbanos de proximidad: Los territorios del niño en la ciudad.

Centramos a continuación el análisis en el vecindario. Se trata de un espacio de proximidad, que comprende tanto las zonas comunes que rodean la vivienda familiar (escaleras, descansillos, corredores, portales, patios), como las calles aledañas a la propia vivienda, a menudo transitadas por los niños de manera autónoma y utilizadas por ellos como campo de juegos. Este espacio, que se sitúa fuera del ámbito privado de la casa, pero que se diferencia también del centro de la ciudad como núcleo político y cultural, aparece reiteradamente en las dos obras que nos sirven de referencia estrechamente asociado a la infancia. Podríamos decir que el vecindario representa una ciudad a pequeña escala, a la medida de los niños, una porción de la urbe que puede ser directa y espontáneamente habitada por los niños¹⁰⁴.

Los protagonistas de los dos textos objeto de análisis tienen en común la residencia en suburbios periféricos de la ciudad en los que, junto a las viviendas de la población se encuentran

¹⁰⁴ Desde el ámbito de las “Geografías de la infancia” se ha impulsado toda una rama de estudios centrados en las prácticas espaciales de colectivos invisibilizados como el de los niños y las niñas. Trabajos como los realizados en esta línea por Sarah Thomson evidencian cómo los niños territorializan los espacios de juego en la escuela con el objetivo de controlar y resistir en el espacio de los otros, y sirven de inspiración para observar las prácticas de juego en el vecindario como modos infantiles de habitar la ciudad, narrados desde la perspectiva literaria. (Ortiz Guitart, 2007).

pequeños comercios, talleres o fábricas. En el caso de *El tambor de hojalata*, se trata del suburbio de Langfuhr, a las afueras de Danzig, y en *El ala izquierda*, del barrio de Colentina, donde se encuentra el boulevard de Ștephan cel Mare, en Bucarest. En ambos casos se trata de barrios habitados fundamentalmente por vecinos de clase trabajadora y pequeños comerciantes. Sin embargo, existen diferencias muy notables en lo relativo a los vínculos sociales en ambos casos. Mientras que en *El tambor de hojalata*, la familia del protagonista regenta una tienda de ultramarinos y toda su red de relaciones sociales está formada por vecinos del mismo inmueble, otros comerciantes del mismo barrio y sus esposas; en el caso de *El ala izquierda*, esta densidad del tejido social del entorno próximo se pierde y, tanto las calles como las zonas comunes de los edificios, aparecen escasamente transitadas y a menudo tomadas por los niños y algunos personajes marginales, como últimos participantes activos¹⁰⁵ en una forma de vida social que, reemplazada por el anonimato y la privacidad, parece haber entrado en declive.

Pasamos a continuación a analizar en detalle ambas representaciones diferenciadas de este territorio urbano de proximidad experimentado por los protagonistas de las dos novelas de referencia en este apartado.

4.3.1. El vecindario como espacio social y comunitario

En relación con la disposición física del espacio, destaca en *El tambor de hojalata* la permeabilidad de las fronteras entre la casa familiar y el espacio público del barrio y el vecindario. La contigüidad entre la tienda y el piso de la familia de Oskar, daba lugar a la existencia de dos salidas hacia el exterior, una de ellas directamente hacia la calle y la otra, orientada hacia la escalera desde la que el niño accedía a espacios comunes del vecindario como el patio o el desván:

Oskar podía salir del piso de sus padres por la tienda, y entonces se encontraba en el Labesweg, o, cerrando la puerta del piso a sus espaldas, estaba en la escalera y tenía a la izquierda la posibilidad de salir a la calle directamente o de subir los cuatro tramos hasta el desván, donde el músico Meyn tocaba la trompeta; la última posibilidad era el patio de la casa. La calle estaba adoquinada. En la arena apisonada del patio se multiplicaban los conejos y se sacudían las alfombras. El desván ofrecía, además de dúos ocasionales con el borracho del señor Meyn, vistas, horizonte y esa sensación bonita pero engañosa de libertad, que buscan todos los que suben a las torres y que entusiasma a los que viven en buhardillas. (Grass 2016:105).

¹⁰⁵ Retomamos aquí la tendencia “anacrónica” asociada a la infancia, que se refleja en estudios de carácter historiográfico como el de Philippe Ariès, que documentan la tendencia a la conservación excepcional y residual en el ámbito restringido de la infancia, de hábitos y prácticas culturales desechadas en el ámbito general de la sociedad adulta; una tendencia que se hace patente de manera particular en los hábitos y las prácticas del vestido o los juegos (Ariès 1988: 87-89) y a la que hemos hecho alusión en el capítulo introductorio (Cf. Epígrafe 1.2.)

Se apunta ya en esta somera descripción la existencia de dos polos que dividen verticalmente este espacio: el desván en la parte más alta del edificio y el patio en la más baja. Los patios, además de formar parte de cada uno de los edificios, componen conjuntamente una zona en la que crece la vegetación, tienen lugar los juegos de los niños y se insertan pequeñas construcciones y talleres. Mientras que el desván se asocia con amplias perspectivas y cierta sensación de libertad¹⁰⁶, el patio de la casa va unido para Oskar a la sensación de estrechez y a la tediosa regularidad de los hábitos y costumbres domésticas, como la sacudida de las alfombras, que se establecen como normas uniformes de la conducta social frente a las que el protagonista expresa un agudo rechazo:

El patio tenía la anchura del edificio, pero solo tenía siete pasos de fondo, y lindaba con otros tres patios por una valla de tablas alquitranadas de la que por arriba botaba siempre alambre de espino. Desde el desván se tenía una vista panorámica de ese laberinto: las casas del Labesweg, la dos calles transversales, Hertastraße y Luisenstraße, y un poco más lejos, enfrente, la calle de la Virgen María delimitaban un rectángulo considerable formado por patios, en el que había también una fábrica de pastillas para la tos y varios talleres de pequeños artesanos. Aquí o allá surgían de los patios árboles y arbustos que indicaban la estación del año. Por lo demás, los patios eran de diferentes tamaños, pero en lo que se refiere a los conejos y la barras para sacudir alfombras, todos eran de la misma camada. Mientras que conejos había todo el año, las alfombras, de acuerdo con el reglamento de la casa, sólo se sacudían martes y viernes. En esos días se manifestaba el tamaño del conjunto de los patios. Desde el desván, Oskar podía verlo y oírlo todo: más de cien alfombras y alfombrillas de pasillo o cama eran refregadas con col fermentada, cepilladas, sacudidas y obligadas finalmente a mostrar sus dibujos entretejidos. Cientos de amas de casa sacaban cadáveres de alfombras, levantándolos con brazos rollizos y desnudos, se protegían el pelo y el peinado con pañuelos anudados apretadamente, lanzaban las alfombras sobre las barras, echaban mano a sacudidores trenzados y reventaban a golpes secos la estrechez de los patios.

Oskar odiaba aquel himno unánime a la limpieza. Luchaba con su tambor contra el estruendo y, sin embargo, incluso en el desván, que ofrecía distancia, tenía que confesar su impotencia frente a las amas de casa. (Grass 2016:106).

Contrariamente a la posición inferior, que resultaba una constante en las escenas familiares en el interior de la casa, en el espacio del vecindario, Oskar opta por situarse en el desván y observar a distancia, desde las alturas, la ruidosa y unánime ceremonia de la limpieza de las alfombras. La homogeneidad de las costumbres de la vida social parece suscitar en el pequeño Oskar una reacción en la que se funden el rechazo y el temor. Un temor que se incrementa de manera específica y notoria en la relación con el resto de los infantes, frente a los que, por su pequeño tamaño, el protagonista se siente enormemente vulnerable y víctima de la crueldad de sus juegos¹⁰⁷. En términos generales, el rechazo a los juegos y la convivencia con otros niños es firme y rotundo en el caso de Oskar, que rehúye sistemáticamente integrarse en

¹⁰⁶ Resulta muy notable el contraste en el tratamiento de este tipo de espacios en posición elevada sobre la superficie habitada, entre las dos obras objeto de análisis. Mientras que en el texto de Grass el narrador expresa claras reservas acerca de la clase de libertad a la que es posible acceder en estos espacios, en el de Cărtărescu, como hemos podido observar con anterioridad y veremos de nuevo más adelante, dichos espacios elevados permiten la apertura infinita del espacio a través de la experiencia imaginaria.

¹⁰⁷ Resulta especialmente significativo en este sentido el relato del juego en el que Oskar es obligado a ingerir a la fuerza una “sopa” formada por excrementos y restos diversos, por parte de otros niños en el patio de su casa (Grass 2016:107-109).

cualquier situación o institución colectiva y busca refugio y apoyo en algunos adultos protectores — entre los que juegan un papel especialmente relevante algunos miembros del vecindario que mantienen relaciones de amistad con su familia— para llevar adelante, a su manera, algunas tareas o funciones comunes al resto de los niños, como la educación. Dentro el vecindario, algunos personajes marginales como el trompetista Meyn o el señor Heilandt¹⁰⁸ parecen atraer particularmente a Oskar, al permitirle establecer relaciones al margen de las costumbres de la mayoría social.

En el epígrafe relativo a la casa como núcleo de sociabilidad primaria, hemos aludido a la enorme importancia que las relaciones con los vecinos tenían para la familia Matzerath. Como una extensión del propio grupo familiar, vecinos y amigos como el panadero Alexander Scheffer y su esposa Gretchen, o el verdulero Greff y su mujer Lina, participaban asiduamente en las celebraciones y reuniones que tenían lugar en la casa familiar durante la infancia de Oskar. Concretamente, la figura de Gretchen Scheffer, vecina y amiga de su madre y esposa del panadero del barrio, resultará una pieza clave para la educación de Oskar, que encuentra en Gretchen una maestra adoptiva que le acoge en su casa para apoyarle en su aprendizaje (Grass 2016:97-105), pero se mostrará con especial evidencia a partir de la muerte de la madre del protagonista, en una etapa que coincide con la toma del poder por parte de Hitler. Ya en la ceremonia del entierro de Agnes, Oskar recibe atención y cuidado por parte de vecinas y amigas de su familia como Mamá Truczinski, que le toma de la mano o, de nuevo, Gretchen Scheffler, que le sostenía sobre su regazo durante el banquete del funeral, al que asiste un nutrido grupo de familiares y vecinos, reunidos en la granja de Vinzent Bronski junto a la frontera polaca (Grass 2016:182-183).

Una vez desaparecida su madre, el pequeño Oskar busca compañía en el vecindario y, pese a descubrir que el nuevo régimen político empieza a contar con nuevas fidelidades entre los vecinos y que se ha producido un cambio generacional entre los niños que conoció jugando en la calle, no deja de encontrar compañía y consuelo en personajes de la vecindad como Mamá Truczinski:

De forma que me quedaban únicamente la escalera y el desván. Bajo las tejas me dedicaba a mis acreditadas lecturas; en la escalera, cuando añoraba a los seres humanos, llamaba a la primera puerta a la izquierda del segundo piso. Mamá Truczinski me abría siempre. Desde que me había cogido de la mano en el cementerio de Brentau y llevado hasta la tumba de mi pobre mamá, cuando Oskar visitaba con los palillos de su tambor el entrepaño de su puerta abría sin falta. (Grass 2016: 194-195).

¹⁰⁸ Como veremos más adelante, existe cierta correspondencia entre personajes como el señor Heilandt— que se ocupa de un taller situado en un trastero del patio de vecinos de Oskar—, o el trompetista Meyn —músico bohemio y alcohólico, con el que el protagonista de *El Tambor* se encuentra en el desván—, y el de Herman, que aparece en la azotea del bloque donde vive Mircea, el protagonista de *El ala izquierda*. Todos ellos son figuras periféricas o marginales en relación con los estándares de vida de los adultos de su tiempo y habitan cotidianamente los mismos espacios frecuentados por los niños en el vecindario.

La familia Truczinski juega un papel muy importante en esta etapa de orfandad de Oskar. El niño del tambor no sólo recibe la compañía acogedora de la madre, sino que siente también una gran admiración por el mayor de sus hijos, Herbert, al que toma como modelo, y termina enamorándose de la menor de las hijas, María que, poco después de la muerte de Agnes, comienza a trabajar en casa de Matzerath, ayudando en la tienda y haciéndose cargo del cuidado de Oskar. Finalmente, como ilustración de una cohesión vecinal que traspasaba el territorio de las relaciones familiares, la misma María Truczinski, después de quedarse embarazada, acabará convirtiéndose en la segunda esposa del padre de Oskar y centro de un nuevo triángulo edípico, en el que Oskar vuelve a rivalizar con su padre por el amor de su madre adoptiva.

Sin embargo, a medida que avanza el relato, entre los rituales compartidos por la familia Matzerath y sus vecinos cobran un papel cada vez más significativo los entierros, vinculados a la frecuencia de la muerte en una ciudad sometida a incendios, saqueos y ataques armados por parte de diferentes potencias a lo largo de la guerra y la posguerra. Entre los diferentes entierros que reúnen a la comunidad vecinal de la familia de Oskar, el primero es el de su madre, Agnes. En este entierro, no sólo se ponen de manifiesto la solidez y profundidad de los vínculos de apoyo mutuo entre vecinos, sino también el modo en que comienzan a generarse, en este mismo ámbito, tendencias excluyentes como el antisemitismo, que se hacen patentes en episodios como la expulsión del cementerio del juguetero Sigismund Markus, judío y amigo de Agnes, por parte algunos de los vecinos más próximos a la familia, cuando intenta acercarse a dar el pésame (Grass 2016:184-185).

Las tendencias a la división social y a la destrucción de la comunidad vecinal se van acentuando a medida que el relato se adentra en el clima social de la guerra. Son varias las muertes violentas y los suicidios que dan lugar a entierros que congregan a todo el grupo de vecinos, cada vez más diezmado por las pérdidas. Los entierros de Herbert y mamá Truczinski suceden al de Agnes y de nuevo permiten observar la solidaridad entre vecinos y familiares que, pese al peso creciente de las tensiones políticas, consiguen encontrar en los cementerios un punto de encuentro neutral.

Cuando enterraron a Herbert en el cementerio de Langfuhr, vi por segunda vez a quien había conocido ya en el cementerio de Brentau. A todos nosotros, mamá Truczinski, Guste, Fritz y Maria Truczinski, la gorda señora Kater, el viejo señor Heilandt, que los días de fiesta sacrificaba para mamá Truczinski los conejos de Fritz, mi presunto padre Matzerath, que, generoso como podía ser, sufragó más de la mitad de los gastos del entierro, y también Jan Bronski, que apenas conocía a Herbert y sólo había venido para volver a ver a Matzerath y, posiblemente, también a mí en el territorio neutral del cementerio..., a todos nosotros, babeante y tembloroso, y tendiéndonos sus raídos guantes blancos, nos expresó Sshugger Leo su confuso pésame, incapaz de distinguir entre el placer y el dolor. Cuando dejó que sus guantes aletearan en dirección al músico Meyn, que había venido vestido mitad de paisano y mitad de uniforme de las SA, se produjo otro presagio de desgracia futura. (Grass 2016:219).

Por último, en el caso de Alfred Matzerath, el padre de Oskar, cuya muerte se produce ya en el contexto de la ciudad tomada por el ejército ruso y la ocupación de muchas viviendas por inmigrantes y refugiados procedentes de Polonia, el entierro cuenta ya sólo con la asistencia de un pequeño grupo formado por María, Oskar, el señor Heilandt y el señor Fajngold — superviviente polaco de los campos de concentración, que había comenzado a vivir en la vivienda de la familia de Oskar—, que tienen que atravesar con enormes dificultades la ciudad sitiada, cargando con el cadáver de Matzerath en un ataúd de fabricación casera, para llegar al cementerio de Saspe y darle sepultura cavando un hoyo en la tierra con sus manos. Son precisamente los señores Heilandt y Fajngold los que tienen que encargarse de esta tarea, poniendo de nuevo de manifiesto el papel vital de los vecinos en momentos de inestabilidad política y destrucción social.

De manera que, en *El tambor de hojalata*, en medio de las fuertes convulsiones que atraviesa la ciudad en tiempos de guerra, la comunidad vecinal resulta clave para la supervivencia y el mantenimiento de un tejido social mínimo. Pese a las muertes, la violencia y los traumas que experimenta la vida colectiva, la tendencia al agrupamiento de proximidad tiende a recomponerse reiteradamente, estableciendo relaciones de cooperación incluso entre aquellos que, en principio, estaban abocados a enfrentarse y a competir por un suelo en el que vivir. Si bien la privacidad de la casa queda suspendida en un contexto de movilidad de poblaciones, colectivos y familias expulsadas por la guerra de sus lugares de residencia, el relato ofrece también testimonios de acuerdos espontáneos para compartir vivienda entre inquilinos de diferentes orígenes y nacionalidades (Grass 2016:461).

Esta marcada dimensión social del vecindario como espacio de pervivencia de una sociabilidad comunitaria resulta residual en la representación de este espacio que podemos observar en *El ala izquierda* donde, habitado de forma muy específica por los niños, pasa a convertirse en el hábitat propicio para el despliegue de las formas y dimensiones de un territorio mágico.

4.3.2. El vecindario como espacio mágico

A diferencia de la centralidad de las relaciones que el niño mantiene con los adultos en *El tambor de hojalata*, en *El ala izquierda* el vecindario aparece como un espacio habitado específicamente por los niños, que realizan sus primeras incursiones en el territorio que se extiende al otro lado de la puerta de su casa, explorando espacios aparentemente vacíos y a la vez misteriosos como las escaleras, el ascensor o los descansillos entre los diferentes pisos del mismo edificio. Con un impulso en el que conviven el miedo y la fascinación, el protagonista

se adentra en este territorio, con la sensación de penetrar en un universo de enormes dimensiones:

Me había trasladado al bloque de Ștefan cel Mare cuando tenía cinco años y la inmensidad de sus escaleras, de sus portales y de sus pisos me ofreció durante varios años un vasto y extraño territorio de exploración. (Cărtărescu 2018:264).

Las dimensiones de este territorio aparecen transformadas en el relato por el efecto combinado de la imaginación del niño y el recuerdo del adulto: se trata de un espacio vivido en el pasado, que pertenece a un ámbito intermedio entre la realidad y el sueño. Precisamente esta indistinción entre sueño y realidad, que es uno de los rasgos característicos de la percepción del espacio en la infancia, se contrapone por el narrador adulto, al aspecto material y prosaico que la misma zona tendría al ser captada a través de la mirada objetiva de una cámara fotográfica:

He regresado allí en muchas ocasiones, en la realidad y en sueños o, mejor dicho, en un *continuum* realidad-alucinación-sueño, sin saber nunca por qué la visión de ese bloque alto, con ocho portales, con la fachada cubierta por un mosaico de ventanas panorámicas, con las mágicas tiendas de la planta baja —muebles, electrodomésticos, el taller de reparación de televisores—, me ha emocionado siempre profundamente. Nunca puedo contemplar esa zona de la carretera con una mirada serena. Si la fotografiase, estoy seguro de que la foto mostraría algo completamente distinto: entre el enorme castillo, escarlata, del molino de Dâmbobița, con sus frontones y almenas recortados contra el cielo, y el mar de tejados y edificios cúbicos, amarillos, rosas o granulados del Bucarest del otro lado de la carretera se vería tan solo un descampado, tal vez lleno de montones de vías de tranvía oxidadas o de piezas prefabricadas de hormigón o, simplemente, una ciénaga amarilla que reflejaría las nubes amarillas volcadas sobre ella... El bloque, la torre de Policía adosada a él, la Avenida del Circo con su hongo azul, rodeado todo ello por álamos de ramas retorcidas en una lacería renacentista (...), parecen vivir de verdad únicamente en mi cabeza, surgidos pálidos, espectrales, de un abismo emocional. Todo es extraño, porque todo se remonta muy atrás en el tiempo. Y porque todo está en ese lugar en el que no se distingue el sueño del recuerdo, pues las grandes zonas del mundo no estaban entonces separadas unas de otras. (Cărtărescu 2018: 265).

El recuerdo, vinculado a una intensa emoción, amplifica el sentido del espacio real proyectándolo hacia el plano imaginario y, por otra parte, confiere existencia a un entorno que, desde un punto de vista ajeno a la experiencia subjetiva, podría considerarse insignificante o residual. La zona en la que se desarrolla la infancia de Mircea se ubica en un extrarradio urbano, en pleno proceso de construcción, en el que grandes bloques de viviendas para población trabajadora, junto a fábricas o pequeños talleres, configuran nuevas barriadas producto de la dinámica expansiva de la ciudad desde su núcleo central hacia la periferia.¹⁰⁹ Estas zonas recién pobladas, que carecen de la identidad histórica y cultural del centro urbano y que constituyen las afueras y las formas marginales de dicha identidad, permanecerían como territorios olvidados si no fuesen rescatados por la memoria de sus habitantes.

Son múltiples las referencias que podemos encontrar a este proceso de urbanización naciente en las afueras de la ciudad, implícitas en las descripciones del narrador de *El ala*

¹⁰⁹ Existen referencias detalladas a este proceso de crecimiento urbano de Bucarest, especialmente a partir de la década de los 50 en la tesis de Alba Diz Villanueva sobre *El espacio urbano en la obra de Mircea Cărtărescu*, concretamente en el capítulo dedicado a "La ciudad real". (Diz Villanueva, Popeanga (Dir), y Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología 2018: 83-190).

izquierda. En una primera aproximación, contemplado desde el exterior y tal como acabamos de destacar, el barrio se vería sólo como un espacio vacío y residual: “se vería tan solo un descampado, tal vez lleno de montones de vías de tranvía oxidadas o de piezas prefabricadas de hormigón o, simplemente, una ciénaga amarilla que reflejaría las nubes amarillas volcadas sobre ella...” (Cărtărescu 2018:265).

Sin embargo, una mirada algo más próxima a la fisonomía interna de este vecindario de nueva construcción, permite observar la importante transformación que se está produciendo, en este periodo del desarrollismo entre las décadas de los 50 y los 60 del pasado siglo en las que se sitúa la infancia del protagonista. Aspectos como la concentración de un gran número de viviendas (ocho portales) en un solo bloque de ocho pisos de altura o la significativa presencia de los electrodomésticos entre los comercios locales, ponen en evidencia el intenso proceso de transformación y modernización que atraviesan en este momento, tanto las formas del urbanismo y la convivencia vecinal, como el orden del trabajo doméstico en el interior de la casa. La profundidad de los cambios sociales que esta transformación implica, tanto en el espacio de la intimidad de la casa como en el ámbito público de la ciudad, se aprecia con especial nitidez al observar, con una mirada retrospectiva, las formas de vecindarios más tradicionales como el que hemos podido contemplar en *El tambor de hojalata* o, también en *El ala izquierda*, en la etapa de juventud de la madre del protagonista, en los que la agrupación de viviendas en torno a un patio común donde los diferentes vecinos compartían, junto con algunos animales, una buena parte de su vida cotidiana, resultaba el modelo más característico de la vida comunitaria dentro de la ciudad.¹¹⁰

En estas barriadas periféricas, en proceso de construcción y aparentemente privadas de identidad, la experiencia de los niños se convierte en un elemento crucial para habitar el espacio y marcarlo simbólicamente con la práctica del juego. A menudo los juegos infantiles se desarrollan en un entorno surcado por zanjas y aberturas destinadas a instalaciones inacabadas, rodeados de materiales y maquinaria de construcción que, lejos de convertirse en un obstáculo, son transformados de forma lúdica por niños y niñas. Muros y puertas pueden ser superficies para la escritura mural, a la vez que montones de arena o máquinas como una apisonadora son utilizadas por los niños para emular libremente las prácticas de los adultos. Por otra parte, la horizontalidad de este campo de juegos, creado por los niños en los alrededores de su edificio

¹¹⁰ El patio de vecinos en forma de U de la calle Silistra en el que vivía la madre del protagonista en su juventud, se presenta como un núcleo social en el que convive, en torno a un espacio abierto y en una armonía conflictiva, una comunidad ruidosa y heterogénea formada por jóvenes trabajadoras, prostitutas, gitanas mendigas, niños andrajosos y otros inquilinos, junto a la vivienda de sus ancianos patrones, que mantienen con el resto vecindario, una relación de autoridad paternal. A diferencia del espacio cerrado de la casa como núcleo de la sociabilidad vecinal que veíamos en *El Tambor de hojalata*, en este caso, es el medio abierto del patio el que alberga la conflictiva y diversa convivencia de los vecinos, que en un ambiente de trifulcas, miseria orgánica y belleza, comparten buena parte de su vida cotidiana y también ceremoniales como los entierros, como el que tiene lugar tras la muerte del patrón Catana (Cărtărescu 2018: 125-141).

de viviendas, parece presidido, en sentido vertical, por la altura del propio bloque residencial y la de la torre de ladrillo del molino de Dâmbobița, que se alzan como los dos hitos arquitectónicos que demarcan y protegen las fronteras del territorio donde se desarrollan los juegos infantiles:

Estaba por ahora solo, en medio de aquel revoltijo de materiales de construcción, barro y zanjas que era nuestro campo de juegos. Tras el muro de hormigón con una puerta metálica que las niñas, jugando a maestras, pintarrajeaban con tizas de colores, se alzaba el gigantesco palacio de ladrillo del molino, y a su lado, como otras dependencias, el edificio aplastado — con unas paredes de las que salían unos tubos curvos que se introducían en otro piso— de la panificadora El Pionero, con las ventanas mates por culpa de la harina, envuelto siempre en un aroma a pan caliente. Su chimenea de ladrillo era tan alta como nuestro bloque y en el extremo, perdida entre las nubes, ondeaba a veces una bandera roja (Cărtărescu 2018:271).

Después de zarandear durante un rato las manivelas de una apisonadora olvidada quién sabe cuándo en el patio, me bajé de la cabina y empecé a jugar en una pila de arena marcada por las huellas de los niños que la escalaban a todas horas (Cărtărescu 2018:272).

Para los niños, el espacio de su casa, el bloque de viviendas y los territorios aledaños a este edificio, eran los únicos provistos de realidad. Más allá de este ámbito familiar se extiende un universo desconocido que suscita miedo e incertidumbre. Al margen de su delimitación arquitectónica, el límite efectivo de la frontera de este terreno infantil próximo y seguro frente al exterior, está marcado por el alcance de la vista de los padres desde el interior de la vivienda, fuera de cuyo radio el espacio se percibe indeterminado, plagado de amenazas y temores imaginarios:

Tenía seis años cumplidos y solo conocía bien, en aquel coloso de hormigón, nuestra escalera y el vestíbulo de la de enfrente, en el mismo portal. Casi todas las tardes salía a la parte trasera del bloque para jugar con otros niños por las zanjas del alcantarillado en las que no habían instalado aún las tuberías ni los cables eléctricos. Había oído hablar del portal I como de un continente lejano que no llegaría a explorar, tal vez, jamás. Me encontrara donde me encontrara, tenía que estar al alcance de la vista de mis padres desde el balcón del quinto piso, así que su mirada, situados allí arriba cabeza con cabeza, delimitaba el mundo seguro y civilizado más allá del cual me engulliría la nada. Lo cierto es que el universo estaba compuesto entonces por las tres habitaciones de nuestra casa y unos pocos anexos, largos como las patas de las arañas, de una ambigüedad más evidente cuanto más alejados se encontraran. (Cărtărescu 2018:269)

Sin embargo, el miedo infantil aparece también en el espacio próximo del vecindario, transitado inicialmente en compañía de la madre. Algunas características del interior del edificio de viviendas como su propia altura, el estado inacabado de su construcción, los huecos que permanecen abiertos en sus paredes o la oscuridad, dejan abiertas zonas de misterio que la imaginación infantil transforma en imágenes terroríficas, y que acercan metafóricamente la fisonomía de este espacio arquitectónico a la de un cuerpo abierto, con las vísceras a la vista, a la vez que amplifican y elevan sus dimensiones hacia las alturas:

En incontables sueños entraba en el portal 4 del bloque de Ștefan cel Mare, tal y como estaba en los primeros meses después de nuestra primera mudanza: el vestíbulo lleno de escombros, el panel de metal con las portezuelas de los buzones colocado en una pared distinta a la que ocupa hoy en día, una celdilla misteriosa, llena de periódicos y paquetes, que ahora ya no existe —o tal vez no haya existido jamás— y los monumentales escalones que conducían hasta

la puerta del ascensor. Todo es tan vasto como el interior de una basílica, solemne y aterrador. Más terrible resulta aún la oquedad blanca del hueco del ascensor, antes de que lo instalaran. No hay puerta, es solo una abertura rectangular en medio de una pared. Subo, dominado por una especie de hechizo, las escaleras llenas de cascotes y de yeso endurecido, me detengo ante el inmenso orificio y miro hacia arriba el enorme pozo silbante, con los intestinos de los cables trepando por las paredes. (Cărtărescu 2018: 265-266).

En este proceso de exploración de los espacios comunes del interior del bloque de viviendas por parte del niño, lo desconocido, siniestro y terrorífico emerge en los mismos lugares reconocidos como familiares. Parecería que, del seno mismo del espacio cotidiano, conocido y tranquilizador, surgiera un doble escindido, aparentemente semejante pero distinto a la vez, inédito y misterioso, que crece, se pone en actividad y adquiere cualidades animadas¹¹¹ —como la capacidad de lanzar gritos amenazantes— que disparan los temores infantiles. La funcionalidad, el silencio y la homogeneidad serial de los espacios comunes residenciales, facilita esta sensación de confusión entre las dos caras, familiar y siniestra, que conviven en la imagen infantil de dichos espacios:

En aquellos mundos reinaban siempre el silencio y el vacío. El aire era verdoso y a través de esa bruma solemne distinguía unas imágenes terroríficas: de repente, sobre las formas familiares que me esperaba —las puertas de los apartamentos del quinto, con cada detalle conocido, con la plaquita azul de la puerta del señor Manu, con la mirilla de latón en forma de embudo del policía, con el felpudo marrón de la madre de Săndel— se superponían monstruosos, amenazadores dibujos mentales: otras puertas, otros colores, otra pintura en el cuadro eléctrico, otra configuración del mosaico del suelo. Era un descansillo idéntico al nuestro y, sin embargo, completamente distinto, cuanto más se parecía a grandes rasgos, más se diferenciaba en los detalles, era otro universo que gritaba amenazador, glacial, y en el que me sentía completamente perdido. (Cărtărescu 2018: 268).

La progresión desde lo conocido hacia lo desconocido, misterioso y terrorífico se acelera cuando los niños se aventuran a explorar por sí mismos y sin la compañía de adultos, los lugares prohibidos por sus padres. Esta exploración presenta un sentido claramente ascendente, que tiene su objetivo extremo en el “octavo piso”, en la cúspide del bloque de viviendas:

El octavo piso era, sin embargo, una zona abstracta, poco propicia para la vida. Allí, en la cresta del bloque, el aire debía de estar tan enrarecido que ningún ser humano corriente habría podido sobrevivir. Era toda una aventura avanzar escaleras arriba hasta el sexto. El séptimo piso era casi inaccesible, pero el ascensor, el alma viva y móvil de la casa, se arriesgaba a hacerlo como una avanzadilla que se adentrara en las profundidades de la selva, en el Mato Grosso. Los rellanos eran, si no idénticos, sí al menos “del mismo tipo” que los conocidos. En el octavo —¡cuántos rumores, leyendas y mitos circulaban entre nosotros, los niños, sobre ese lejano país!— todo cambiaba. (Cărtărescu 2018: 270-271).

La atracción que el enigma del octavo piso ejercía sobre los niños pequeños del vecindario se debía, en buena parte, a la prohibición paterna de acceder a la terraza, y se veía acrecentada por los rumores que circulaban en torno a la posibilidad de observar la ciudad en miniatura desde las alturas, la clandestinidad o la intensidad del ruido de la máquina del ascensor; fenómenos desconocidos e imaginados, que incrementaban la curiosidad infantil por

¹¹¹ Resultan claras en estos pasajes las resonancias del concepto de “Lo siniestro” tal como lo definiese Freud en 1919. (Freud, 2014)

este lugar extraordinario y misterioso. Pero lo que activaba de manera definitiva la identificación del octavo piso con la frontera de otro mundo, era la presencia del personaje de Herman (Cărtărescu 2018: 271). Volveremos más adelante sobre este punto.

El viaje iniciático que el protagonista realiza junto a sus dos amigos y vecinos, Jean y Luci, al octavo piso, tiene lugar a bordo del ascensor¹¹², que se presenta en esta aventura como una nave capaz de conducirles mágicamente hacia el lugar tantas veces soñado, pero se ve atravesado por el miedo y los nervios que afloran cuando los niños —que desean y temen a la vez transgredir la prohibición paterna de alcanzar la zona más elevada del edificio— tienen que enfrentarse a las dificultades del manejo técnico de la máquina y los misterios de sus botones, situados a una altura que desafía los límites de su estatura y capacidad de control (Cărtărescu 2018: 274-275).

La frágil frontera entre lo cotidiano y lo insólito, entre lo material y lo mágico, e incluso entre lo más físicamente terrenal¹¹³ y lo más sagrado, está continuamente presente en este viaje ascendente hacia las alturas del edificio que los niños realizan por primera vez. Finalmente, la llegada al rellano del octavo piso está presidida por la intensidad de una luz “sobrenatural” que deslumbra a los muchachos, aunque tiene un origen concreto y poco trascendente: “Provenía de la ventana enrejada de la puerta de la azotea, sellada con un grueso candado oxidado”. (Cărtărescu 2018: 276).

La intensidad de la luz es el elemento que da lugar al tránsito desde lo real hacia lo irreal en el octavo piso. Esta luz, que en principio se presenta extremadamente blanca y pura, pronto adquiere un carácter amenazante al traspasar el cuerpo de los niños que, súbitamente paralizados, contemplan la imagen de sus propias figuras transparentes, atravesadas por una luminosidad que deja a la vista sus frágiles esqueletos, como en una radiografía. Una sensación ambivalente de miedo y fascinación surge ante esta capacidad de la luz de atravesar los cuerpos y fundirlos con el espacio circundante, que se verá amplificada por el ruido de la máquina del ascensor, la aparición de Herman en el rellano y el juego de proyecciones multidireccionales de diferentes imágenes.

Era difícil ver algo en medio de tanta luz. [...] El pasillo era mucho más estrecho que los demás, parecía estrujarnos, echarnos las puertas encima en un intento por aplastar nuestros huesos y nuestra carne. Desde la sala de máquinas del ascensor llegaba un continuo gruñido

¹¹² Resulta interesante considerar la focalización en el ascensor como objeto-espacio-medio de transporte que aparece en reiteradas ocasiones a lo largo del relato, unido a cualidades anímicas. El narrador se refiere a este medio para el desplazamiento en el eje vertical del interior de los edificios como “el alma viva y móvil de la casa” (Cărtărescu 2018: 270), capaz de conectar las zonas oscuras de las profundidades con las extremadamente luminosas de las alturas. A la vez, el ascensor aparece también como único resto que sobrevive a la destrucción de edificios destrozados por los bombardeos y lugar de aislamiento y supervivencia de figuras fantasmales (Cărtărescu 2018: 235).

¹¹³ Simultáneamente a la elevación a bordo del ascensor, el protagonista experimenta una erección que inicialmente no sabe identificar, confundiendo la sensación de rigidez de su pene con una pistola de juguete que cree haberse guardado en el interior del pantalón (Cărtărescu 2018: 275-278).

amenazador. [...] Aquella luz enloquecida se amplificaba en las paredes inmaculadas. El perfil de la bicicleta parecía estar en llamas. Y nosotros vimos de repente, a través de la ropa transparente ahora como el celofán, el interior de nuestros cuerpos, nuestros esqueletos frágiles, oscuros, y nuestros órganos internos como manchas en una radiografía. Cuando alguien llamó al ascensor en la planta baja o en uno de los pisos, la sala de máquinas produjo un estruendo que nos paralizó por completo. Inmóviles, con los ojos como platos, esperábamos el desmoronamiento del bloque y el fin del mundo.

En ese momento se abrió la puerta del único inquilino del rellano y en el umbral apareció Herman. (Cărtărescu 2018: 276).

En medio de la intensa luminosidad que transforma la apariencia habitual de objetos y cuerpos en el octavo piso, la aparición de Herman —el solitario que habita en este lugar del edificio y que aparece en diferentes escenas a lo largo de la vida del protagonista y narrador¹¹⁴— es el elemento que enciende en la imaginación de los niños la sensación de haber abandonado el reino de los seres humanos para penetrar en otro, habitado por criaturas monstruosas y fantásticas.

Su rostro no era un rostro humano. Sus manos, que sostenían una caracola con espinas tan grande como una tetera de porcelana, no eran unas manos humanas. Y vestía tan solo una bata, desabrochada en el pecho, de seda estampada con los más fantásticos, más vivos y más escurridizos dibujos, que se fundían unos con otros, se contemplaban y jugueteaban acoplándose y mordiendo y desgarrándose. (Cărtărescu 2018: 276).

La débil frontera entre lo humano y lo animal, junto al peligro y la capacidad de penetración de los cuerpos punzantes están presentes en esta extraña aparición y, particularmente, en elementos como la caracola que el vagabundo sostiene en sus manos. Asimismo, el movimiento de los dibujos del estampado de la bata que viste este mismo personaje, sugiere también la idea de la permanente tendencia a la animación de lo inorgánico y a la interpenetración y fusión de los cuerpos, que puede apreciarse en las pequeñas criaturas representadas.

Precisamente la proyección de esos dibujos en el espacio del rellano y en los rostros de los niños, provoca el efecto de una confusión entre entorno y figuras, deformados recíprocamente a través de los reflejos de colores que se extienden en el conjunto de la estancia y generan, a su vez, la aparición de seres híbridos a partir de imágenes superpuestas, que tienden a ramificarse indefinidamente y a hacer brotar de su interior nuevos cuerpos, organismos y paisajes. Todo este universo múltiple y dinámico, compuesto de elementos diversos, concluye finalmente en la fusión entre el cuerpo de Herman y el rostro del propio Mircea, a través una superposición que nos sugiere de nuevo el estrecho parentesco existente entre la infancia y la

¹¹⁴ La recurrente aparición de Herman en el relato nos presenta a este personaje en la frontera entre la existencia interior y los territorios de la marginalidad social. El propio narrador se refiere a él aludiendo a la ambivalencia entre la interioridad y la exterioridad de su existencia: “Pueden pasar años sin que vea a Herman, pero siempre que me lo vuelvo a encontrar tengo la impresión de que en realidad él está conmigo, agazapado unas veces en mí como un embrión en un útero, surgiendo otras como un espectro entre los pliegues y los recovecos de la ciudad.” (Cărtărescu 2018: 280).

existencia marginal así como la aproximación estética entre las imágenes de la inocencia y las de la monstruosidad.

Luci se había transformado en una recua de caballos con sillas de cachemir florido y, en el centro de las flores, áspides y unicornios se disputaban una gema de valor incalculable, y la gema era un planeta cubierto de nubes a través de cuyos huecos se adivinaban estanques y cráteres, y en cada estanque se reflejaba el rostro inhumano de Herman. Me vi también yo, en un solo instante sin fin (y, en cierto sentido, también sin comienzo), pero mi carita afilada y pálida, toda ojos, se extendió de inmediato, en medio de unas irisaciones pulsátiles, por toda la prenda, la cubrió por completo, así que Herman estaba ahora vestido con la piel desollada de mi rostro, envuelto en las largas pestañas de mis ojos, iluminado por el fresa de mis labios, punteado por el sol negro del lunar junto a la oreja, atravesado por los mechones de la nuca. La visión duró un abrir y cerrar de ojos y estalló luego en espirales de espirales, verde de amarillo de rojo, plantas de lagartos de estrellas, mundos de mundos, vacíos de vacíos, lunas-velero, máquinas-escorpión, cerebros-abeja, ángeles-vulva, islas-nube... Herman flotaba. Levitaba en el hueco de la puerta, con el cuello doblado y un rostro indescriptible, mientras en nuestros rostros bailaban los colores de su horrible, fascinante bata. No habríamos salido jamás de ese hechizo si el ascensor no hubiera arrancado de nuevo, con un crujido apocalíptico. (Cărtărescu 2018: 277).

La continuidad y capacidad de transformación recíproca entre cuerpos e imágenes está implícita en este momento de fusión intemporal, que ilustra tanto las características de la imaginación infantil como las del propio universo cartaresquiano. La proyección de lo que existe en miniatura y en estado inanimado hacia formas de inmenso tamaño, capacidad de movimiento y transformación continuas, se presenta en ambos casos como el impulso que tiende a generar universos de composición múltiple y complejidad creciente, a partir de los detalles más pequeños y aparentemente banales de la realidad cotidiana. En esta transformación están implicadas tanto la fuerza polivalente de las imágenes como la potencia subjetiva de la imaginación.

Recapitulando algunos de los principales contenidos que se desprenden de las dos aproximaciones al espacio del vecindario desde la perspectiva de los protagonistas de las obras objeto de análisis en este bloque, destaca en primer término el contraste entre la orientación “descendente” del posicionamiento de la figura infantil en la obra de Grass y la vocación “ascendente” que se hace explícita con especial énfasis en la aventura de ascenso a la azotea en la de Cărtărescu.

Las condiciones de la vida social se sitúan en el foco central de la novela de Grass, mientras que están sólo implícitas y filtradas a través de la ficción en el relato de Cărtărescu. En este último, el despliegue del potencial imaginario y la generación de mundos virtuales, brota a partir de elementos mínimos de la realidad cotidiana y, especialmente, de sus ámbitos, objetos y formas más empobrecidas y desgastadas. Estos “brotes fantásticos”, aparecen azarosamente en el espacio, al margen del hilo narrativo, configurando una constelación de formas rizomáticas que se abren y se insertan en el plano de la realidad consciente de los personajes. En la novela de Grass, en cambio, la fantasía se presenta unida a la idea de lo patológico, en la

forma de los delirios del protagonista, en una versión que podemos considerar devaluada y destinada a su deslegitimación final. Por otra parte, la propia composición ficcional de la propia novela, se presenta cerrada en un esquema narrativo unitario, coherente y de cronología progresiva, que se inspira en el género de la picaresca, en lo que se refiere a la unificación y subordinación de todos los elementos narrativos al desarrollo lineal y coherente de un único punto de vista (Rico, 1982).

La diferencial valoración de la potencia de lo imaginario y la desigual presencia de elementos amplificadores del espacio, como las proyecciones y los juegos de reflejos de la luz, corren parejas con una muy diferente experiencia de relación y representación de las figuras parentales en ambas novelas. Mientras que, confundiendo su posición con la de un adulto camuflado, Oskar tiende a desacreditar irónicamente el comportamiento social de los adultos y las manifestaciones de autoridad en general, en el caso de Mircea parecemos asistir a una mitificación de las figuras adultas —entre las que su madre ocupa una posición privilegiada— y en general, de todas las formas, animadas o inanimadas, biológicas o arquitectónicas, cuyo tamaño le supera y ante cuya grandeza siente un miedo infinito. El descubrimiento del espacio del vecindario constituye un ejemplo claro en este sentido, así como también lo es la figura solitaria de Herman.

En general, la experiencia de la infancia en Cărtărescu está vinculada de modo muy determinante por esta percepción de la pequeñez del propio cuerpo frente a la amplitud abismal del mundo circundante, la ciudad, los otros seres y del propio universo inmerso en una tendencia de expansión infinita. Las imágenes de un espacio deshabitado, inmenso y glacial, capaz de devorar el propio cuerpo, son generadoras de angustias y temores especialmente en los espacios cerrados, pero presentan también, en ocasiones, un valor inverso, envolvente y protector —como veremos con claridad a continuación en el análisis del espacio de la ciudad— en los espacios abiertos.

El miedo que, en el caso del pequeño Mircea, se presenta en múltiples ocasiones como un sentimiento de una intensidad paralizante y atrayente a la vez, está estrechamente vinculado con la amplificación del espacio a través de una actividad imaginaria de la que es producto y, a la vez, origen. En cambio, en el caso de Oskar, en lugar del miedo, encontramos el desprecio o el rechazo como las expresiones emocionales más frecuentes y características del niño frente al espacio exterior, las relaciones sociales y las figuras adultas. La fecundidad imaginaria del miedo resulta entonces sustituida por un planteamiento realista y desesperanzado, muy vinculado a la experiencia histórica de la guerra, que reduce al máximo el espacio de lo posible y que lleva al protagonista a vivir, finalmente, en el pequeño espacio de la cama en un hospital psiquiátrico.

Paralelamente a esta concepción “psíquica” del espacio, en el plano social, podemos relacionar la contracción del espacio posible en *El Tambor de hojalata* con un tejido urbano y social en trance de destrucción y descomposición por las tensiones políticas y la guerra, mientras que en el caso de *El ala izquierda*, el vecindario del protagonista se sitúa en una zona urbana en proceso construcción y crecimiento, como producto de la expansión de la ciudad hacia su extrarradio.

Por último, merece la pena prestar atención al papel central que los marginados sociales — representados a través de personajes como el señor Heilandt y el trompetista Meyn en el *Tambor de hojalata*, y el de Herman en *El ala izquierda*— tienen en relación con los protagonistas infantiles de ambas novelas, en el espacio urbano de proximidad. Como hemos señalado con anterioridad, Oskar establece con estos personajes que viven respectivamente en el desván y en el patio del vecindario, una relación basada en la búsqueda de protección y complicidad frente a la violencia o la agobiante homogeneidad de la conducta social mayoritaria. En el caso del trompetista, observaremos un desplazamiento desde la marginalidad bohemia a la integración en el ejército hitleriano que acabará en suicidio, mientras que en el caso del señor Heilandt, su posición social periférica y sus habilidades prácticas permitirán a este personaje marginal sobrevivir finalmente y, paradójicamente, enterrar o ayudar a vivir al resto de sus vecinos.

En cuanto a Herman, los rasgos del alcoholismo y la deformidad física se unen a la residencia en el misterioso octavo piso del edificio de viviendas donde habita Mircea. Las relaciones que el protagonista de *El ala izquierda* establece con este personaje están desprovistas de todo carácter práctico y tienen que ver, ante todo, con una profunda identificación, que se expresa de forma gráfica a través de la superposición de la imagen del cuerpo del vagabundo con la del rostro de Mircea en el rellano del octavo piso. La condición de excluido social se une a los rasgos corporales y actitudinales mencionados para acercar a este personaje a la representación de lo monstruoso, en un sentido que excede el espacio objetivo de lo social para proyectarse subjetivamente como terror frente a lo desconocido y lo misterioso. Sin embargo, como hemos señalado con anterioridad, lejos de constituir una exterioridad al propio ser del protagonista, Herman es reconocido también como una parte de sí mismo y, en paralelo con la fascinación del narrador por las formas degradadas y ruinosas en la geografía de la ciudad, Herman representa la presencia de esa misma condición miserable en su paisaje social y en la profundidad del ser individual. En el universo de Cărtărescu, esta condición le hace portador de una belleza que trasciende el espacio real de la normalidad y se inscribe en el ámbito de lo sagrado. Volveremos de nuevo a encontrar estas relaciones en el espacio abierto de la ciudad que pasamos a analizar a continuación.

4.4. La ciudad como espacio de representación, proyección y experiencia subjetiva. Superficie y profundidad

A diferencia de los espacios más próximos y concretos de la casa y el vecindario, la ciudad se presenta frente al niño como una totalidad en principio abstracta y anónima, con la que va tomando contacto paulatinamente. Especialmente en el caso de los protagonistas de las dos obras de referencia, que residen en ambos casos en suburbios separados del centro urbano, los primeros contactos del niño con la ciudad se producen en compañía de la madre, a través de recorridos o paseos, posteriormente asumidos de manera autónoma por el niño, que va realizando sus propias incursiones en el espacio urbano y dibujando sus huellas en el mismo a través de diferentes itinerarios.

Sin embargo, el espacio de la ciudad supera el estricto plano de su geografía física. Si bien los rasgos de la arquitectura, las calles, los objetos, y la propia atmósfera de la urbe resultan elementos fundamentales y mediación primera de la experiencia infantil en relación con este espacio, lo cierto es que una multiplicidad de dimensiones relativas a la vida colectiva y su desarrollo a lo largo del tiempo, están implícitas en la fisonomía urbana y se van haciendo accesibles al niño, precisamente, a través de la exploración del territorio de la ciudad con su cuerpo y sus afectos. A pesar de las muy notables diferencias que se pueden observar a este respecto entre las dos obras del corpus de referencia, la distinción entre espacio privado y espacio público no resulta perceptible sino como resultado de un acercamiento paulatino del niño a un ámbito en el que las dimensiones del espacio se amplían física y simbólicamente, se percibe la presencia de la multitud, la vida social y la representación del poder, y se contiene el pasado de diferentes generaciones.

Existen, por otra parte, trazados muy diversos del espacio urbano a partir de la experiencia de los diferentes personajes infantiles. En el caso de los protagonistas de las dos obras objeto de análisis observamos que, mientras que en *El Tambor de hojalata* la ciudad se presenta para Oskar como una arquitectura oprimiente, escenario de representación de los conflictos políticos de una época caracterizada por el autoritarismo y la hipocresía de una conducta social que tendía a la uniformización masiva; en el caso de *El ala izquierda*, la ciudad se presenta para Mircea como un paisaje abierto y atrayente, ante el que la mirada se expande y en el que se funden tiempos, recuerdos y experiencias en niveles distintos de profundidad.

Estas dos orientaciones de la experiencia urbana se corresponden con algunas de las tendencias u orientaciones detectadas en la relación de ambos niños con los espacios de la casa y el vecindario. La hostilidad de Oskar hacia su padre y su actitud sabotadora hacia las expectativas familiares y las convenciones sociales —que se expresa abiertamente en el ámbito del hogar— se ve proyectada también en el espacio público de la ciudad, donde la rebeldía destructiva del niño amplía su radio de actuación y se dirige hacia otras figuras que ejercen roles de autoridad en ámbitos institucionales como la medicina, la escuela, la religión o el poder político, así como hacia las formas convencionales del comportamiento social mayoritario.

Por otra parte, la relación que Mircea establece con la ciudad está marcada de forma decisiva por la relación primigenia que mantiene con su madre. Como podremos observar con detalle a continuación, la figura de la madre impregna de diversos modos el paisaje de la ciudad, que alberga su presencia fantasmal y su pasado. Según se desprende de confesiones del propio Mircea, en la ciudad se produce la recuperación, a través del recuerdo y la imaginación, de una madre simbólica, que viene a sustituir al cuerpo de la madre real y a dar continuidad al vínculo físico perdido con ésta desde el momento del nacimiento.

Nos encontramos así con dos arquetipos diferenciados en las representaciones afectivas de la ciudad por parte del niño. Por un lado, la ciudad como escenario de representación de los conflictos políticos, sociales y culturales y espacio de confrontación con el padre simbólico¹¹⁵. Por otro, la ciudad como espacio de encuentro y fusión imaginaria con el cuerpo de la madre¹¹⁶, recuperación ficcional del pasado y pantalla de proyección del sujeto hacia el infinito. Mientras que en el primer caso se percibe una clara y tajante separación entre la arquitectura exterior y el interior subjetivo, en el segundo, ambos planos se amalgaman en un espacio híbrido que contiene arquitectura, biología e imaginación.

Pasamos a continuación a analizar en detalle estos dos arquetipos infantiles de representación del espacio urbano que se presentan en las obras literarias objeto de referencia.

¹¹⁵ En este sentido, y tomando como referencia las teorías formuladas en este sentido por Freud (Freud, 1991b) y Lacan (Rosales, 2004), podemos entender el relato de la infancia de Oskar como la imposibilidad de encontrar un padre simbólico, en el contexto socio-histórico en el que se desarrolla su infancia.

¹¹⁶ Alba Diz se refiere a la centralidad de esta búsqueda aludiendo a las metáforas ventrales con las que la ciudad, y específicamente la casa, se representan en la narrativa de Cărtărescu. De acuerdo con esta identificación, la casa de la infancia se equipara con el vientre de la ciudad y el encuentro de dicha casa supone un modo metafórico de retorno al vientre materno. (Diz Villanueva, Popeanga (Dir.), y Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología 2018: 204-205)

4.4.1. La ciudad como espacio de guerra: metáforas de la paternidad normativa

Tomamos como referencia, en este caso, la experiencia de descubrimiento de la ciudad por parte de Oskar, en *El Tambor de hojalata*. Tal como hemos señalado con anterioridad, desde el punto de vista de este personaje la ciudad se presenta, ante todo, como un escenario de representación escénica del poder institucional y las costumbres de una sociedad conformista, autoritaria y atravesada por fuertes tensiones políticas. Oskar experimenta la ciudad como un espacio marcado por la rigidez y la falsedad, ajeno y opresivo para el niño, que tiende a situarse al margen y en actitud de confrontación con los diferentes rituales, prácticas institucionales y figuras de autoridad que en él se ponen en escena.

Existen, no obstante, diferentes etapas y niveles de acercamiento al espacio de la ciudad por parte de Oskar. Más allá de los territorios de la casa o el vecindario, las primeras incursiones del niño en el núcleo urbano se producen de manera tutelada, en compañía de su madre, y tienen por objeto su integración en dos de los primeros dispositivos institucionales destinados a la formación de la infancia: la medicina y la escuela.

La medicina y la escuela como espacios institucionales en la ciudad

La anomalía que representa la detención del crecimiento de cuerpo del protagonista a la edad de los tres años, va a configurarse como un obstáculo fundamental para su integración en estos primeros entornos institucionales y, a la vez, como impulso inicial de un comportamiento rebelde que, en adelante, se orientará a la confrontación sistemática contra toda tentativa de normalización.

En general, la asociación de la rigidez de las estructuras del poder y la organización social con el cristal —material fósil rígido y frágil a la vez— resulta una constante en los diferentes episodios que jalonan la trayectoria de Oskar en su proceso de integración social y descubrimiento de la ciudad, del mismo modo que, paralelamente, la ruptura y la actividad percusiva que el niño practica a través de su voz y su tambor, se presentan como respuesta destructiva frente a la rigidez de dichas estructuras, que desconocen la diferencia de su condición. El cristal y su ruptura simbolizan la rigidez de los dos elementos enfrentados en una profunda relación de hostilidad: el mundo externo y objetivo, por una parte, y el deseo del niño, por otra.

Tanto en la consulta del doctor Hollatz, en el centro de la ciudad, donde la madre de Oskar acude en busca de ayuda y orientación para tratar el problema de su hijo, como en la

escuela infantil o el colegio Pestalozzi —al que el niño acude poco después junto a su madre, en una brevísima y fallida experiencia— transcurren episodios de confrontación en los que el cristal y su ruptura aparecen como elementos fundamentales del desarrollo narrativo.

En el caso de la consulta médica del Dr. Hollatz, el cristal de la vitrina en la que permanecen alineados numerosos frascos que conservan en formol restos de diferentes animales y fetos humanos y el de los propios frascos, estallan en pedazos como consecuencia de la rebelión de Oskar, que utiliza su voz diamantina justo en el momento en el que el doctor pretende arrebatarse el tambor. La crítica a la profesión médica y, en general, a la actitud científica que reduce a la condición objetual y expone a la mirada pública sus sujetos de investigación,¹¹⁷ se hacen evidentes en esta escena en la que el niño señala en varias ocasiones el comportamiento arrogante del doctor en contraste con el atractivo de su enfermera ayudante. Se perfila de este modo, en este espacio médico ajeno al ámbito familiar, la contraposición entre el rechazo de las figuras masculinas que ocupan roles de autoridad, como el doctor y, por otra parte, el apego y la atracción sexual hacia las mujeres que ejercen funciones cuidadoras, como la enfermera ayudante, que aparece de manera recurrente en la actitud de Oskar en diferentes espacios públicos:

Dejé que me hicieran aquellos reconocimientos sumamente molestos e interminables, porque ya entonces me gustaba el uniforme, blanco y agradable a la vista de la enfermera Inge, que asistía en su labor a Hollatz, ya que me recordaba a mamá en su época de enfermera durante la guerra, recogida en las fotos, y, ocupándome intensamente en el nuevo plisado de la enfermera Inge, conseguía no oír la verborrea atronadora del médico, unas veces marcadamente enérgica y otras desagradablemente condescendiente. (Grass 2016: 76).

Por otra parte, la breve experiencia escolar de Oskar se compone de dos episodios que acaban, en sendos casos, en abandono. En primer lugar, la asistencia al jardín de infancia junto a su primo Stephan, da lugar a los primeros recorridos de los niños por algunas calles del suburbio, que recorren paseando junto a su profesora y atados por un arnés. Tanto este recurso de sujeción como los juegos que se proponían a los niños en esta escuela infantil son sometidos a la sátira del narrador, que resalta específicamente los aspectos coercitivos del trato y la versión estereotipada de los juegos infantiles que se ofrecían a los niños, ofensivos para un protagonista —niño y adulto a la vez— que considera su nivel de comprensión de la realidad muy superior al de la mayor parte de los adultos.¹¹⁸

¹¹⁷ Resulta interesante señalar la correspondencia y el contraste existente entre esta escena y otra que, en un contexto similar, es protagonizada por el Mircea en *El ala izquierda*. En ambos casos los niños se encuentran frente a una colección de restos humanos conservados en frascos de formol o en forma de figuras de escayola, sin embargo, la reacción de cada uno difiere de manera sustancial. Mientras que Oskar hace uso de su voz para hacer estallar el cristal, Mircea entra en una crisis de llanto provocada por una súbita identificación de su propio cuerpo con el de una figura humana con sus órganos petrificados en escayola. (Cărtărescu 2018: 307-308).

¹¹⁸ Resulta particularmente indicativa de la ambivalencia de esta actitud su identificación de la actividad del tamboreo. Por un lado Oskar rechaza su calificación como juego e incluso la considera como un trabajo, equiparándola con las actividades serias realizadas por los adultos: “Yo no jugaba nunca, sino que trabajaba con mi tambor” (Grass 2016: 70). Por otra, su reacción violenta en toda

Fuéramos ocho o doce los chavales, teníamos que someternos al arnés. (Grass 2016: 80).

[...] con otros seis a diez chavales —algunos siempre enfermos— teníamos que jugar hasta la náusea. Por suerte, mi tambor pasaba por juguete y no se me obligaba a jugar con cubos de construcción, (Grass 2016: 80).

Ya en esta temprana experiencia pre-escolar se manifiestan entre los niños las tensiones nacionalistas que desgarran el tejido social de la ciudad. Stephan, el primo de Oskar e hijo de Jan Bronski es derribado y golpeado por otro niño que lo insulta llamándolo “¡Polonés!” (Grass 2016: 81). Finalmente, ambos niños, Stephan y Oskar, tienen que abandonar la escuela siguiendo el consejo de la propia maestra.

Poco después, el proyecto de integración de Oskar en la escuela primaria acabará también con fatales resultados tras la asistencia del pequeño, acompañado de su madre, a la ceremonia del primer día del curso en el colegio Pestalozzi. En esta ocasión, el relato de Oskar pone de manifiesto tanto su sensación de extrañamiento y pequeñez frente al comportamiento colectivo del resto de los niños, como su rechazo visceral a la autoridad ejercida por la profesora.

El pequeño tamaño de Oskar incide de forma notable en su sensación de extrañeza e inadecuación frente al espacio de la escuela y el comportamiento gregario del colectivo que la habita. Es precisamente la pequeñez de su cuerpo lo que le hace retroceder ante las grandes fuentes de agua que había en el patio de la escuela, a las que los niños se subían para beber y que para él resultan inalcanzables:

[...] y me hubiera gustado echar inmediatamente un trago de agua como los otros chicos. Sin embargo, me era imposible pedirle a mamá, que me llevaba de la mano, que levantara a Oskar, el pequeñín, sobre una de aquellas tazas. Aunque me hubiera subido a mi tambor, la fuente habría seguido resultando inalcanzable para mí. (Grass 2016:84).

Por otra parte, tanto los espacios interiores de la escuela, como la masa social del resto de los niños y sus madres resultan demasiado grandes y amenazantes para Oskar, que reacciona con hostilidad frente a la actitud mayoritaria, provocando la vergüenza de su madre y el rechazo del resto de grupo, al que percibe como una masa homogénea que se funde con el espacio del aula:

Mamá me llevó por escaleras monumentales, hechas para gigantes, a través de resonantes corredores, a una sala en cuyo dintel colgaba una tablita con el letrero Ia. La sala estaba llena de chicos de mi edad. [...] Cuando entré de su mano, la plebe se rió y también las madres de la plebe. Para no tener que romper cristales, a un chico regordete que quiso tocar en mi tambor tuve que propinarle varias patadas en la espinilla, con lo que el granuja se cayó, golpeando con el peinado contra un banco escolar, por lo que mamá me dio un coscorrón. El granuja chilló. Naturalmente, yo no chillé, porque solo chillaba cuando me querían quitar el tambor. Mamá, a la que resultaba embarazosa aquella escena delante de las otras madres, me empujó hacia el primer banco de la sección de los bancos, que estaba junto a las ventanas.

ocasión en que alguien intenta separarle de su tambor recuerda a la noción de objeto transicional de Winnicott (Winnicott, 2013), tal como se sugiere Jane Barstow (Barstow 1978: 160).

Naturalmente, el banco era demasiado alto. Sin embargo, más atrás, donde la plebe se hacía cada vez más grosera y pecosa, los bancos eran más altos aún. (Grass 2016: 84-85).

La escena continúa con la llegada de la señorita Spollenhauer y su propuesta de canto y lectura coral del horario de clases, en la que Oskar participa tocando su tambor. Si bien en un principio la señorita parece tolerar el inquebrantable apego de Oskar a su instrumento, tan pronto como decide tratar de separarle de éste, provoca la reacción de ira del protagonista que lanza su voz *vitricida* contra los cristales de las gafas de la profesora y los de las ventanas del aula, provocando la destrucción de todos ellos y el llanto de la profesora, que queda finalmente herida y humillada.

Por su valor connotativo en relación con la actitud de rechazo de Oskar hacia las representaciones de la autoridad masculina, merece la pena destacar en este episodio los rasgos de la rigidez y la “masculinidad” que Oskar observa, desde el momento de su aparición, en la figura de la profesora, y que contrastan ostensiblemente con el comportamiento maternal que busca en las mujeres general y en las enfermeras en particular:

La señorita Spollenhauer llevaba un traje sastre angulosamente cortado que le daba un adusto aspecto masculino. La impresión era reforzada por un rígido y estrecho cuello de camisa que le hacía arrugas en el suyo, cerrado en la nuez y, según me pareció observar, lavable. (Grass 2016: 86).

Por otra parte, la idea de la hipocresía —que se presenta como otra de las constantes en la observación crítica que Oskar realiza del comportamiento adulto— aparece también en este caso como causa desencadenante de la reacción destructiva de Oskar frente a la profesora. Su aceptación inicial de la figura de la señorita Spollenhauer se debe simplemente a que la percibe, en un primer momento, despojada de su rol profesoral, equiparada con una condición infantil que se hace sinónima de la condición humana en general y se describe como “curiosa, compleja, inmoral”. Sin embargo, tan pronto como la profesora se coloca de nuevo en su posición adulta y trata de desprender a Oskar de su tambor, se activa en el niño la identificación de toda la actuación de la profesora como un despliegue de agresividad y autoritarismo que, finalmente, se pone al descubierto.

[...] se mostró por un momentito como una chica mayor, no exenta de simpatía, que, olvidándose de su profesión docente, se despojara de la caricatura existencial que se le imponía y se volviera humana, es decir, infantil, curiosa, compleja, inmoral. (Grass 2016: 87).

Mientras desovillaba todavía aquel discurso hipócrita, me mostró sus recortadas uñas de maestra y, con sus dedos diez veces más recortados, quiso echar mano de mi tambor, que, Dios me valga, ni estaba cansado ni quería dormir. (Grass 2016: 88).

La ciudad como arquitectura política y social.

Tras estos dos episodios frustrados de integración escolar, comienzan los itinerarios de Oskar por el espacio abierto de la ciudad. Fuera ya del marco restringido del suburbio, Oskar

conocerá el centro de la Ciudad Vieja, acudiendo junto a su madre para realizar compras, una vez a la semana todos los jueves. Estas visitas, que servían también como coartada para los encuentros secretos de Agnes con su primo y amante, Jan Bronski, en una pensión del centro de la ciudad, se presentan inicialmente como una forma de liberación frente a la persecución que el pequeño Oskar experimentaba, por parte del resto de los niños del vecindario, en los juegos que se desarrollaban en el patio:

[...] aproveché toda oportunidad que, solo o de la mano de mamá, me sacara del Labesweg, del suburbio, y me librara de las persecuciones de todos aquellos cocineros de sopas de nuestro estrecho patio. (Grass 2016: 109).

La ciudad se presenta, de este modo, como una vía de salida del oprimente espacio social del vecindario. Sin embargo, en los primeros recorridos de Oskar por las calles del centro urbano, pronto se despierta de nuevo la ira del protagonista frente a un espacio que, de un modo algo más abstracto e impersonal que el ámbito doméstico, percibe como falso e impostado.

El primer paseo de Oskar por el centro histórico de la ciudad tiene lugar en una escapada que se produce gracias a las fallas en la atención de su madre y Jan Bronski que, inmersos en su vida amorosa, le dejaban al cuidado del juguetero Sigismund Markus, en la tienda donde el niño se entretenía con los numerosos tambores que allí se almacenaban. En este primer paseo, la ciudad se presenta ante el niño como un espacio monumental, en el que una estética artificiosa tiende a ocultar y desnaturalizar los episodios más violentos de su historia. Las referencias a su carácter museístico y los topónimos de las diferentes calles, relacionados con gremios de oficios medievales, remiten a esta conservación ornamental del pasado en una urbe en la que la historia parece reducida a la estética retocada de una postal para el consumo masivo de habitantes o visitantes:

Me situé en medio de una luz polvorienta, ante la fachada del Arsenal, cuyo gris basalto estaba mechado de balas de cañón de diferentes tamaños, procedentes de diversas épocas de sitio, a fin de que aquellas jorobas de hierro recordaran a todos los transeúntes la historia de la ciudad. A mí aquellas balas no me decían nada, sobre todo porque sabía que no se habían quedado incrustadas por sí mismas sino que había en la ciudad un albañil al que empleaba y pagaba el Departamento de Construcción, con el Departamento de Conservación de Monumentos, para que empotrara en las fachadas de diversas iglesias y ayuntamientos munición de siglos pasados, y por tanto también en las partes delantera y trasera del Arsenal. (Grass 2016: 112).

En el recorrido errático del niño por las calles del centro urbano, podemos observar cómo sus pasos son guiados por un impulso que le lleva a alejarse de los lugares más vistosos y elegantes que se exhiben a primera vista en el paisaje urbano, para dirigirse al interior de otros, en los que la arquitectura conecta directamente con la experiencia de las víctimas de la barbarie a lo largo de la historia. Esta tendencia se aprecia claramente en el recorrido por el pasaje del Arsenal, donde el protagonista deja a un lado los escaparates de los selectos comercios que bordean la calle a ambos lados (joyerías, tiendas de *delicatessen* y librerías), para dirigirse

instintivamente¹¹⁹ hacia el Mercado del Carbón y, posteriormente, hacia la torre de los Condenados o antigua cárcel de la ciudad.

Tras una ascensión vertical por la escalera de caracol que recorre el interior de este edificio, y que permite observar en su recorrido mazmorras enrejadas e instrumentos de tortura, llegará finalmente a una galería en altura desde la que obtiene una vista panorámica de la ciudad. La descripción de este panorama, objeto paradigmático de la mayor parte de las representaciones estéticas de la ciudad, resulta de nuevo eludido por el niño, que centra su atención en la elección de un blanco en el conjunto de la vista urbana, al que dirigir la ira que experimenta ante la exhibición ornamental de la urbe. La irritación de Oskar se activa en primer lugar ante la visión de las palomas que entran y salen de la fachada de esta torre,¹²⁰ a las que considera las más falsas representantes simbólicas de la idea de la paz, y se proyecta a continuación sobre el edificio del teatro de la ciudad, que será el blanco finalmente elegido para su ataque, con una mirada que, en lugar de recrearse en la belleza del paisaje urbano, parece seguir la tendencia instintiva del cazador o las aves rapaces:

No quiero aburrirlos con la descripción de un panorama de muchas torres, campanas que repican, venerable, todavía atravesado al parecer por el aliento de la Edad Media y representado en mil buenos grabados, con una vista de pájaro de la ciudad de Danzig. Tampoco voy a meterme con las palomas, aunque se haya dicho mil veces que se puede escribir mucho sobre ellas. Una paloma no me dice absolutamente nada, una gaviota algo más. La expresión “paloma de la paz” me parece sólo exacta como paradoja. Antes confiaría un mensaje de paz a un azor o un buitre que a una paloma, la inquilina más pendenciera que existe bajo el cielo. (Grass 2016: 114).

El ataque que Oskar dirige al edificio del Teatro municipal presenta un punto de inflexión en su relación de hostilidad con el mundo adulto y en el uso de sus habilidades destructivas. Si hasta el momento sólo había hecho uso de éstas como respuesta a los intentos de aquellos que intentaban arrebatarse su tambor, en esta ocasión, desde la altura de la Torre de los condenados en el centro histórico de la ciudad, la acción de Oskar se desarrolla por primera vez a distancia y de manera aparentemente inmotivada, en contra de un edificio cuya única forma de provocación parece encontrarse en el cristal de sus ventanas iluminadas por el sol. En menos de un cuarto de hora, este cristal resulta completamente destruido por la voz del protagonista, sin que ninguno de los allí presentes comprenda la causa de tan repentino desastre.

Este episodio marca el paso del uso de sus facultades destructoras como mecanismo de defensa frente a lo que el protagonista siente como agresiones del mundo adulto, a una

¹¹⁹ “[...] me sentí empujado a entrar por el túnel al Mercado del Carbón”. (Grass 2016: 112).

¹²⁰ “El juego de las palomas me irritaba”. (Grass 2016: 113).

utilización de éstas dentro de lo que podríamos considerar una estrategia “estética”¹²¹. Ante la visión del edificio del teatro, que Oskar identifica con la agrupación ritual de la sociedad y la cultura oficial de la ciudad,¹²² lo que resultará definitivo en la provocación de su ofensiva *vitricida*, es precisamente el juego del reflejo del sol en los cristales de las ventanas del vestíbulo del edificio: “Me irritaba aquel edificio, a cuyas ventanas del vestíbulo, flanqueadas por columnas, no quería renunciar un sol de tarde en descenso que aplicaba cada vez más color rojo”. (Grass 2016: 114).

En todo caso, a los efectos de lo que aquí nos interesa, lo más significativo de la transición en el comportamiento de Oskar en el espacio de la ciudad no es tanto su carácter pretendidamente artístico sino, más bien, el carácter “abstracto” que, en el espacio público de la ciudad, representativo de la sociedad en su conjunto, adquieren sus acciones. Podríamos decir que, en este momento, la irritación del niño se dirige de manera indiferenciada a la sociedad adulta del conjunto de la ciudad, por razones que él mismo no acierta a comprender y tiene un signo anti-elitista, que se confirmará en posteriores episodios en los que el propio Oskar participa como espectador de otras funciones teatrales infantiles o en el espectáculo del circo, que tendrá para él una influencia decisiva y que, por su audiencia y estética populares, se contrapone radicalmente al estilo refinado del teatro al que acude la sociedad burguesa de la ciudad.

El primer contacto de Oskar con el circo tiene lugar en 1934, cuando el régimen nazi del Tercer Reich está ya en expansión en diferentes países de Europa. El niño queda deslumbrado al conocer al payaso Bebra —que, como él mismo, había interrumpido voluntariamente su crecimiento— y su grupo de liliputienses. Este personaje, con el que Oskar experimenta un instantáneo reconocimiento, se convierte en un maestro fundamental para él, especialmente en lo que se refiere a la posición que los más pequeños deben adoptar en relación con las tribunas. La advertencia que Bebra dirige a Oskar en este sentido, constituye todo un anticipo de los peligros que aguardaban en la escena política, con el ascenso de los movimientos de corte populista-fascista que experimentaban en esos años un espectacular crecimiento en Europa. La posición a adoptar en relación con las tribunas, más allá del estricto ámbito teatral o circense, se convierte en un acto con un claro significado político, que se expresa de forma clara en el diálogo entre estos dos personajes adultos encerrados en un cuerpo de niño:

—Sabe, señor Bebra, prefiero estar entre los espectadores y dejar que mi pequeño arte florezca oculto, lejos de todo aplauso, aunque sería el último en no aplaudir sus exhibiciones.

¹²¹ Esta transición de signo estético queda confirmada por la valoración que el propio narrador hace de su hazaña equiparándola con la obra de un pintor moderno que, tras múltiples tentativas, encuentra por fin su propio estilo y puede proceder a reproducirlo en serie. (Grass 2016: 116).

¹²² “un Templo de las Musas y la Cultura abarrotado todas las noches”. (Grass 2016: 114).

El señor Bebra levantó un dedo arrugado y me amonestó:

—Estimado Oskar, puede creer a un colega experimentado. La gente como nosotros no debe ser nunca espectadora. La gente como nosotros debe estar en el escenario, bajar a la arena. La gente como nosotros debe llevar la voz cantante y dirigir el espectáculo, porque de otro modo nos manejarán ellos. ¡Y les gusta mucho jugarnos malas pasadas! (Grass 2016: 126-127).

La advertencia de Bebra se hace mucho más explícita cuando el payaso insiste en la inminencia del peligro de los acontecimientos políticos que se aproximaban, y la necesidad de que los seres pequeños adoptasen una posición adecuada al respecto:

—¡Ya llegan! ¡Se apoderarán de todas las salas de fiestas! ¡Organizarán desfiles con antorchas! Levantarán tribunas, las ocuparán y predicarán desde ellas nuestro hundimiento. ¡Esté atento, amiguito a lo que pase en las tribunas! ¡Trate de estar siempre sentado en una y nunca de pie ante ella! [...] para los pequeños como nosotros hay siempre algún lugarcito, hasta en las tribunas más abarrotadas. Y, si no en la tribuna, entonces debajo de ella, pero nunca delante de la tribuna. (Grass 2016: 127).

Dentro de este proceso de ocupación de la tribunas públicas se inscribe la afiliación del padre de Oskar, Alfred Matzerath, al partido nazi en 1934 (Grass 2016: 128) y su participación, vestido de uniforme, en las manifestaciones dominicales que se celebraban en el Campo de Mayo. A esta iniciativa corresponde, en sentido divergente, la asistencia del propio Oskar a esas mismas manifestaciones dominicales para llevar a cabo una actuación que va a trastocar toda la solemne escenificación de los discursos políticos sobre la tribuna.

En un primer momento, siguiendo las recomendaciones de Bebra, Oskar decide subirse a la tribuna, desde donde puede observar la simetría que predomina en la disposición del escenario en el que están representados los diferentes estamentos del partido nazi (Grass 2016: 131). Desde la tribuna observa los discursos que los líderes del partido dirigían a la multitud. Sin embargo, pronto surge en el protagonista la desconfianza hacia la simetría representada sobre el escenario. Tras comprobar que no existía por parte de los líderes políticos ninguna comprensión de su “verdadera estatura” (Grass 2016: 131), Oskar decide colocarse “detrás” de la tribuna —donde la contemplación del andamiaje pone a cualquier espectador a salvo de la magia de lo representado— y, posteriormente, “debajo” de ésta. Esta posición, que se mantiene en línea de continuidad con la predilección por las posiciones inferiores de las que Oskar había dado ya clara muestra en el ámbito doméstico, le permitirá sentirse a resguardo del espectáculo que se desarrollaba en la superficie del estrado y, a la vez, comenzar a través de su tambor una acción subversiva del orden de la representación.

La sensación de protección y control que se deriva de la contemplación del espectáculo colectivo sin ser visto y la posibilidad de intervenir musicalmente para alterar el ritmo de la representación, son algunas de las ventajas del posicionamiento inferior a la superficie de la tribuna, desde el que Oskar puede contemplar el movimiento de los líderes y las masas en su

parte más íntima y vulnerable, desde una perspectiva que pone al desnudo las formas no-visibles de su organización.

Delante de la base interior de la tribuna encontró, detrás de un contrachapado, sitio y protección suficiente para poder saborear con toda tranquilidad el encanto acústico de una manifestación política sin ser distraído por banderas ni ofendido por uniformes.

Me encontré acurrucado bajo el atril de los oradores. A derecha e izquierda y por encima de mí, con las piernas abiertas y, como sabía, con los ojos semicerrados, cegados por el sol, los jóvenes tambores de los chicos hitlerianos y los no tan jóvenes de la Juventud Hitleriana. Y luego la multitud. Yo la oía a través de las grietas del revestimiento de la tribuna. Estaba allí, codo con codo y en traje de domingo. (Grass 2016: 133).

Resguardado en esta ubicación invisible, comienza a tocar con su tambor unos compases de vals que interfieren con las atronadoras marchas militares que la banda tocaba en el escenario y, poco a poco, diferentes grupos de instrumentos comienzan a dejarse llevar por el suave ritmo del *Danubio azul*, que acaba arrastrando también al baile a gran parte del público. Esta intervención musical desde el interior de la tribuna, a través del instrumento más humilde y el intérprete más pequeño, acaba mostrándose capaz de trastocar toda la simetría de la escena, empujando al baile a los propios miembros de la jerarquía hitleriana y generando una situación de esparcimiento en el prado donde se agolpaba la multitud, en la que, según el narrador: “La Ley había desaparecido y también el sentido del orden”. (Grass 2016: 136).

En los sucesivos episodios de confrontación de Oskar con el mundo adulto en la ciudad, junto a la ruptura de cristales, los trucos escénicos con el tambor se convierten en otro de los instrumentos del protagonista para llevar a cabo su obra destructiva de todas las formas de poder y uniformización social que va encontrando en su recorrido. Además de estas dos estrategias subversivas diurnas, la voz de Oskar da lugar también a una intervención nocturna que pondrá al desnudo otra de las zonas escondidas de la moral social del momento: el deseo de bienes de consumo suntuoso.

Mi obra era pues, destructiva. Y lo que no conseguía destrozar con el tambor lo liquidaba con la voz. De esa forma comencé a desarrollar, además de mis operaciones diurnas contra la simetría de las tribunas, mi actividad nocturna: durante el invierno del treinta y seis-treinta y siete, hice de tentador. (Grass 2016: 139).

En este caso, la obra de Oskar traspasa el umbral de la interferencia en las ceremonias públicas de escenificación del poder y la obediencia de las masas, para intervenir en el ámbito subjetivo de los ciudadanos aparentemente honestos, tratando de despertar en ellos la tentación del robo, a base de practicar con su voz agujeros en el cristal de los escaparates en los que se exhibían objetos que fascinaban a los transeúntes: “Mi ambición era convertir a una parejita en una pareja de ladrones” (Grass 2016: 143). Ya no se trata de una intervención en los espacios representativos y externos de la ciudad sino en el lado secreto de los deseos reprimidos de la población. Esta actividad incitadora afecta a muchos representantes de los estamentos más ilustres de la sociedad, incluidos miembros de la judicatura, y pone al desnudo las

contradicciones existentes entre el comportamiento moral en el ámbito público y diurno de muchos de los más prestigiosos o inocentes ciudadanos —entre ellos el propio Jan Bronski— y su debilidad ante las tentaciones que, escaparates repletos de lujosos artículos horadados por la voz de Oskar, les presentan al alcance de la mano en la oscuridad de la noche.

A través de toda esta serie de intervenciones transgresoras frente a la institución médica, la escuela, la alta cultura burguesa, las tribunas políticas, el consumismo y la propiedad privada, la trayectoria de Oskar va dibujando una geometría del espacio urbano, cuyos nodos son precisamente los lugares en los que se desarrolla la representación del poder adulto y, a la vez, la actividad subversiva de un niño que se sitúa precisamente en el interior de dicha arquitectura para socavar sus cimientos.

Un último vértice de esta geometría urbana se sitúa en la institución eclesiástica y se pone en escena en la Iglesia católica del Sagrado Corazón donde la madre de Oskar acude a confesarse. El espacio de la iglesia neogótica con sus grandes cristalerías y sus pinturas de intenso colorido es recorrido por el niño, mientras su madre se concentra en el ritual de la confesión. En este recorrido en solitario por el espacio interior de la Iglesia, atravesando sus diferentes naves y contemplando pinturas y esculturas, el relato del niño va operando una suerte de inocente desacralización.

Si bien comienza reconociendo el carácter interiorizado de la fe católica en sí mismo, el modo en que relaciona las figuras de la historia sagrada como Jesucristo o Juan Bautista, con personajes como su propio tío, él mismo o los deportistas de las olimpiadas de Berlín de 1936, supone una interpretación de dicha historia en clave secular. Es la cultura del deporte, del cuerpo y de lo profano lo que sirve al niño para dar sentido a las imágenes que contempla mientras su madre está ocupada en la confesión de sus culpas. El punto culminante de esta inversión se produce en el momento en el que el niño encuentra un parecido tan asombroso de la figura de Jesús consigo mismo, que decide colocar el tambor y sus baquetas en el cuerpo de la escultura del niño divino, esperando que se obre el milagro de que Jesús comience a imitar a Oskar en la práctica del tamboreo. La decepción que sigue a este fútil intento da lugar a la pérdida de la fe de Oskar y a su abandono del lugar, tras un intento infructuoso de destruir los cristales de las vidrieras góticas de la catedral, malhumorado y convencido de la falsedad del personaje de Jesús. (Grass 2016: 160-162).

De este modo la religión y sus espacios en la ciudad quedan también marcados por el signo de la rebeldía y la ira del niño y privados del halo sagrado que a menudo les confiere la mirada infantil. A este respecto, la comparación con la obra de Cărtărescu que sirve de referencia a este análisis, permite observar el contraste entre la transformación que la percepción del protagonista produce en los espacios más triviales o ruinosos del vecindario o la ciudad, que

son contemplados, a través del miedo, como espacios grandiosos que albergan fuerzas sagradas y, por otro lado, el punto de vista escéptico de Oskar, que opera en sentido inverso en cuanto a la percepción de lo sagrado: en lugar de engrandecer, equipara la figura sagrada de Jesús consigo mismo, le exige un milagro, y al no obtenerlo, la ira del niño destruye toda idea de sacralidad.

Toda esta sucesión de episodios de confrontación constituye la experiencia de descubrimiento de la ciudad en la infancia de Oskar. Se trata de un periodo que se corresponde históricamente con la vigencia de la administración polaca de la ciudad de Danzig hasta 1939 y, en el plano familiar, con el periodo previo a la muerte de su madre. El final de esta etapa viene marcado por el episodio de la toma del edificio de la Oficina del Correo Polaco por parte de la milicia de las SS, que terminará en la anexión de la ciudad de Danzig al Reich alemán cuando el protagonista ha cumplido ya 15 años. Este episodio de combate entre las fuerzas alemanas y el último foco de resistencia polaca en la ciudad, en el que se ven inmersos Oskar y su tío Jan Bronski, da lugar a la emergencia de la guerra en la ciudad.

La ciudad como escenario bélico

Siguiendo los pasos del narrador podemos observar el contraste entre el ambiente apacible de una tarde de verano en el Barrio Viejo de la ciudad, donde los tranvías recorren las calles transportando a pasajeros ociosos que van o vuelven de los balnearios de las afueras de la ciudad, mientras el sonido de las campanas de múltiples iglesias hace a las palomas alzar el vuelo y, por otra parte, el estallido del fuego bélico a uno y otro lado de las paredes del edificio del Correo Polaco. A lo largo de este episodio veremos a Oskar transitar por el interior del edificio asediado, abstraído en la búsqueda de su tambor en medio del ruido de los disparos de ametralladora, el impacto de las granadas antitanque, los cristales hechos añicos y el derrumbamiento de los muros. Ajeno a la destrucción que estallaba en torno a él, se entregaba al sueño sobre cestos de cartas arrullado por el sonido de las campanas de la ciudad: “Dormí soberanamente, con la antena recogida, sobre una montaña de correo que, grávida de noticias, hubiera podido representar al mundo” (Grass 2016: 246).

Esta capacidad del niño para el sueño y el juego parece clave en su supervivencia, en un episodio que acabará con el fusilamiento de los 30 miembros de la resistencia entre los que — involuntariamente— se encontraba Jan Bronski, y núcleo de la reivindicación del niño frente a la violencia de la historia. El mismo escenario bélico parece empujar a los adultos que acompañan a Oskar a una condición de indefensión que les acerca a la infancia y que se hace evidente en el miedo de Bronski y en el hecho de que, finalmente, el grupo formado por Oskar, Jan y el conserje Kobyella encuentre refugio del fuego cruzado dentro del edificio, en el cuarto de los niños de la vivienda oficial del secretario superior del Correo Polaco. Allí Oskar recupera su juguete mientras el edificio y el gobierno polaco de la ciudad se derrumban, y los tres

personajes se entregan a una partida de skat que, al borde de la muerte, les permite abstraerse del fuego de la guerra. La reivindicación del juego frente a la guerra se hace especialmente evidente cuando, finalmente, el fuego de las ametralladoras se apodera también del cuarto de los niños, y Oskar lleno de ira, lanza una exclamación que contiene toda la intensidad de la protesta del niño contra los acontecimientos de la vida adulta que se imponen a su deseo lúdico y le impiden crecer en libertad:

¡No es que Oskar llorase! La rabia se acumuló en mí. Unos gusanos gordos, blancoazulados y sin ojos se multiplicaban, buscando algún cadáver que valiera la pena: ¡Qué me importaba a mí Polonia! ¿Qué era eso, Polonia? ¿No tenían una caballería? ¡Pues que cabalgaran! (Grass 2016: 258).

La emergencia de la guerra se perfila así como acontecimiento de ruptura radical de la vida de la ciudad y de la paz de la infancia; manifestación de la violencia y la lucha por el poder que, de manera reiterada, irrumpe en los escenarios de la historia y que el protagonista de *El tambor de hojalata*, en el contexto histórico de la ciudad de Danzig donde se desarrolla su infancia, identifica con la escisión de la figura del padre.

A lo largo del relato hemos podido observar la configuración de una doble paternidad en la fantasía con la que el niño explica su propio origen. Jan Bronski y Alfred Matzerath aparecen como los dos representantes de la figura paterna, asociados respectivamente a la identidad polaca y a la alemana como los dos referentes simbólicos de nacionalidad que flotan, en pugna, sobre la ciudad de Danzig. El juego narrativo del niño en relación con esta doble paternidad supone una forma de rebelión frente a las imposiciones de uno y otro régimen, y una reivindicación de la infancia más allá de las imposiciones de la violencia de la guerra en el espacio público.

Por otra parte, la hostilidad de Oskar hacia sus dos supuestos padres, se ve reflejada, en el ámbito público, en la caída sucesiva de ambos, el primero con el gobierno polaco de la ciudad a manos de las fuerzas del Reich alemán, y el segundo con la caída del dominio nazi tras la ocupación del ejército ruso. Oskar sobrevive a ambos padres asumiendo la culpa de haberles llevado a la muerte y, a la vez, rebelándose frente a la idea de esta escisión del espacio público que no le permite vivir la niñez identificándose con un padre en el que confiar. La culpa del protagonista en relación con estos sucesos se prolongará a lo largo de su vida y permanecerá como un trauma que determina su evolución en la etapa adulta y que termina finalmente en su internamiento psiquiátrico.

Si las tensiones previas a la guerra caracterizan la infancia del protagonista en la ciudad de Danzig, su adolescencia y primera juventud se desarrollarán en un espacio urbano desgarrado por los estallidos bélicos y las sucesivas ocupaciones primero de las fuerzas alemanas y, después, del ejército ruso. En esa etapa el tejido y la arquitectura urbanas aparecen destruidas

por el fuego de los incendios y las bombas, las muertes y las persecuciones sobre una población que lucha por sobrevivir y enterrar a sus muertos en una ciudad plagada de amenazas, donde ni siquiera el espacio de la casa permanece como reducto mínimo de seguridad.

Sin embargo, frente a esta ciudad en guerra en la que el espacio para el desarrollo de la libertad de la infancia y el crecimiento del niño se contraen radicalmente, encontramos en la obra de Cărtărescu, a la distancia de un salto generacional y gravitando sobre los valores simbólicos de la figura materna, otra perspectiva literaria sobre la ciudad, en la que la memoria y la ficción confluyen para recrear un espacio de apertura infinita.

4.4.2. La ciudad como paisaje interior y cuerpo materno

A medida que nos adentramos en la obra de Cărtărescu la consistencia del paisaje real comienza a fundirse con los territorios imaginarios de los sueños y los afectos. La materia se hace blanda, la piedra cobra vida, lo sólido se vuelve líquido o viscoso y en el aire de las calles o las plazas emergen figuras fantasmales.

La realidad objetiva de la ciudad se transforma en plataforma de acceso a otro mundo en el que las habituales dimensiones espacio-temporales quedan súbitamente suspendidas. El pasado vivido o imaginado emerge intempestivamente por grietas o detalles mínimos de los lugares cotidianos, aparece en recuerdos o fantasías que atraen al protagonista hacia un interior que se expande en dimensiones infinitas.

En conexión con la superficie de la ciudad real existe otra ciudad, o una red infinita de ciudades posibles, que se abre y se multiplica indefinidamente a través de relaciones y ramificaciones en cadena. Puertas, aberturas, túneles o corredores de diverso tipo se transforman en vías de acceso a espacios de enormes dimensiones, que personajes en la frontera de la existencia real y la ficcional, transitan atraídos por una fuerza que les empuja hacia un origen en el que confluyen habitantes de diferentes tiempos y espacios.

En este territorio de profundidades se desdibuja la separación entre el sujeto y la realidad objetiva. Ambos elementos pasan a formar parte de la fuerza de replicación universal en virtud de la que todos los cuerpos se contienen sucesivamente en una secuencia fractal que tiende a la repetición de estructuras similares desde lo más pequeño hasta la inmensidad del todo.

La idea de la trascendencia está presente en este despliegue de una profundidad infinita a partir de la superficie de lo real. Siguiendo el movimiento espiral que sugieren figuras como la caracola, se produce una comunicación continua entre los ámbitos superior y subterráneo del

espacio, y entre sus caras real y virtual. La percepción de la realidad se produce como resultado de la superposición de múltiples capas donde están presentes tanto la ciencia como la religión, la biología y la mística. En las propias células de los organismos vivos están inscritos los mecanismos que conducen a la emoción, la ficción y la confluencia en un espacio universal y trascendente.

Veremos a continuación diferentes desarrollos de esta perspectiva en la ciudad descubierta por el niño y recuperada a través de la memoria. Por una parte, en una perspectiva panorámica, la ciudad se presenta ante la mirada infantil como la imagen de un paisaje exterior ilimitado con el que el interior se funde y se expande. Por otro lado, en un mayor nivel de acercamiento corporal, el niño se adentra físicamente en el trazado urbano, transitando por calles y plazas, siguiendo un impulso que le empuja a la búsqueda del cuerpo perdido de su madre. Por último, la ciudad descubierta por el niño, se presenta también como un espacio imaginario que se expande en las dimensiones aérea y subterránea del eje vertical, más allá del plano objetivo de la experiencia urbana y que conectan éste con las profundidades celeste o infernal.

La ciudad como pantalla: Apertura infinita través de la ventana

Si el descubrimiento del vecindario, al que hemos hecho referencia con anterioridad, se produce en la primera infancia del protagonista de *El ala izquierda*; la ciudad, en su dimensión de totalidad, se presenta como una aparición ante la mirada del Mircea adolescente. La imagen del paisaje urbano que se observa desde el triple ventanal de su habitación y se expande infinitamente hacia el horizonte, atrae la mirada del muchacho y le permite liberarse de las limitaciones físicas y de la turbia atmósfera interior de la casa familiar. La perspectiva de la ciudad como tablero en el que se escenifican las dinámicas del poder y las relaciones sociales — que hemos podido observar en *El tambor de hojalata* — se reemplaza ahora por la infinitud de la imagen y sus cualidades de adherencia y multidimensionalidad. Frente al planteamiento dramático y el discurso crítico del espacio urbano que se derivan de la experiencia de Oskar, se alzan ahora la fuerza poética, la fascinación y el éxtasis sensorial ante la imagen de la ciudad contemplada desde la ventana.

En lugar del roce físico de la experiencia real y la hostilidad que a menudo acompaña el tránsito por el espacio urbano, la ciudad es contemplada por Mircea desde la cálida intimidad de su habitación, a través de la superficie del cristal de la ventana, portadora de múltiples reflejos. La violencia de la guerra o las limitaciones del medio social para el crecimiento infantil, son reemplazadas ahora por una experiencia erótica que tiene la mirada como principal canal de contacto entre el niño y la ciudad. La mirada une al adolescente observador con el paisaje

observado, a la vez que pone una distancia entre ambos y permite aprehender la amplitud panorámica de la ciudad en un despliegue paulatino que va explorando visualmente sus sucesivas capas o planos, localizando detalles que conectan con la memoria y permiten la emergencia de fragmentos imaginarios que expanden los límites del espacio objetivo.

La ventana resulta un elemento fundamental en el encuadre de esta relación que el protagonista establece con la ciudad, marcada por su posición fronteriza entre el interior y el exterior. A través del cristal se produce un tráfico bidireccional de reflejos entre el cuerpo del niño y el de la ciudad en el que, por un lado y tal como hemos visto con anterioridad, el interior de la habitación se refleja como un acuario sobre el cristal y, por otro, en la oscuridad, son las luces y los sonidos de la ciudad los que penetran a través de la pared de vidrio de la ventana y se introducen en la habitación.

El cristal recoge también el reflejo del rostro del adolescente, dividido en dos mitades asimétricas, una de ellas portadora de una expresión voluntariosa, la otra de un gesto desesperanzado. Sin embargo, tanto la sensación de clausura en la habitación como la fractura subjetiva del protagonista desaparecen ante la fulguración de la ciudad que penetra a través de la ventana:

De repente, por las paredes empezaban a girar las bandas de azul eléctrico y verde fosforescente de los tranvías que atravesaban rugiendo la carretera, cinco pisos más abajo; de repente era consciente del ruido espantoso del tráfico y de la soledad y de la tristeza infinita de mi vida [...] colocaba los pies en el radiador y el fantástico Bucarest estallaba súbitamente bajo el cristal azuleado por la luna. Era una especie de tríptico nocturno de un brillo vidrioso, infinito, inagotable. (Cărtărescu 2018: 12).

La contemplación de la ciudad desde la ventana proporciona al protagonista la experiencia de una expansión de las posibilidades del ser y la percepción de la realidad. Las variaciones de la luz a lo largo de las estaciones permiten observar correspondencias entre formas reales e imaginarias en la superficie expandida de la imagen de la ciudad, que funcionan como puntos de enlace entre los elementos objetivos del paisaje y su potencial despliegue ficcional. Sirve como ilustración, en este sentido, la forma geométrica de la cruz, que el niño observa en elementos del trazado urbano, como los postes eléctricos, y que conecta de forma imaginaria con figuras de la iconografía religiosa, como el cristo crucificado. La asociación formal entre ambos elementos da cauce a la emergencia de fragmentos de ficción y emociones ligadas a los símbolos, figuras y mitologías que yacen en el sustrato cultural de la memoria y que permanecen impresos en la fisonomía urbana. La imagería religiosa y la realidad del tráfico urbano conviven y se conectan en un mismo plano del espacio de la ciudad, cuya objetividad queda súbitamente impregnada por la escenificación de la pasión de una multiplicidad de Cristos.

Allá abajo veía una parte de la carretera, sus postes eléctricos como cruces de metal que sostenían los cables del tranvía, y las luces rosadas que, en invierno, extraían de la noche oleadas y oleadas de nieve furiosa o lenta, dispersa como en los dibujos animados o tupida como una pelambreira. En las noches de verano, sin embargo, me distraía imaginando a los crucificados, con su corona de espinas en la cabeza, clavados unos junto a otros en la interminable hilera de postes. Escuálidos y melenudos, con lienzos húmedos alrededor de las caderas, seguirían con ojos lacrimosos el discurrir de los automóviles por la calle empedrada. Dos o tres chavales —rezagados en la calle, quién sabe por qué, a aquellas horas de la noche— se detendrían y mirarían al Cristo más cercano, alzando hacia la luna sus caras triangulares. (Cărtărescu 2018: 12).

Por otra parte, la mirada infantil sobre la ciudad tiende a transformar las dimensiones objetivas del espacio a través de la ampliación del tamaño de lugares y objetos, y la atribución de cualidades mágicas a todo aquello que, desde el punto de vista adulto, es contemplado como miserable o decadente. Al observar los comercios de las calles próximas a la vivienda, se despierta el recuerdo de la primera vez que el protagonista fue solo a comprar el pan y, en contraste con los datos de la realidad, a la luz de la mirada del niño, el espacio de la panadería aparece como un espacio místico situado en un lugar elevado al que se accede por unos altos escalones, donde aguarda una mujer joven y hermosa cuya figura queda suavemente iluminada y envuelta en la oscuridad. Toda una experiencia iniciática queda contenida en este ascenso que conduce a un lugar maravilloso para el niño, y se contrapone radicalmente a la percepción adulta en la que los mismos elementos son percibidos de manera inversa, destacando el aspecto miserable del lugar, los objetos y el personaje que lo habita:

[la panadería] En mis sueños no es una casucha miserable, siempre a oscuras, donde una vieja en bata blanca manosea panes cuya forma y olor recuerdan a las ratas, sino un espacio misterioso al que conducen unos escalones altos que cuesta subir. La bombilla mortecina, unida tan solo por dos cables pelados, cobra un sentido místico y la mujer resulta ahora joven y hermosa entre las ciclópeas banastas de pan. La mujer es alta como una torre. (Cărtărescu 2018: 13).

Junto a la tendencia a la elevación y el movimiento ascendente que conecta con las regiones superiores del paisaje imaginario de la ciudad, el descenso subterráneo es otro de los movimientos que la experiencia imaginaria infantil imprime sobre la horizontalidad del plano objetivo de la urbe. Continuando con la exploración de la imagen visual de la ciudad recortada en el marco del triple ventanal de la habitación del protagonista, la mirada del niño localiza un comercio autoservicio que se convierte en puerta de entrada al territorio onírico que, en el interior del mismo lugar donde se acumulan los productos del comercio y los residuos de la vida orgánica, alberga la existencia de criaturas fantásticas que habitan en un espacio que tiende a reproducirse de forma múltiple a través de la proliferación serial:

Cerca del Circo Estatal se encuentran el bloque del autoservicio y otro quiosco de prensa. Allí, en mis sueños, empiezan los subterráneos. Merodeo, con una cesta metálica en la mano, entre las estanterías de los refrescos y la mermelada, de las servilletas y los paquetes de azúcar [...], penetraba después, a través de una puerta batiente, en otra zona de la tienda que no ha existido nunca y me encontraba fuera, bajo las estrellas, cargando aún con la cesta llena de tarros y botes. Estaba en la parte trasera del bloque, entre cajas amontonadas, y ante mí había una puerta metálica pintada de blanco, donde a veces vendían queso. Pero ahora no había una

única puerta, como en la realidad, sino unas diez, alineadas a lo largo del bloque, y, entre ellas, las ventanas fuertemente iluminadas de unas habitaciones situadas en el semisótano. A través de los cristales podías ver unas camas curiosas, de patas muy altas, y en esas camas dormían unas niñas muy jóvenes con sus pequeños senos desnudos y el cabello desparramado por la almohada.¹²³ (Cărtărescu 2018: 13-14).

La idea de la multiplicación en serie de existencias individuales anónimas se refleja también en la imagen de la inmensa multiplicidad de las ventanas iluminadas en los edificios de la ciudad. El protagonista contempla esta imagen, que presenta las vidas de los otros en escenas fragmentarias y aisladas e, inevitablemente atraído por algunas de ellas, se introduce imaginariamente en su interior para tratar de descifrar los movimientos eróticos de los personajes que habitan en su interior.

Sobre el plano horizontal de la imagen de la ciudad, la mirada del niño introduce movimientos ascendentes y descendentes que conducen al descubrimiento de los paisajes imaginarios inscritos en la cartografía urbana y, simultáneamente, continúa su exploración profundizando en la perspectiva que se aleja hacia el horizonte, observando las diferentes líneas superpuestas de edificios, con diferentes formas arquitectónicas, colores y estilos, que terminan fundiéndose con la vegetación y las estrellas hasta configurar una masa única e indistinta que parece alejarse hacia un punto de fuga donde convergen lo natural y lo artificial:

Detrás de la primera línea de edificios se veían otros, cubiertos de estrellas. Había una villa maciza de tejas rojas, también había una casa rosa como un castillo, había bloques bajos del periodo de entreguerras, entreverados de hiedra, que tenían ventanas redondas y cuadradas con adornos *Jugendstil* en el hueco de la escalera y torreones grotescos en el tejado. [...]

Más allá de esta segunda línea de edificios, la ciudad se extendía hasta el horizonte, cubriendo la mitad de la ventana con una mezcla cada vez más diminuta, más confusa, más indistinta, más aleatoria, de vegetación y arquitectura, con las agujas de los álamos brotando aquí y allá y las extrañas cúpulas arqueándose entre las nubes. En la lejanía distinguía (me la había mostrado mi madre, de niño, en los cielos de después de la tormenta) la silueta en zigzag de los almacenes Victoria, unos cuantos bloques altos del centro, construidos muchos años atrás en forma de zigurat, cargados de anuncios luminosos, rojos, verdes y azules, que se encendían y se apagaban a diferente ritmo y, más lejos, tan solo las estrellas, que abarrotaban el horizonte y formaban a lo lejos una loma de oro viejo. (Cărtărescu 2018: 14-15).

La imagen de la ciudad se funde así en un todo infinito, sus formas concretas parecen desvanecerse en el horizonte. Sin embargo, pese a su existencia múltiple y su tendencia a la dispersión, el niño percibe la ciudad como un cuerpo animado con el que establece una relación de reciprocidad. En este sentido, la ciudad no es solo una imagen observada desde el interior, sino también una criatura viva que observa a su observador, un cuerpo fantasmal escindido de éste, con el que establece una relación de correspondencia:

En verdad, cuando me sentaba por la noche en el baúl de la ropa, con los pies en el radiador, no era yo el único que contemplaba la ciudad, también ella me espiaba, también ella

¹²³ Podemos observar una correspondencia entre esta imagen y la de las niñas encerradas en el sótano secreto de *Cuatro por cuatro*, que hemos visto en la novela de Sara Mesa, en la parte de esta tesis dedicada al análisis del espacio de los Internados. Parece que, en el universo poético, ese lugar arquetípico se corresponde con el de las niñas-muñeca cautivas, o niñas detenidas en su crecimiento y su desarrollo. En la imagen que propone Cărtărescu, en lugar de poseer a una de esas niñas, terminará paseando con ella de la mano por las calles de la ciudad, hasta que el fantasma femenino se pierde en la ciudad para volver a reaparecer en otras ocasiones.

soñaba conmigo, también ella se excitaba, porque no era sino la sustituta de mi fantasma amarillento que me miraba a través de la ventana cuando la luz estaba encendida. (Cărtărescu 2018: 15).

Conviven así en la imagen de la ciudad los atributos de un paisaje que se extiende y se aleja infinitamente en el plano horizontal y los del cuerpo animado que se acerca al niño y se introduce en su espacio íntimo. Como veremos a continuación, más allá de la observación, la experiencia física del tránsito urbano permite al adolescente descubrir la fisonomía del cuerpo de la ciudad en una complejidad creciente, como un cuerpo que alberga a otros cuerpos y otros paisajes reales e imaginarios. Entre éstos, el cuerpo de la madre tiene un valor central y articulador del conjunto.

Ciudad y cuerpo materno: Itinerarios entre la realidad y el sueño

La contemplación a través de la ventana no es la única forma de relación del adolescente Mircea con la ciudad. El propio territorio urbano, diverso y laberíntico, es transitado por el protagonista en itinerarios que tienen como centro gravitacional la figura de la madre, objeto de la búsqueda retrospectiva que impulsa sus movimientos a lo largo del paisaje urbano. En su deambular aparentemente errático, las únicas pistas de que dispone el adolescente para recuperar el vínculo original con el cuerpo materno surgen como palabras escritas en clave en pequeños objetos o elementos anecdóticos del paisaje urbano, que conectan con imágenes entrevistas en sueños o recuerdos. La trayectoria del niño a través de la ciudad se configura así, como un camino de enlace entre el entorno físico —a menudo caótico, degradado, residual— y las fuerzas que lo habitan y lo atraviesan en profundidad.

Se prefigura así una diferencia esencial entre los recorridos del espacio urbano que realiza el protagonista de *El ala izquierda*, de orientación retrospectiva, motivación inconsciente y orientados a la recuperación de la vinculación con la figura materna y los que realiza Oskar en *El Tambor de hojalata* que, como hemos visto, se orientan preferentemente al descubrimiento del mundo social e institucional en el que se desarrolla la actividad de los adultos, la confrontación con la figura del padre y la exploración de los acontecimientos que determinarán el futuro de la historia por venir en la esfera pública. La materialidad del espacio urbano ha cambiado radicalmente entre uno y otro relato. Mientras que en el texto de Grass la ciudad se presenta como una superficie endurecida y ajena, escenario de representación y camuflaje de dinámicas de poder que el niño pone al desnudo; en el de Cărtărescu la ciudad es ya un cuerpo híbrido, pleno de abismos y cavidades, en el que materia e imaginación están imbricadas de manera indisoluble en un mismo espacio donde resulta imposible deslindar los planos objetivo y subjetivo.

Dentro de los itinerarios de Mircea por la ciudad, que el propio narrador sitúa en el espacio indiferenciado entre la realidad y el sueño,¹²⁴ podemos identificar algunas búsquedas encaminadas al encuentro con el cuerpo de la madre y otras, en las que el trenzado de elementos de memoria y ficción apunta a una reconstrucción de lo que pudo ser la historia de la mujer y su juventud en la ciudad, antes de convertirse en la madre del niño que escribe su historia.

La aparición fantasmal del cuerpo de la madre en la ciudad se presenta en *El ala izquierda* en dos episodios particularmente significativos. En uno de ellos, la recomposición de la figura corporal se produce a partir del contacto entre un objeto tan íntimo, anodino y obscuro como una dentadura postiza, y la luz rojiza del atardecer en la ciudad. En otro, es precisamente el espacio urbano el que sirve como camino de iniciación para el encuentro con el cuerpo de la madre en su juventud, en el interior de la casa de la primera infancia del narrador.

En ambas escenas observamos un enorme contraste entre la intensidad de la luz que acompaña las apariciones fantasmales y, por otra parte, la enorme profusión de elementos residuales, decadentes, ruinosos o indicativos del desgaste, el desuso o la erosión del paso del tiempo sobre la materia de los objetos del paisaje urbano, que sirven como vehículo para la transición sensorial desde el espacio físico hacia las formas imaginarias que lo habitan súbita y fugitivamente. Esta conjunción de luminosidad y descomposición de la materia que acompaña las apariciones fantasmales sugiere la idea de la resurrección de los cuerpos y el acceso a su presencia imaginaria a partir de la muerte de lo real-material.

Concretamente la dentadura postiza es encontrada por el niño en un viejo bolso que su madre usaba en su juventud, en cuyo interior se conservan una infinidad de objetos viejos, inservibles y deteriorados, que el narrador considera parte del archivo familiar. En el interior de este bolso ajado por el paso del tiempo, la dentadura se encuentra escondida junto a antiguos relojes de muñeca oxidados, fusibles y bombillas de radio viejas, dos trencitas rubias del niño Mircea,¹²⁵ papeles y facturas, pastillas caducadas, fotografías ajadas, monedas fuera de circulación... Todos ellos objetos inútiles, desbordados por el paso del tiempo, testigos mudos de un pasado aparentemente agotado.

¹²⁴ “mis paseos de topo por el *continuum* realidad-alucinación-sueño”. (Cărtărescu 2018:33)

¹²⁵ Resulta interesante apreciar el contraste entre la ambigüedad de la identidad de género que acompaña las imágenes infantiles del protagonista e incluso el apelativo femenino con el que sus allegados se dirigían a él “mis propias trenzas de cuando mis padres —me contaba mi madre— me vestían con vestiditos y pichis y me llamaban, como todos los vecinos, Mircica.” (Cărtărescu 2018: 23) y, por otra parte, la incuestionable masculinidad y el énfasis en la pujanza y precocidad de la voluntad de poder que observamos en el protagonista de *El tambor de hojalata* y que el gesto decidido de tocar el tambor representa en sus primeras fotografías de infancia. (Grass 2016: 62-65).

De entre todo este conjunto de objetos, la dentadura es el último que el niño encuentra, escondido entre los pliegues interiores del bolso. El carácter inútil e *infraordinario*¹²⁶ de ese objeto queda acentuado por el hecho de que nunca había sido utilizado por la madre y que, incluso, era conservado como algo escondido con un sentimiento vergonzante: “la dentadura postiza que mi madre no había utilizado jamás y que escondía allí como un objeto vergonzoso del que no se podía hablar. Cuando di con ella por primera vez, me invadió un sentimiento de asco y de vergüenza que ya había experimentado antes, en lo más profundo de mi infancia” (Cărtărescu 2018: 25-26). Pues bien, es precisamente esta capacidad del objeto marginal para suscitar el sentimiento ambivalente de atracción y repulsión que parece definir la relación del hijo con la madre y de vincularles a ambos,¹²⁷ lo que parece habilitar su potencia de regeneración fantasmal del cuerpo materno.

El color violáceo de este objeto fuerte y secretamente marcado es lo que hace posible su vinculación aérea con el espacio de la ciudad. Este color que está presente en las encías postizas permanece grabado en la memoria del niño como recuerdo de algo que inicialmente no consigue identificar. Transcurren varios días, paseando por diversos lugares de la ciudad con la dentadura en el bolsillo hasta que, de pronto, en el atardecer, el ocaso adquiere el color exacto de las encías de la dentadura postiza y, a partir de esta iluminación, la luz penetra en el objeto, que cobra vida súbitamente y da lugar a la recomposición fantasmal del cuerpo de la madre:

Yo esperaba, paseando entre tiendas de ultramarinos y carritos de bebé, el momento en que el ocaso se vistiera del color exacto de las encías y, de repente, lo alcanzó. Me encontraba en la calle Domnita Ruxandra, allí donde se abre una plazoleta como de ensueño, rodeada por jardines con globos de colores y un edificio casi vivo, amarillo y estrecho como el filo de una navaja, con una banda vertical de vidrio mate sobre la entrada. El cristal ardía ahora en el ocaso y en su llamarada se retorcián los tallos Art Nouveau de hierro forjado, oscuros y cálidos como la noche. La nieve iluminaba la plazoleta con una luz blanca que llegaba desde abajo, como de debajo de la tierra, y se derretía rápidamente en el rosa mórbido del atardecer. El bloque silencioso, como el filo roto de un cuchillo clavado en el asfalto, me provocaba un estado de inquietud y desmayo. Me detuve en el centro de la plazoleta, como la estatua de un héroe triste, saqué del bolsillo el papel poroso por el paso del tiempo y desenvolví aquel objeto horrible. Coloqué la prótesis al trasluz y los dientes empezaron a brillar, amarillos como bengalas, mientras que las encías desaparecían, fundidas en el color idéntico del ocaso. “Ay mamá”, susurré en la locura de aquel silencio. Permanecí unos cuantos minutos contemplando la prótesis bajo aquella luz cada vez más sombría, hasta que el ocaso se tornó rojizo como la sangre venosa y el aparato dental adquirió una especie de luz interior, como si un gas ligero, fluorescente, hubiera llenado el arco de las encías de goma. Y en torno a ellas se recompuso, fantasmal, mi madre. (Cărtărescu 2018: 28).

¹²⁶ Tomamos este concepto en el sentido que le atribuye G. Perec, como aquello que, en oposición al dominio de lo espectacular, aparece cuando interrogamos a lo habitual, evidente y cotidiano. (Perec 2010: 21-25).

¹²⁷ El narrador se refiere, en este sentido, a los enormes dolores de muelas que tenía en común con su madre y que consideraba una herencia suya: “De mi madre he heredado la mala dentadura, propensa a sufrir caries y roturas internas, a astillarse; [...] Ella me transmitió unos increíbles dolores de muelas que me hacían correr por casa derribando las sillas y arrancando las cortinas.” (Cărtărescu 2018: 27). Por otra parte, relaciona también el sentimiento de “repulsión fascinante” que siente ante este objeto, con el que acompaña en general la curiosidad del niño por la sexualidad y las prohibiciones paternas en relación con este tema. (Cărtărescu 2018: 26-27).

Como hemos podido observar, la luz es uno de los elementos fundamentales en la configuración de esta escena.¹²⁸ En el silencio de la plaza vacía, el cuerpo de la madre aparece iluminado por dos fuentes de luminosidad situadas en los dos extremos opuestos del eje vertical del espacio. Por un lado, la luz del sol poniente reflejado en forma de fuego en los cristales de la pared del edificio, por otro, la luz más tenue de la nieve que ilumina la escena desde abajo, a través de un reflejo que parece proceder de debajo de la tierra. Ambas fuentes de luz —celeste y subterránea, caliente y fría, intensa y suave— confluyen en el espacio vacío de la plaza para revelar la figura de la madre, como si hubiera estado escondida o confundida en la transparencia del aire y, ante la mirada absorta del hijo, pudiera ser rescatada de la invisibilidad.

Por otra parte, esta forma lumínica de aparición pone en evidencia la co-pertenencia de la figura y el fondo en el que emerge, la continuidad entre el cuerpo de la madre y el de la ciudad, unidos ambos por las mismas cualidades físicas del aire. En este momento de fusión, el tiempo queda detenido, suspendido en el espacio vaciado de toda presencia, salvo la de la madre y el hijo, que quedan petrificados como estatuas: “Formábamos ambos, en la oscuridad que nos envolvía, un enigmático conjunto estatutario, petrificado para nadie.” (Cărtărescu 2018: 29).

Podemos observar un llamativo contraste entre el efecto de suspensión y petrificación de la vida animada de esta escena y el que se presenta en otras ensoñaciones del protagonista en las que objetos inertes como las esculturas de piedra que pueblan la ciudad, cobran vida y se entregan al deseo erótico (Cărtărescu 2018: 85-86). Ambos efectos inversos de petrificación de lo orgánico y animación de los cuerpos petrificados sugieren una relación transitiva entre la existencia material y la imaginaria de la ciudad. Sin embargo, continuando con los itinerarios urbanos más significativos para el encuentro con el cuerpo de la madre, centramos ahora nuestra atención en el recorrido que el protagonista realiza en busca de la casa de su primera infancia en la calle Silistra. Hemos hecho ya alusión a este pasaje en el apartado dedicado al espacio de la casa, pero merece la pena destacar ahora las implicaciones que el paisaje urbano tiene en el acercamiento a la madre a través de un trayecto impulsado por los sueños.

En el impulso inicial del recorrido del protagonista por las calles de la ciudad encontramos un sueño en el que éste contempla el cuerpo desnudo de su madre con la mancha en forma de mariposa que tenía en la cadera. Este sueño despierta en el narrador el recuerdo de la desnudez del cuerpo materno, que le era accesible en la infancia y que, posteriormente, le fue

¹²⁸ Se observa la influencia de la fotografía en la configuración de esta escena. La función “metafísica” de la fotografía a la que hemos hecho alusión con anterioridad en el epígrafe dedicado al álbum familiar (Cf. Epígrafe 4.2.2.). La ciudad se presenta como un cuerpo fotosensible que contiene imágenes y cuerpos del pasado que, gracias a la intensidad de la luz, pueden ser “traídos a la existencia”. Este *efecto fotográfico* asociado a las apariciones fantasmales presenta un carácter ambivalente y paradójico que se deriva de la conjunción de sus dimensiones técnica y artística, tal como ha señalado Jean-Pierre Montier: “C’est toute l’ambivalence de la photographie que d’être à la fois un objet scientifique et technique, désacralisant et métaphysique, médiatique et médiumnique, potentiellement artistique mais de fait à la portée du premier venu.” (Montier, 2018: 31)

siendo vedado, generando en él un sentimiento de pérdida que se asocia con el dolor punzante de una mutilación:

La conocía desnuda, cuando tenía dos o tres años mis ojos la habían visto y la recordaban. Pero después, cuando nos fuimos a vivir al piso y mi madre tejía alfombras, solo podía verla desnuda de la cintura para arriba, con los pezones del mismo color que la mariposa de la cadera que ahora tenía vedada. Y más tarde, cuando nos mudamos a la casa de Floreasca, no me estaba siquiera permitido ver el pecho de mi madre, como si esta mujer de la que yo había nacido fuera un territorio de piel húmeda, con granos y lunares, que yo dominaba señorialmente en otra época, y que me había sido arrebatado después, palmo a palmo, al cabo de una serie de desgraciadas batallas. En estas no solo perdí hectáreas de muslos, vello púbico, axilas y pechos y arrugas del vientre, sino que también resulté herido, mutilado por cuchillas de acero en las que ponía algo con letras desconocidas. (Cărtărescu 2018: 85).

La identificación del cuerpo de la madre con un territorio conquistado y la asociación de su pérdida con el traslado a las sucesivas viviendas en las que se desarrolla la infancia de Mircea permite situar, también en el espacio urbano, la posibilidad de recuperar de manera imaginaria la vinculación con el cuerpo materno perdido. Concretamente la casa natal situada en la calle Silistra pasa a configurarse como el objetivo de una búsqueda que se extiende por diferentes lugares de un intrincado y hostil entramado urbano, en el que el protagonista avanza costosamente, descifrando, a partir de pistas inscritas en elementos mínimos, la posible localización de este lugar perdido en la memoria.

En lugar de los objetos marginales y caducados como la dentadura postiza que vehiculaban la primera aparición fantasmal de la madre, el elemento que juega un papel mediador esencial en el acercamiento del protagonista al cuerpo materno a lo largo de este itinerario es el paisaje social de la periferia urbana, cuyas calles aparecen habitadas por una población heterogénea y marginal compuesta por hombres y mujeres trabajadoras, niños vagabundos y gitanos. En un itinerario que comienza en el barrio de Obor, continúa por el de Colentina, y se adentra posteriormente en entornos cada vez más suburbanos y periféricos, la ciudad se presenta como un espacio diverso en el que conviven y se amalgaman múltiples fisonomías y vestimentas, los animales y los instrumentos propios de la vida rural se mezclan con el tráfico de los coches (Cărtărescu 2018: 89) y, a medida que el caminante se aproxima a su incierto destino, se incrementan los componentes de la pobreza del entorno suburbial donde restos de construcción y fabricación industrial se acumulan en desorden entre la vegetación, junto a basuras y excrementos humanos. (Cărtărescu 2018: 107).

Pues bien, es precisamente en este entorno marginal y degradado, donde el protagonista encuentra la tira de cobre en la que estaba grabada la palabra “Pâncota”,¹²⁹ que acabará

¹²⁹ Según indica la traductora de la edición española, esta palabra se corresponde con el nombre de una ciudad transilvana, y mantiene también semejanza fonética con la palabra “Pântec”, cuyo significado es vientre (Cărtărescu 2018: 107 y 118. Notas de la traductora).

llevándole a localizar el lugar objeto de su búsqueda. Todo el recorrido por la ciudad se ha convertido en un camino de regreso al vientre materno, representado metafóricamente por la casa natal e implícito en el actual nombre de la calle Silistra, que el protagonista transita con la sensación de estar retornando a un lugar ya conocido, unido a su propio cuerpo: “Todo me resultaba conocido y me dolía como una herida, como si el barrio entero fuera tan solo una postilla de sangre coagulada en las rodillas de un niño y yo, el niño, me hubiera arrancado la postilla hasta hacerme sangrar.” (Cărtărescu 2018: 118).

La aproximación metafórica que en numerosas ocasiones podemos observar entre el territorio de la ciudad y el propio cuerpo (de la madre o del hijo), pone en conexión directa la vida física y orgánica con la existencia imaginaria del pasado grabada en el paisaje urbano, cuya exploración retrospectiva culmina en la disolución de la separación entre cuerpo y paisaje, que pasan a formar parte de una misma totalidad cuyas caras interna y externa resultan ambivalentes y pueden cambiar continuamente de posición:

Pero sé que me adentré en aquel túnel de casas inquietantes caminando lentamente, esforzándome con toda mi alma por reconocer, por reconstruir, por revivir. En mis sueños más profundos ya había entrevisto algo de esta porción completamente sellada de mi vida. [...] Caminaba con la sensación de avanzar a través de mi propio cerebro, de que nada era real, o de que sobre la realidad se colocaba, como una dentadura postiza en los tocones limados de los dientes, un decorado fabuloso, psíquico, mágico. (Cărtărescu 2018: 120).

Al final de este trayecto, el encuentro de la casa natal supone una forma de recuperación imaginaria del cuerpo joven y desnudo de la madre, con su mancha en forma de mariposa en la cadera, en una aparición fantasmal rodeada de una luz intensa y cegadora, que el hijo adolescente contempla embargado por la emoción (Cărtărescu 2018: 121-122). Tanto la intensidad lumínica que rodea la escena como la emoción que conmueve al muchacho que la contempla, contribuyen a una mitificación de la figura materna, que el propio narrador reconoce también como uno de los tropos recurrentes en sus poemas de juventud y que se hace especialmente visible en el gran tamaño que la figura materna adquiere en muchas de sus apariciones figuradas,¹³⁰ en agudo contraste con la relación anodina que mantenía con ella en la vida real:

Aparecía en los poemas mi madre, caminando por la calle Ștefan cel Mare, más alta que los edificios, volcando a su paso camiones y tranvías, aplastando con sus gigantescos pies los quioscos de metal, barriendo a los transeúntes con su falda barata de duvetina. Se detenía frente al triple ventanal de mi habitación, se agachaba y miraba en su interior. Toda la ventana se llenaba con su gran ojo azul y con su ceja fruncida que me llenaba de espanto. Luego se enderezaba y se alejaba hacia el ocaso, derribando con su cabello áspero y fosforescente los aviones del correo aéreo y los satélites artificiales de un cielo teñido de sangre... ¿Por qué mitificaba a mi madre de esa manera? Nada, jamás, me había acercado a ella, nada había despertado mi interés por ella. Era la mujer que me lavaba la ropa, que me freía las patatas, que me mandaba a la universidad incluso cuando yo hubiera querido hacer novillos. Era la

¹³⁰ También en la aparición fantasmal que tiene lugar en la calle Domnița Ruxandra, a partir de la dentadura postiza, el narrador se refiere al gran tamaño de la figura materna: “creció la carne espectral de mi madre, esa mujer grande, desnuda...” (Cărtărescu 2018: 29).

madre, un ser neutro de aspecto neutro, que vivía su vida modesta, saturada de trabajo en nuestra casa, donde yo había sido siempre un extraño. (Cărtărescu 2018: 21).

Este contraste entre la mitificación de la figura fantasmal de la madre en la ciudad, y la modesta neutralidad de su existencia real en el ámbito de la casa, está presente también en la vida de otros fantasmas femeninos que aparecen a lo largo del relato, como Anca o como la mujer atrapada en la caja del ascensor tras el bombardeo de la sastrería Verona.¹³¹ Todas estas figuras femeninas tienen en común el anhelo de escapar de una existencia privada de esperanza e ilusión, para alcanzar una vida más plena a través de su incorporación en un relato¹³² y nos invitan a pensar en la función reparadora de la ficción en relación con las heridas o las limitaciones de la biografía.

Existe, por otra parte, una fractura entre la experiencia lúdica y hedonista de la ciudad durante la primera juventud de la madre y, por otra parte, la triste resignación ante las rutinarias tareas domésticas que caracteriza las etapas posteriores de su vida en un ámbito urbano mucho más reducido.

La diferencia de clases y la que separa las culturas campesina y urbana, está presente a lo largo de la narración de los diferentes episodios de la juventud de María —madre de Mircea— en la ciudad de Bucarest a lo largo de los años 40 y 50, que el narrador aborda en la segunda parte de la novela, sobre un telón de fondo marcado por episodios traumáticos como los bombardeos de Bucarest por la aviación estadounidense en 1944 o la dictadura posterior a la guerra, que se prolongó hasta 1989.¹³³ La experiencia de la joven trabajadora en la ciudad aparece, ya en esta primera etapa, dividida entre el ambiente sofisticado y elegante de los cabarets de la noche bucarestina, los grandes edificios y bulevares punteados por rutilantes escaparates que conoce junto a su hermana Vasilica, la actriz Mioara Mironescu y el músico Cedric y, por otra parte, el entorno suburbial del vecindario de la calle Silistra, el patio de vecinos, el ambiente de los cines de la periferia urbana y la alienante experiencia del trabajo en el taller de confección¹³⁴. Si en un primer momento la ciudad se presenta para la joven como un

¹³¹ En este caso, el fantasma de la mujer que quedó atrapada en la caja del ascensor del edificio de la sastrería Verona, como único lugar que siguió en pie tras la destrucción causada por los bombardeos, se refiere a directamente a este anhelo como algo común al conjunto de las mujeres: “Sin embargo, conmigo ha sido distinto, con las mujeres es distinto. Yo he permanecido en mi crisálida como la hembra de un piojo quitinoso, degenerada, solo un vientre lleno de grasa y huevos, sin sistema nervioso, sin esperanza ni ilusión.” (Cărtărescu 2018: 237).

¹³² “Existiría en una historia, incluso aunque no fuera la mía, tendrían que dotarme de coherencia y dignidad en un mundo, aunque fuera el más ilusorio de los mundos. Porque la realidad te la da la historia, no la sustancia.” (Cărtărescu 2018: 242).

¹³³ Encontramos una amplia contextualización de estos aspectos referenciales de la obra de Cărtărescu en el capítulo 2 de la tesis de Alba Diz sobre el espacio urbano en la obra de M. Cărtărescu, dedicado a la “Ciudad real” (Diz Villanueva, Popeanga (Dir.), y Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología 2018: 83-190).

¹³⁴ El narrador se refiere a la tiranía esclavizante de esta experiencia a través de una metáfora en la que las máquinas de coser son como insectos que poseen y devoran como una presa, el cuerpo joven y vivo de las muchachas: “Las chicas trabajaban en el taller de la mañana a la noche. Cuando entraban, al alba, las filas de máquinas de coser Singer negras y brillantes, de rueda y pedal, les

entorno fascinante en el que, durante la noche, es posible disfrutar en libertad y vivir aventuras junto a nuevos amigos; poco después, el carácter idílico de esta experiencia urbana se ve abruptamente interrumpido por los bombardeos que reducen a escombros una buena parte de la ciudad, causan gran cantidad de víctimas, y motivan el regreso de las dos hermanas a su pueblo de origen.

Por otra parte, el matrimonio con Cóstel, un joven obrero al que María conoce tras sufrir un desengaño amoroso con otro joven del que la separaba una insuperable distancia de clase social, determina también el paso a una etapa diferente en la vida de la madre de Mircea en la ciudad. A mediados de los años 50, ya como ama de casa y madre de familia, la vida cotidiana de María transcurre confinada en el espacio delimitado por los tres cines más próximos a su vivienda —Volga, Mediodía y Floreasca— a los que acude con asiduidad. Este perímetro de la periferia urbana pasa a configurarse como único territorio seguro para la madre del protagonista, que queda separada de la ciudad de su juventud por una distancia fijada traumáticamente como una resistencia interior:

[...] sentía verdadero rechazo, acentuado con la edad, a abandonar su zona. Le parecía, tal vez, que no estaba vestida como para ir al centro, la gente le resultaba hostil y desconocida, pero había algo más, una resistencia interior, algo que le impedía confundirse con la imagen de su juventud, como si la vida hubiera sido amputada en un determinado momento y reconstruida de nuevo desde los cimientos... Como si un enigma siniestro (o extático) hubiera cobrado forma de perla en el vientre de su mente, superponiendo estratos y estratos de inhibición nacarada en torno a un pensamiento doloroso. (Cărtărescu 2018: 193).

La reducción del espacio urbano habitable y la infranqueable segmentación que se establece entre el centro y los suburbios periféricos representa espacialmente la traumática separación entre la juventud y la madurez de la madre y marca también de manera indeleble el contexto de la vida familiar y la infancia del protagonista.

A su vez, la profundidad de la herida que acontecimientos como los bombardeos dejan en la ciudad se manifiesta no sólo en el impacto destructivo que en un primer momento se hace evidente sobre su espacio físico: las casas demolidas, los escaparates destrozados, las montañas de escombros mezclados con restos humanos (Cărtărescu 2018: 163-164); sino que permanece activa más de diez años después, dando lugar a nuevas apariciones fantasmales en la misma zona urbana destruida por los bombardeos. Las emergencias ficcionales parecen marcar así los “puntos sensibles” de la ciudad, escribiendo sobre ellos otras experiencias posibles. Podemos interpretar en este sentido la aparición fantasmal de la mujer que habita en la caja del ascensor

parecían a las muchachas unos bichos con unos agujones venenosos pestos a atrapar a su presa: una chica joven y viva.” (Cărtărescu 2018: 146).

de la sastrería Verona, unida al cuerpo de mariposa de su hijo, como una figura femenina atrapada en un pasado eterno del que busca salir a través del relato. (Cărtărescu 2018: 240-242).

Junto a las presencias fantasmales, el espacio físico de la ciudad en su conjunto parece proyectarse en sus profundidades dando lugar a una inmensa y abismal arquitectura imaginaria, que brota al atravesar pequeñas y sutiles fronteras insertas en detalles mínimos del paisaje real. Pasamos a continuación a desarrollar los elementos de esta cara subterránea de la ciudad que se presenta en la experiencia del niño, continuando con los primeros atisbos de su aparición en el ámbito más próximo y conocido del vecindario.

La ciudad profunda, cuerpo de la irrealidad.

A lo largo del análisis realizado en torno al descubrimiento de la ciudad por el niño en *El ala izquierda*, en una sutil continuidad con los lugares habituales de la experiencia cotidiana, hemos podido apreciar la emergencia de un espacio irreal semejante al de los sueños, en el que los límites objetivos de la percepción del espacio y el tiempo quedan suspendidos y abiertos a la emergencia de lo fantástico.

Esta dimensión imaginaria del espacio imbricada en el paisaje real, que se mantiene como una constante en las diferentes etapas de la biografía del protagonista de *El ala izquierda*, aparece con una particular intensidad sensorial en la infancia. Con carácter general, la infancia y la adolescencia se presentan en el universo de Cărtărescu como las etapas de mayor plenitud y clarividencia en la vida del sujeto, a las que el adulto, ya ciego y atado por la nostalgia, no puede dejar de volver. Con una sorprendente mezcla de miedo y fascinación, hemos visto ya aparecer en el vecindario y en los itinerarios oníricos por el paisaje urbano, algunos atisbos del encuentro del protagonista con la potencia de este mundo desconocido, fascinante y aterrador, que pervive en el envés de los espacios cotidianos. Por otra parte, en varias de las digresiones metaficcionales que surcan la narración, el narrador se refiere a la ceguera adquirida del adulto en relación con la capacidad infantil de percepción de la totalidad en la que se funden el mundo físico y el imaginario:

No somos como el ciego de nacimiento, sino como el que ha perdido la vista en la infancia y sueña a veces con cosas inconcebibles: imágenes y colores, contornos y sombras, labios, ojos, una mano... Sin embargo, solo los reconoce como emociones evanescentes, como un presentimiento lleno de dudas. (Cărtărescu 2018: 77).

Soy adulto, es decir, imbécil, es decir, cansado, mi vida está definitivamente acabada, [...]. Voyeur de mi infancia y mi adolescencia [...] Ya no puedo estar allí, nunca más estaré allí pero tengo que volver hasta allí, tengo que intentar entenderlo. (Cărtărescu 2018: 117).

La intensa luminosidad, la vivacidad de la experiencia emocional, el cambio de escala del tamaño de objetos y lugares en relación con el propio cuerpo, y la dinámica errática de los desplazamientos de los sujetos, parecen algunos de los rasgos o señales que acompañan la entrada en estos espacios que se abren en las profundidades de la ciudad. Pero resulta especialmente llamativa la casi insensible transición que se produce en la experiencia subjetiva, desde el ámbito material y conocido del espacio, hacia los dominios infinitos de su dimensión fantástica. Podríamos decir que, como en una cinta de Moebius, el campo ilimitado de lo irreal se encuentra siempre muy cerca, inserto en las posibilidades de lo real, como su reverso invisible a primera vista pero accesible a partir de pequeñas ranuras, puertas, pasadizos, corredores, túneles o escaleras de caracol.

Las inmensas y sobrecogedoras dimensiones que caracterizan el espacio urbano experimentado por el niño parecen corresponderse con una percepción original que antecede a la fijación de los límites de la realidad, en la que el universo se presenta con una amplitud infinita ante la pequeñez de la figura humana. El abismo universal antecede y comprende la limitada existencia del presente y los espacios reales, y el niño, con su miedo y su fascinación, parece captar su presencia latente en los más pequeños recodos de la realidad. Su indefensión y su sensibilidad le permiten acceder intuitivamente al infinito, a través de una experiencia sobrecogedora que sólo encuentra consuelo en la presencia de los padres:

Solo mi madre y mi padre, entre los que caminaba a través de fortalezas y basílicas, depósitos y torres de agua que desgarraban unas nubes como una llama en los cielos dorados, solo mis amigos y mis gigantescos señores, que me apretaban los dedos con sus manos grandes y calientes, mientras hablaban tranquilamente sobre mi cabeza y me arrastraban por plazas redondas con fabulosas estatuas en el centro, solo ellos podían pacificar los dominios del caos infinito. (Cărtărescu 2018: 269).

Es en la compañía protectora de los padres, como el niño logra superar el miedo que le separa del espacio inmenso y abismal de la ciudad y, a partir de esa confianza, lo real comienza a adquirir consistencia y fijarse en el espacio:

Como en un arco reflejo, como un engrama de la memoria, como el desgaste de los escalones de mármol por el paso de millones de pisadas, algunos trayectos que realizábamos más a menudo se “endurecían”, adquirían consistencia, se teñían de matices familiares al desprenderse de la ceniza irreal que los dominaba. (Cărtărescu 2018: 269-270).

Si bien el temor predomina en la percepción infantil del espacio desconocido que se extiende más allá del radio y el influjo de confianza de la compañía parental, existen también algunas emergencias de la amplificación fantástica del espacio que constituyen una experiencia expansiva y gozosa en la infancia, especialmente para los personajes femeninos que viven una experiencia de confinamiento en espacios cerrados que impiden su desarrollo. Así ocurre en los momentos de complicidad y conexión profunda que comparten Anca y Herman, y que permiten a la niña salir de la estrechez de la vivienda familiar situada en un descampado plagado de

residuos, para adentrarse junto a su acompañante en un mundo fantástico donde palacios de cristal y pagodas de berilio dan forma a una arquitectura onírica que se extiende sobre colinas a las que se accede a través de inmensas escaleras de mármol.

Las enormes dimensiones de las edificaciones de esta ciudad fantástica, la posición elevada del lugar en que se sitúa, el brillo y suntuosidad de materiales como el mármol o las piedras preciosas de los que están hechas las construcciones parecen rasgos distintivos de esta ciudad que se eleva sobre las aguas, fundiéndose con su propia materia líquida, y que contrasta de manera radical con la pobreza material del entorno en el que se desarrolla la vida de Anca y su familia trabajadora:

Nuestra fragata se acercaba a la orilla y desembarcábamos en las gradas de mármol rosa, tallado en volutas y contravolutas, de una escalera que nacía en las propias olas y ascendía hacia una fachada grandiosa. Las columnas del pórtico eran tal vez más gruesas que yo. (Cărtărescu 2018: 94).

Destaca, por una parte, la orientación ascendente del movimiento que conduce este viaje hacia una ciudad fabulosa, que comienza a partir de la ruptura de los límites del espacio interior, representada en el agujero abierto en el tejado de una casa en ruinas, y que permite a los personajes penetrar en “el azul fluido de la habitación bajo el cielo raso” (Cărtărescu 2018: 93) y, por otra parte, la forma en que la transición entre ambos mundos, real y fantástico, se produce, a través de un túnel blando y carnoso que se ensancha y que, en una imagen que recuerda al canal del parto, permite a los protagonistas atravesar la estrechez y “nacer” a un mundo deslumbrante:

Empezaba a hablarme de un mundo que para mí era natural, próximo a este y, sin embargo, inaccesible. La voz de Herman, monótona y grave, era un túnel que me llevaba directamente hasta allí. De repente, el túnel se ensanchaba, se formaban unas arrugas carnosas y blandas y un mundo cegador se mostraba ante nosotros. (Cărtărescu 2018: 94).

Esta misma orientación ascendente está presente también, como hemos podido observar, en los movimientos que llevan al protagonista al encuentro con las apariciones fantasmales de su madre en la ciudad y en las exploraciones de los espacios abiertos a lo desconocido que el pequeño Mircea realiza, junto a sus compañeros de juegos, al acercarse a la terraza del octavo piso de su bloque de viviendas.

En cambio, el descenso hacia las profundidades del subsuelo de la ciudad, que da entrada a un espacio también inmenso y laberíntico, asociado a la muerte y la disolución de la identidad, parece producirse más bien en la experiencia de personajes situados en la edad adulta. Resultan particularmente significativos, en este sentido, los descensos realizados por María, la madre de Mircea, cuando acude al entierro del viejo Catana, o por el joven Ionel que, mientras su trabajaba como limpiador de estatuas, descubre una fisura en la base del busto de Pushkin,

que da entrada a un pozo profundo al que se descende a través de una escalerilla de barras de metal. En ambos casos la inmersión en las profundidades supone una experiencia de oscuridad, pérdida de la identidad y contacto con lo monstruoso, que provoca la emergencia de los miedos más profundos.

En el caso de María, la inmersión en el sótano del inmenso panteón de mármol que el viejo Catana se había hecho construir en vida en el cementerio de Bellu y el descenso por la escalera que daba acceso a la cripta interior, dará lugar a la experiencia de una infinita dilatación del espacio y el tiempo, que envuelven la figura de la joven y le impiden encontrar una salida hacia el exterior:

Los escalones parecían no tener fin. María bajó durante varias horas y se le había olvidado casi dónde se encontraba cuando vislumbró, en el alejadísimo extremo de la diagonal de la escalera, un minúsculo rectángulo de luz. No más altos que unos insectos, los últimos acompañantes del séquito mortuario brillaron un instante bajo esa luz que se acercaba despacio, y desaparecieron por la puerta nítidamente marcada. (Cărtărescu 2018: 135-136).

Existe un notable paralelismo entre algunas de las características de esta inmensa cavidad subterránea y las de los fabulosos espacios descubiertos por Anca y Herman su desplazamiento ascendente¹³⁵ hacia las alturas del espacio habitado. En ambos casos, tanto la dimensión colosal de la arquitectura como los materiales preciosos de los que están hechas las enormes bóvedas, columnas y esculturas que habitan su interior, resultan características dominantes. Sin embargo, mientras que el espacio de las alturas permanece abierto, en fusión con las aguas marinas y permite a los visitantes una experiencia liberadora de las limitaciones del mundo real, en el caso de las profundidades, la oscuridad y la clausura laberíntica se oponen a la voluntad de movimiento de los personajes atrapados en un interior infinito.

La presencia de figuras con deformidades corporales constituye, por otra parte, uno de los rasgos distintivos del espacio oculto en las profundidades subterráneas, que contrasta radicalmente con el carácter heroico y ejemplar de los personajes immortalizados en las esculturas que pueblan la superficie urbana y —como veremos en breve— mantiene una estrecha correspondencia con las características corporales de los habitantes de algunos entornos institucionales cerrados sumergidos en el paisaje urbano, como los hospitales, en los que se concentra la experiencia de la enfermedad y la muerte. Las gigantescas esculturas que se distribuyen en el contorno de una de las enormes salas circulares del interior del panteón del viejo Catana representan figuras humanas marcadas por diferentes tipos de deformidades:

¹³⁵ De hecho, la elevación es un rasgo que contribuye de manera fundamental a la inmensidad de este espacio interior construido en la profundidad subterránea de la ciudad y que lo prolonga, según la descripción del narrador más allá de la bóveda celeste: “Apoyada en las colosales columnas de pórfido, una bóveda dorada se elevaba tanto que resultaba imposible encontrar las palabras adecuadas para describir su altura, un campesino habría dicho que ascendía más allá de la bóveda celeste, más allá de la esfera de cuarzo de las constelaciones” (Cărtărescu 2018: 136)

Mancos, cojos, enanos, caquécicos, coxálgicos, gente con espina bífida, con obesidad mórbida, con labios leporinos, cíclopes, seres con once dedos en las manos y en los pies, con la piel amoratada por una insuficiencia cardíaca, leprosos, enfermos de ántrax, de escrofulosis, de vitíligo, la línea circular de estatuas gigantes abrazaba, en el anillo de la mutilación, la sala redondeada, por cuya superficie avanzaba hacia el centro, como una procesión de ácaros, el séquito mortuario. (Cărtărescu 2018: 136).

Por otra parte, la pérdida de la solidez del espacio, que en las alturas contribuye a la ampliación de sus límites, tiene en los espacios subterráneos un carácter oprimiente que refuerza la clausura de los personajes inmovilizados en su interior. La transformación de las formas sólidas de la arquitectura en membranas flexibles de un cuerpo carnososo, que observábamos también en la transición hacia los espacios irreales de las alturas, deja de funcionar ahora como conducto de transición hacia un exterior más amplio, para comenzar a disolver los límites entre las formas que estructuran la percepción del espacio, amalgamadas finalmente en una única materia viscosa que envuelve los cuerpos y les impide avanzar hacia el exterior. Esta angustiosa y claustrofóbica experiencia es vivida por María en el interior de la cripta cuando el suelo se torna elástico y los cuadros de las baldosas comienzan a mezclar sus colores rojo y blanco. (Cărtărescu 2018: 139).

También en el caso del joven Ionel, la inmersión en el pozo subterráneo que se abre bajo el pedestal de la escultura de Pushkin, supone una experiencia de disolución de los límites del cuerpo en la oscuridad, que suprime toda diferencia entre interior y exterior y activa la emergencia del miedo como única sensación subjetiva que pervive en este espacio indiferenciado. (Cărtărescu 2018: 188).

El miedo, que aparece con toda su intensidad tanto en la experiencia de María como en la de Ionel, está presente como emoción fundamental en las exploraciones del espacio irreal que los personajes realizan tanto en las alturas como en las profundidades, y comunica de manera elemental a los niños con los adultos, a través de la vulnerabilidad que ambos sienten frente al abismo infinito de lo desconocido.

La potencia del miedo es subrayada en el relato como generadora de una apertura a la percepción de *otros* espacios en los márgenes de la realidad.¹³⁶ Los paisajes subterráneos configuran una cartografía del miedo en la que, junto a la presencia de los monstruos, aparecen el horror y la violencia en sus formas más extremas (Cărtărescu 2018: 188-189). Más allá de los límites de la existencia objetiva, la consistencia de estos territorios imaginarios viene dada por la confluencia en capas o niveles superpuestos de su espacio interior, de escenas y personajes pertenecientes a diferentes momentos del tiempo, en una simultaneidad que transcurre al

¹³⁶ Sin embargo, mantiene también una fuerte conexión con la experiencia colectiva de la población de Bucarest durante el régimen de Ceaușescu, marcada por el miedo al Estado y sus mecanismos de control, la policía política infiltrada por todas partes y también a los propios vecinos y las posibles delaciones. (Diz Villanueva, Popeanga (Dir.), y Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología 2018: 100).

margen de la secuencia cronológica. Constituye un ejemplo en este sentido la superposición de las trayectorias de María e Ionel en las profundidades de la ciudad: en un momento de la inmersión de Ionel, se atisba la presencia del cortejo fúnebre del viejo Catana avanzando en medio de una enorme sala (Cărtărescu 2018: 189); posteriormente, María recuerda la historia de Ionel mientras deambula perdida por la inmensa cripta de mármol. Esta vinculación subjetiva de los espacios a través de la experiencia del miedo experimentado por diferentes personajes sugiere una reflexión, por parte del narrador, en torno a la vinculación universal y la co-pertenencia de las múltiples narraciones ramificadas a lo largo del tiempo y el espacio, inspiradas por la experiencia antropológica del miedo (Cărtărescu 2018: 191).

En todo caso, tanto en la configuración de los espacios irreales como en las emociones que acompañan su exploración y retrotraen a los personajes a un estado infantil dominado por el miedo, podemos observar la huella de algunos de los rasgos dominantes de la arquitectura grandiosa de la realidad objetiva de la ciudad, frente a la que parecen afirmarse como réplica e imagen invertida: Frente a la grandilocuente exhibición del poder que el régimen político edificaba en la superficie de la ciudad de Bucarest durante los años 50, a través de una inmensa y megalómana arquitectura,¹³⁷ los inmensos, sobrecogedores y laberínticos espacios de la muerte parecen extenderse en las profundidades de la ciudad que atraviesa el personaje de María. Del mismo modo que, en el espacio subterráneo descubierto por Ionel, en lugar de las incontables efigies escultóricas de los hombres ilustres de la cultura oficial que comenzaron a proliferar por calles y parques,¹³⁸ y que resultaban continua e irónicamente invadidas por la vegetación y la suciedad, aparecen en la oscuridad las figuras de la enfermedad y la deformidad corporal.

Podemos entender, en este sentido, la configuración de estos espacios irreales como una parte oculta de la ciudad que se encuentra, no obstante, en la base de su configuración objetiva como una *arquitectura menor* (Stoner 2018: 21-44) y subjetiva que deshace y deconstruye continuamente las formas rígidas y grandiosas de la arquitectura mayor. Frente a la afirmación de la omnipotencia de lo establecido, la arquitectura menor de los espacios imaginarios vendría a practicar líneas de fuga y fractura en la solidez de las construcciones del poder, mostrando una potencia invisible que se ramifica hacia lo múltiple y que opera haciendo aparecer lo extraño

¹³⁷ Alba Diz se refiere ampliamente a todo el proceso de destrucción del patrimonio arquitectónico histórico de Bucarest y su sustitución por la arquitectura colosal y megalómana de “los templos del comunismo”, entre los que destacan como particularmente emblemáticos los edificios de la Casa Scânteii (actual Casa de la Prensa Libre) y la Casa Poporului (actual sede del Parlamento Rumano), edificios de inmensas dimensiones que se construyeron sobre el derribo de los barrios preexistentes y la modificación de la orografía de la zona, en un intento de borrar de la memoria de la población todo rastro de cualquier periodo anterior para instaurar los cimientos de un culto absoluto al dirigente. (*Ibidem*: 105-110).

¹³⁸ También existen referencias en la citada tesis de Alba Diz, al proceso de configuración de la ideología del régimen a través de la proliferación de esculturas de personajes heroicos del arte y la cultura en los espacios públicos de la ciudad durante la década de los 50 (*Ibidem*: 96) y el propio narrador de *El ala izquierda* se refiere irónicamente a este proceso como una lucha por la paz y el socialismo emprendida por los escultores que se habían desprendido de las aberraciones del arte burgués. (Cărtărescu 2018: 182).

en el seno de lo familiar. Del mismo modo, el texto que traza las dimensiones imaginarias de estos espacios puede ser considerado como una *literatura menor* (Deleuze & Guattari, 1998), una estrategia literaria de *desterritorialización* y *reterritorialización* del espacio objetivo de la ciudad a través del sueño activo y la recuperación de la experiencia de la infancia.

Pero, junto a la experiencia imaginaria que descubre y amplifica los espacios ocultos en las profundidades de la ciudad, existen también algunos espacios reales, insertos en la trama urbana, como los hospitales, que suponen el primer encuentro de los niños con terrores similares a los experimentados por los adultos en los viajes oníricos a las profundidades y que, quizás, estén en el origen de éstos. En el caso de Mircea, esta experiencia se produce en dos episodios sucesivos de ingreso hospitalario, uno en la primera infancia y otro posterior en la adolescencia que, con un grado de intensidad creciente, suponen el descubrimiento de la soledad, la hostilidad, la enfermedad y la proximidad de la muerte, en un entorno marcado por la separación de los padres y el cierre institucional del espacio de la ciudad.

La primera estancia hospitalaria se produce cuando el protagonista tenía cinco años y, pese a su breve duración de una semana, supone un primer corte o punto de inflexión en su infancia, remarcado por el cambio de vivienda familiar que tiene lugar tras la salida del hospital, y que hará que el niño no retorne a su casa anterior. Se trata además de la primera ocasión en la que el pequeño Mircea se separa de sus padres. Pese a la presumible dureza de esta separación, el niño parece abordar la entrada en el hospital como una aventura mágica y extraordinaria a la que asiste en un estado de “embeleso maravillado” (Cărtărescu 2018: 294) casi insensible a los aspectos más sórdidos de la vida en el hospital que se van revelando paulatinamente. En este primer momento, el niño recorre el espacio del hospital de la mano de una enfermera, prestando atención al enorme tamaño de los techos y los intrincados pasillos que ambos iban atravesando, hasta acercarse a la zona de las habitaciones donde estaban ingresados los niños.

Si bien algunos de los rasgos de la descripción de la arquitectura interior del hospital recuerdan los de los paisajes oníricos de las profundidades (enormes e intrincados pasillos verdes, suelos de mosaico rojo y blanco, escaleras de mármol, puertas increíblemente grandes) (Cărtărescu 2018: 295), el estado de embeleso mantiene al niño a salvo del miedo en este primer momento, pese a la inquietante visión de unas vitrinas “con repugnantes y fascinantes preparados anatómicos: rebanadas de corazón, trozos de colon, fetos en diversas fases de desarrollo...” (Cărtărescu 2018: 292-293) que habían captado inicialmente su mirada, atraída

también por el torso de un hombre, realizado en escayola, dividido en dos mitades, en una de ellas visibles rostro, pecho y brazo humanos y, en la otra, los órganos internos.¹³⁹

Lo que cambiará por completo la percepción de este espacio por parte del niño será el descubrimiento de la hostilidad al entrar en contacto con sus compañeras de habitación: dos niñas, llamadas Bambina y Carla, que encarnan con intensidad ejemplar —según el narrador— dos formas de maldad diferenciadas, una de ellas espontánea y evidente, la otra taimada y calculadora, y que someten al protagonista a un continuo repertorio de golpes, arañazos, pellizcos y vejaciones a lo largo de su estancia, además de mantenerle apartado de sus juegos y de las conversaciones que mantenían entre ellas, en una lengua propia bautizada por el protagonista como “tikitana”. Este trato hostil y violento supondrá para Mircea el descubrimiento de una experiencia desconocida hasta el momento y alejada por completo del trato amable y cariñoso al que estaba acostumbrado por parte de sus padres y amigos del vecindario.

Por otra parte, en el hospital el paso del tiempo se hace lento y los niños se ven sometidos a obligaciones penosas e ineludibles, como la ingesta periódica de una extraña y repugnante gelatina y, del mismo modo que en los territorios oníricos de las profundidades, también en el hospital la deformidad o las formaciones atípicas de los cuerpos se mantienen en condiciones de reclusión:

Los niños de otros salones no estaban sanos como, al menos en apariencia, lo estábamos nosotros. Casi todos tenían una rareza que ha quedado fuertemente grabada en mi mente. Uno tenía los dedos de los manos bifurcados en todas las direcciones, como las patas de los crustáceos. En la habitación de otro apestaba siempre, a orina y a arce. (...) Había también una niña, dulce y vivaracha, que se reía feliz y hablaba con todo el mundo, pero sus manos sin brazos brotaban directamente de los hombros, como unas alitas. (...) Dos o tres niños tenían unos terribles esqueletos deformados por la poliomielitis. Todos vestían los mismos pijamas descoloridos, con animalitos, atados con cordones de tela como los cartapacios. (Cărtărescu 2018: 305).

Finalmente, el internamiento del protagonista finaliza con la visita de sus padres y, precisamente, en este momento de reencuentro poco antes de abandonar el hospital, ante la visión del torso del hombre de escayola con los órganos interiores a la vista, que había impresionado al niño en el momento al inicio de su ingreso en el hospital, Mircea entra en un estado de “olvido de sí mismo” y de empatía con la estatua, que le lleva a sentir que el hombre estaba gritando desesperadamente y, contagiado por este grito, brota en él otro grito desgarrador que traspasa todo su cuerpo y lo arrastra más allá de sí mismo:

¹³⁹ Resulta interesante contrastar la aparición de este mismo elemento de las vitrinas con restos anatómicos en *El ala izquierda* con la que se produce en *El tambor de hojalata* cuando Oskar visita la consulta del Dr. Hollatz. La reacción de los protagonistas de ambas novelas ante dichos objetos que atestiguan la reducción objetiva y el mantenimiento de los órganos corporales en un estado de muerte perpetua resulta en ambos casos intensa pero muy diferente: la agresividad que predomina en el protagonista de *El tambor de hojalata* se convierte en empatía en el caso del de *El ala izquierda*.

Y entonces, solo entonces, me di cuenta de que el hombre gritaba. Un grito ronco, incesante, en salvajes *glissandi*, que expectoraba trozos de laringe, bandas ensangrentadas de la mucosa de la tráquea. Aullaba como una hiena, como un perro callejero apaleado hasta la muerte, como alguien sumergido en aceite hirviendo, como una mujer que diera a luz a un murciélago. Su cuerpo sufría unas convulsiones increíbles, tendía sus muñones sanguinolentos hacia el techo de la habitación, salpicado de las gotas que brotaban de las arterias. Empecé a gritar a la vez que él, invadido por el pánico, gritábamos juntos, nos agitábamos juntos, en mi pequeño cráneo de huesos blandos el grito se coloreaba de un amarillo cegador, apocalíptico, vibrante, insoportable. Gritaba con las manos en las orejas y todo mi ser, a través del estrecho túnel de la faringe y de la cavidad bucal, se convertía en grito, revestía un cuerpo de grito con una anatomía de grito, así que no era yo el que gritaba, sino que el grito me gritaba a mí, era yo el que se deslizaba entre las cuerdas vocales de mi grito, (Cărtărescu 2018: 307-308).

Todo el sufrimiento sordo acumulado a lo largo de su estancia en el hospital parece expresarse en este grito que recorre y estremece el cuerpo del niño y que, más allá de lo individual, se conecta empáticamente con todo sufrimiento humano ahogado en condiciones de reclusión y con el sometimiento del cuerpo vivo a una forma inerte de permanencia indefinida.

El espacio del hospital en la infancia se configura así, como un territorio matriz de las experiencias del miedo, la pérdida de la identidad y del control del propio cuerpo que aparecen en los viajes a las profundidades y en los terrores adultos. El aislamiento, la soledad y el desafecto se presentan en este marco como formas psíquicas de la muerte, vinculadas a las modificaciones en las dimensiones y texturas del espacio, convertido en materia opresiva que impide el libre movimiento de los cuerpos. En este sentido, el hospital es también una poderosa metáfora del poder totalitario que la dictadura política ejerce sobre la población en los espacios reales de la ciudad.

La segunda experiencia hospitalaria de Mircea, ya en la adolescencia, supondrá una vuelta de tuerca más en el acercamiento al lado infernal del espacio del hospital. En esta ocasión, el motivo del ingreso en la sección de neurología del hospital de Ștefan cel mare es una parálisis facial que el adolescente experimenta como consecuencia del frío, y la estancia en el hospital no supondrá ya el contacto con la hostilidad, sino la convivencia con la enfermedad, la muerte y el sufrimiento de toda una diversidad de personajes desahuciados de la normalidad de la vida en la ciudad. (Cărtărescu, 2018: 317-322).

En este segundo episodio, el hospital es descubierto por el adolescente como un lugar en que la vida queda suspendida, paralizada en un estado letárgico y mortecino; un limbo en el que los pacientes pierden la identidad y, excusados de toda responsabilidad, quedan inmersos en una infancia perpetua (Cărtărescu 2018: 371). Pero es también un espacio en el que se concentra silenciosamente una tristeza que lleva al protagonista a acercarse al suicidio, aplicándose por sí mismo el tratamiento de rayos que solía recibir, incrementando la intensidad de las descargas eléctricas sobre las sienes hasta un extremo que le lleva finalmente a la inconsciencia y al coma.

El hospital es también para el adolescente un lugar de oscuridad y ceguera, que tiene en el personaje del masajista ciego un representante paradigmático y que despierta en el muchacho un terror anclado en su primera infancia, relacionado con la posibilidad de un mundo despoblado de humanidad, un mundo desierto y solitario que existiría indefinidamente sin ser visto por nadie.¹⁴⁰ Unida a estos temores, la ceguera se presenta para el niño, en el hospital, como la metáfora sobrecogedora de la soledad en un mundo deshabitado, pero es también descubierta como una realidad causada por las torturas y los interrogatorios a los que había sido sometido el masajista cuando trabajaba como agente de la Securitate. Este mismo personaje, que había conocido premonitoriamente la oscuridad en su juventud trabajando como limpiador de estatuas, es destinado al hospital, donde ejerce sus funciones en una consulta situada en el sótano, tras ser torturado y forzosamente retirado del servicio.

A través de estas historias, el hospital se muestra como un sótano urbano en el que los secretos de la enfermedad y el sufrimiento, estrechamente ligados a la miseria de las condiciones de vida, la violencia y la persecución política, viven ocultos a la mirada común de los habitantes de la ciudad de Bucarest. Pero es también el “engrama” de los paisajes imaginarios que aparecen en los sueños del protagonista, en los que —especialmente después de sus estancias hospitalarias— se reiteran y entrecruzan, de diversos modos, algunas características del espacio como los enormes e interminables pasillos verdes, los suelos de mosaico con baldosas rojas y blancas, las altas puertas y los techos inmensamente elevados, la presencia de seres deformes y monstruosos, las niñas recluidas en habitaciones idénticas y las concatenación de plantas y estancias similares, en las que el cualquier transeúnte pierde la orientación y las referencias de la realidad.

Todos estos elementos, que podemos identificar en la descripción del espacio del hospital, adquieren en los sueños del protagonista adolescente un desarrollo más amplio y complejo, a través del que llegan a configurar un territorio imaginario dotado de una estética propia, que se asemeja —según el narrador— a los paisajes de las pinturas de Desiderio Monsú o los grabados de las cárceles de Piranesi¹⁴¹ y que, si bien incluye elementos de la experiencia individual en la infancia, va más allá de ésta para ampliarse, a través de la ramificación fractal, hacia un ámbito compartido por multitud de seres en lugares diversos del espacio y el tiempo.

¹⁴⁰ “Habría querido preguntarle cómo sería el mundo si en él no viviera nadie, es decir, si nadie lo viera, pero no era capaz siquiera de transformar mi miedo súbito en idea y, mucho menos, en pregunta. Presentía, de hecho, un destello horrible: el mundo podría existir incluso aunque no lo viera nadie. Pero, en ese caso, ¿cómo sería? No tendría color, ni sabor, ni consistencia, ni olor... Y, sin embargo, existiría como el que nosotros vemos y sentimos.” (Cărtărescu 2018: 331).

¹⁴¹ “Abstrusas ciudadelas de mármol, de columnas retorcidas y ventanas redondas como las de los cuadros de Desiderio Monsú. Cárceles como las de Piranesi. Ocasos derrumbados sobre edificios despoblados, severos y solitarios, alrededor de los cuales doy vueltas volando.” (Cărtărescu 2018: 38).

Hemos vislumbrado ya con anterioridad algunos encuentros y confluencias de diferentes personajes en estos parajes oníricos de las profundidades. Podríamos añadir alguna escena más, como muestra del carácter compartido de estos espacios y su pertenencia híbrida al mundo de la realidad y al de la ficción: La pequeña Carla traspasa en sueños las paredes de la habitación del hospital para pasearse por un palacio de mármol blanco, con pórtico, galerías y estatuas, y deambula por salas en las que se encuentra un ataúd de cristal como el del viejo Catana, con un cuerpo transformándose en una mariposa (Cărtărescu 2018: 300-301); por otra parte, el descenso de Mircea al sótano donde se encuentran las máquinas de rayos X, o la consulta del masajista ciego, mantiene una relación de semejanza con otros descensos imaginarios a las profundidades de la ciudad de otros personajes,¹⁴² del mismo modo que las apariciones fantasmales de las niñas-muñeca que el mismo protagonista vislumbra al atravesar la puerta batiente del supermercado de su barrio, presentan numerosos rasgos en común con los espacios y las escenas que compartirá con las niñas Carla y Bambina en el hospital Emilia Irza. (Cărtărescu 2018: 13-14 y 296-304).

Finalmente, dentro de la composición del texto de la novela, el narrador yuxtapone a todos estos espacios transicionales entre la realidad y el sueño un territorio múltiple e infinito que, como imagen de la “totalidad”, se refleja en la existencia individual de los seres individuales y es a la vez proyectado por éstos. Este lugar de confluencia universal se representa como una sala secreta situada bajo tierra, con una enorme columna de fuego en el centro, que cuenta con diferentes “bocas” o accesos a través de lugares minúsculos a lo largo toda la tierra y el tiempo, a la que acceden los miembros de una secta denominada “los Conocedores”, pero que permanece abierta a todos aquellos que, por cualquiera de las múltiples entradas diseminadas por toda la tierra, traspase las fronteras de la realidad física para adentrarse en las profundidades donde se encuentra la fuente de la energía mística de la vida:

Así era la sala secreta de los Conocedores, que tenía, como descubriría más adelante, no una, sino millones de entradas repartidas a lo largo y ancho de la Tierra. No solo cualquier cueva y cualquier puerta —incluso la de la entrada a un miserable almacén o a una cripta siniestra—, sino que cualquier boca de serpiente, cualquier vulva entre los muslos de una mujer o el objetivo de cualquier máquina fotográfica podían ser una Entrada. Cualquier libro podía ser una entrada, cualquier cuadro, cualquier pensamiento. Porque nos encontrábamos en el centro del centro de nuestro mundo, en el óvulo pineal, en el centro de la flor, en el ojo del corazón y en el corazón del ojo, en la llama de la llama de la llama de la llama de la llama... (Cărtărescu 2018: 387).

A través del relato de la procesión de “los Conocedores,” que se presenta con la voz narrativa del personaje de Cedric en Nueva Orleans, los paisajes oníricos descubiertos por

¹⁴² “Tenía la sensación de descender docenas de pisos y de recorrer cientos de pasillos vacíos. Al principio siempre me perdía y llegaba a pabellones de mujeres, a salas de radiología o a laboratorios, o simplemente a unas naves verdosas y frías que no parecían tener salida” (Cărtărescu 2018: 328). “Cuando iba a rayos, descendía dos pisos, recorría unos vestíbulos vastos y fríos, siniestros como la morgue” (Cărtărescu 2018: 324).

Mircea en su infancia y adolescencia en la ciudad de Bucarest son inscritos en un territorio imaginario universal, a la vez virtual y real, en el que participan seres y pueblos de toda la tierra a lo largo del tiempo. En el marco de la procesión de “los Conocedores”, avanzando por las entrañas de la tierra al encuentro de las fuentes de la energía original de la vida, la repetición enfática y coral de palabras como *Quilibrex* o *Tikitan*, —que se refieren respectivamente el nombre de un medicamento que había en la casa de Mircea y al lenguaje de palabras y gestos inventado por las niñas Bambina y Carla, compañeras en la habitación del hospital— nos permite reconocer nuevamente el vínculo existente entre la experiencia individual y las impresiones de la infancia y la proyección imaginaria que amplía esta experiencia a través de la ficción.

Cabe, por último, señalar las correspondencias que pueden observarse entre el espacio mórbido del hospital en las profundidades de la ciudad, con la experiencia en el espacio de los internados infantiles analizada en la primera parte de esta tesis, donde se evidenciaba el cruce entre las prácticas objetivas del aislamiento, la violencia y la privación de libertad a las que niñas y niños son sometidos, y la emergencia de ficciones reveladoras de los secretos y los abusos de poder.

Como contrapunto a este cierre físico y simbólico, la apertura del espacio aparece en la infancia a través de la experiencia del viaje, al que dedicamos el siguiente bloque temático de esta investigación

5. APERTURA DEL ESPACIO Y MOVIMIENTO: El viaje

Tras el análisis del cierre físico y simbólico del espacio infantil en los internados, y la dinámica especular entre la intimidad y la vida pública que se representa en la relación entre la casa y la ciudad; los viajes infantiles presentan la experiencia del éxodo, el descubrimiento y la apertura de *otros* espacios posibles.

Tal como anticipábamos en el segundo capítulo de esta tesis, pasamos a continuación a explorar tres estrategias infantiles diferenciadas de apertura del espacio, a partir de textos que representan respectivamente la ampliación geográfica y simbólica de los límites del paisaje físico, la introducción del caos lúdico en el orden urbano y, por último, la búsqueda utópica y virtual de un territorio común para la infancia, más allá de los límites de la ciudad.

5.1. El descubrimiento del mundo exterior y la diversidad del paisaje.

Expansión de los límites de lo real en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*

La aventura de caminar se presenta en este relato como una experiencia en la que convergen el descubrimiento del mundo exterior y la construcción de la propia subjetividad.¹⁴³ El impulso de una vigorosa curiosidad empuja al niño protagonista hacia un movimiento que es tanto una escapada de las limitaciones —físicas, sociales, institucionales— de los espacios cerrados, como una búsqueda del propio *yo*.

En el título de la novela están ya esbozadas las dos dimensiones básicas de la exploración que lleva a cabo el personaje de Alfanhuí: las industrias y las andanzas. Las

¹⁴³ En su estudio sobre *Alfanhuí*, Blanca Torres Bitter remite al motivo del camino este proceso de convergencia entre la historia y la construcción del yo, entre creación del paisaje y del personaje, horizonte y perspectiva. El personaje se construye en el viaje y, a su vez, el espacio exterior sólo adquiere existencia a través de su mirada (Torres Bitter, 2002).

industrias remiten a una actividad investigadora y creativa, orientada a la comprensión del mundo físico y su capacidad de transformación material e inmaterial, mientras que las andanzas están asociadas al deseo de exploración de la geografía exterior y su diversidad.

La apertura al encuentro con lo desconocido, la indeterminación del acontecer y las variaciones de los objetos y los seres, acompañan la búsqueda del niño y le permiten una exploración en la que se combinan distintos modos de conocimiento. Los métodos de la ciencia y los del arte se conjugan en una multiplicidad de experimentos que muestran reminiscencias de las operaciones de la alquimia y relaciones de continuidad con una tradición artesanal heredada.

Tanto en la dinámica narrativa como en la trayectoria subjetiva del niño, se observa un ritmo marcado por la alternancia de movimientos de expansión y repliegue, apertura a la exploración de nuevos territorios y retorno a los lugares seguros de lo conocido. La emergencia de crisis, experiencias límite o momentos de saturación se encuentra en el origen de los cambios de ritmo y actitud frente al espacio, que diferencian estos dos movimientos básicos en el itinerario del protagonista. Por un lado, la experimentación y la búsqueda representan el polo más expansivo y positivo de la experiencia de Alfahuí, que vive momentos de especial plenitud en la casa y compañía del maestro disecador de Guadalajara.

Por otra parte, los movimientos de repliegue, vuelta al hogar o al lugar de origen, obedecen a la necesidad de recomposición del personaje, tras el encuentro con diversas formas de la experiencia del límite en sus exploraciones. La muerte, la hostilidad o la intolerancia social lo devuelven sucesivamente al espacio cerrado de la seguridad del hogar, habitado por los personajes femeninos de su familia y una atmósfera marcada por la monotonía y la repetición cíclica de sonidos y rituales.

Mientras que la actividad investigadora y el deambular a través de territorios desconocidos estimulan las emociones del niño y le proporcionan ocasiones para el juego y la alegría, el repliegue en el interior de los espacios domésticos se presenta unido a la melancolía y la pérdida de vitalidad. La propia intensificación de la monotonía que sucede a las experiencias de pérdida o muerte termina, no obstante, impulsando de nuevo la sed de aventuras del protagonista, que suele encontrar en pequeños sucesos el atisbo de una vida natural que despierta de nuevo su curiosidad y sus deseos de juego y conocimiento.

Al hilo de esta combinación de movimientos de expansión y repliegue que marca el ritmo de las experiencias del protagonista, se van desplegando diferentes escenarios en los que discurren las industrias y las andanzas, en varios ámbitos diferenciados del medio ambiente y la vida social. En primer lugar, el interior de la casa del maestro, que contiene en su seno las

dimensiones infinitas del cosmos. En segundo lugar, la ciudad de Madrid en proceso de formación como núcleo urbano, donde aún es posible el encuentro de lugares de proximidad y complicidad, pero que revela ya una hostilidad latente en las relaciones humanas que terminará resultando dominante. Por último, la exploración de paisajes y parajes diversos del entorno natural y rural llevará finalmente al protagonista al encuentro de una isla poblada por las aves, en cuyo grito está implícita la onomatopeya de su nombre.

En el desarrollo de este viaje se combinan el despliegue del potencial creativo de la actividad infantil y paralelamente, un aprendizaje a través del encuentro con los seres singulares que habitan los márgenes del espacio geográfico y social, que permitirá al niño conectar con la memoria de las generaciones precedentes.

5.1.1. Juego, arte y ciencia: El aprendizaje de la plasticidad del mundo

Dentro de la actividad investigadora que caracteriza las primeras experiencias del niño en relación con su entorno, resulta central la tendencia al cambio y la exploración de los distintos estados de la materia, así como las posibles transiciones entre lo aéreo, lo líquido y lo sólido. La fascinación por los colores y las variaciones de los elementos del paisaje, los cuerpos y los objetos, conduce un deseo de apropiación y conservación de fenómenos efímeros en formas de permanencia, que permitan atesorar toda la riqueza de las impresiones sensoriales, su réplica y utilización en otros contextos y situaciones.

El tránsito y las posibilidades de comunicación entre lo material y lo inmaterial y entre los ámbitos de la existencia física y la ficcional, son también objeto de la curiosidad del niño y nos adentran en un mundo de seres y sustancias híbridas, de cuerpos que funcionan como puente entre dos mundos –el de los vivos y los muertos, el de los seres imaginarios y los reales– y nos invitan a la transgresión de las fronteras que separan los objetos de los animales y plantas, en sus diferentes géneros y especies.

Pasamos a explorar más detalladamente diferentes ámbitos de esta actividad lúdica de descubrimiento y transformación del mundo que se asocia de manera sustantiva al modo de conocimiento infantil.

Lo aéreo, lo líquido y lo sólido. Lo material y lo inmaterial. Colores y energía vital.

En el impulso de conocimiento del niño se percibe una marcada voluntad de afirmación del propio deseo sobre el mundo exterior. Los fenómenos de la naturaleza y el espectáculo de los colores presentes en la atmósfera fascinan la mirada infantil y despiertan inmediatamente en

el niño un deseo de “tener” esas cosas inmateriales y convertirlas en objetos susceptibles de ser utilizados. Este mismo deseo de posesión y dominación del “principio de la vida” que está presente en los presupuestos y procedimientos de la alquimia,¹⁴⁴ conduce los primeros experimentos de Alfanhui, basados en la posibilidad de extraer del aire la sustancia de los colores, a través de la transformación de lo aéreo (la luz del sol, los colores, los olores....) primero en líquido, y después en polvo.

Uno de los primeros ejemplos de este tipo de transformación, la encontramos en la enseñanza del gallo acerca de la luz del poniente:

Desde lo alto de la casa había aprendido el gallo que lo rojo de los ponientes era una sangre que se derramaba a esa hora por el horizonte, para madurar la fruta, y, en especial, las manzanas, los melocotones y las almendras. Esto fue lo que al niño más le gustó de cuantas cosas el gallo le enseñaba, **y pensó cómo podría tener de aquella sangre y para qué serviría.** (Sánchez Ferlosio 2015: 22).¹⁴⁵

Comienza así el experimento que hace pasar la luz y los colores al estado líquido. La humedad de la luz rojiza del atardecer impregna las sábanas que el niño y el gallo sacuden en el aire del poniente, hasta que la densidad de todos los colores y los olores del atardecer son absorbidos en las sábanas, el cielo queda blanco y limpio y las sábanas llenan tres ollas de cobre “de una sangre densísima, roja casi negra” (Sánchez Ferlosio, 2015:23).¹⁴⁶ Vemos desde el comienzo cómo los experimentos del niño se orientan a atrapar la energía de la vida que se encuentra flotando en el aire y que los colores se identifican claramente con la “sustancia de la vida”, aquello que es capaz de generar vida y multiplicar la vida allí donde ya existe.

Así se evidencia claramente en los pasajes que muestran cómo esa sustancia roja que humedece las sábanas en el atardecer, tiene la propiedad de hacer madurar todos los frutos de la tierra y es también un acelerador de la vida en general, en todos sus procesos: cuando el niño y el gallo vierten al río el líquido rojo, que es la condensación de los colores y las brumas del atardecer, y una yegua preñada bebe las aguas de la corriente, se precipita el parto y vemos cómo un caballito nace con “colores densos y vivos, como no se habían visto nunca; todo el color de la yegua se había recogido en aquel cuerpo pequeñito.” (Sánchez Ferlosio 2015: 24).

Si los colores simbolizan y contienen la propia energía de la vida, la forma en que ésta se materializa e immortaliza, es precisamente completando el ciclo de transformaciones que les

¹⁴⁴ Según J. Pérez Pariente, la alquimia se propone reproducir a escala humana el proceso de creación del cosmos. En este proceso la masa confusa del mundo, que contiene los cuatro elementos, adquiere propiedades vitales, a través de la intervención de un factor inmaterial (“el alma del mundo”). A través de sus operaciones en laboratorio, los alquimistas trataban de captar este “espíritu vital”, que se encontraba concentrado en sustancias naturales como el rocío. A través de la destilación, se podía extraer el espíritu vital de una sustancia, e impedir que se volatilizara (Pérez Pariente, 2018).

¹⁴⁵ El destacado en negrita es mío.

¹⁴⁶ Existen concomitancias claras entre esta “industria” de Alfanhui y los procedimientos alquímicos de extracción del “principio de la vida”, en las que se producen tres fases que se corresponden con cambios de color: desde la materia negra (masa confusa inicial) hasta el rojo y denso que se asocia con la “piedra filosofal”, pasando por el blanco resplandeciente (Pérez Pariente, 2018).

hace pasar del estado aéreo al líquido y, finalmente al polvo. Los procedimientos de la solidificación y la destilación como formas de conservación de la vida más allá de la muerte, están también muy presentes en el oficio del maestro taxidermista y es precisamente la transformación al estado sólido del polvo lo que permitirá el comienzo de otro ciclo generativo, que vemos iniciarse con la nueva disolución de los colores en líquido para conseguir la tinta con la que Alfanhuí comenzará a escribir en su “extraño alfabeto” (Sánchez Ferlosio 2015: 20), siendo la escritura la actividad que enlaza de nuevo la materia con las creaciones de índole espiritual.

Sujetos y Objetos mixtos. Generación y transformación más allá de las fronteras entre los géneros y las especies.

Como ya hemos podido apreciar desde los inicios del texto, en la perspectiva del niño no existe distinción entre sujetos y objetos, animales o seres humanos. Una percepción animista otorga a todos ellos las capacidades de hablar y actuar con autonomía propia. El primero de los personajes que se presenta de este modo, dotado de amplios conocimientos y una voluntad que choca con la del propio protagonista, es el gallo de veleta. Una figura de metal, que decide bajar de su lugar en las alturas del tejado de la casa, para picotear a los lagartos y después colgarlos sobre la pared del patio, será el primer maestro de Alfanhuí. El niño, que “era más hermano de los lagartos que del gallo” (Sánchez Ferlosio 2015: 20) terminará lanzando a la lumbre al gallo y obligándole a enseñarle todas las cosas que sabía, a cambio de liberarlo del carbón al que había quedado prendido al fundirse en el fuego.

Por otra parte, en el apartado de los objetos animados, destaca la existencia ambivalente del personaje de “la criada” que vive en la casa del maestro de Guadalajara. Este personaje reúne, en una existencia “puente” entre los vivos y los muertos, los rasgos del juguete y el ser vivo. La paradoja de esta doble condición se encuentra resumida en la expresión: “estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando” (Sánchez Ferlosio 2015: 26) y, junto a los rasgos de un ser humano privado de algunas cualidades (no tiene nombre, es sordomuda, no puede moverse por sí misma), encontramos una capacidad inteligente de actuar y de permitir que se mantenga encendida la vida de los otros, a través de la narración y la escucha de historias junto al fuego.

En la casa vivía también una criada, oscuramente vestida y que no tenía nombre porque era sordomuda. Se movía sobre una tabla de cuatro ruedas de madera y estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando. (Sánchez Ferlosio 2015: 26).

El trabajo de la criada consiste en echar leña al fuego junto al que el maestro cuenta historias, avivándolo o haciéndolo languidecer en función del ritmo que va tomando el relato. La criada se encarga también de proteger el taller del maestro y sus objetos frente a posibles ataques externos, como el que se produce en el episodio en el que un gato blanco se cuelga en el taller del maestro y destroza los cuerpos de animales disecados que allí se encuentran. La

ambigüedad de la existencia de la criada se pone en evidencia especialmente en su capacidad de pasar de la vida a la muerte, y a la inversa, en sucesivas ocasiones. Tras el episodio del enfrentamiento con el gato, el cuerpo de la criada quedará desagarrado, pero volverá de nuevo a la vida gracias a los parches fabricados con la piel del gato, que Alfanhú y el maestro le aplican. A la vez, el gato pasa de la condición de animal vivo a la de objeto, al ser disecado su cuerpo y convertido en material para la fabricación de parches de piel, o exhibida su cabeza en un escaparate.

Dentro de la galería de personajes que ilustran esta condición de sujetos mixtos, habría que incluir también a Don Zana, personaje mitad humano-mitad muñeco, apodado “el marioneta”, con el que se encuentra Alfanhú al llegar a la ciudad de Madrid. Esta criatura fronteriza entre la existencia imaginaria y la real, que oscila entre la condición del juguete y la del cuerpo animado, se contrapone en muchos de sus rasgos al personaje femenino de la criada. Si en la criada destacaban los rasgos que la convertían en una figura protectora, que da soporte de la vida y la actividad del maestro, en el carácter de don Zana destaca un lado cruel e insensible, que le hace aparecer como un personaje desaprensivo y desligado de todo afecto:

Don Zana rompía los floreros con su mano y se reía de todo. Tenía una voz antipática, como un quebrarse de cañas secas; hablaba más que nadie y se emborrachaba en los taburetes de las tabernas. Tiraba los naipes por el aire cuando perdía, y no se agachaba a recogerlos. Muchos probaron su seca bofetada de madera; muchos escucharon sus odiosas canciones, y todos le vieron danzar sobre las mesas. Le gustaba discutir, ir a las casas de visita. Bailaba en los ascensores y en los descansillos, vertía los tinteros, aporreaba los pianos con sus rígidas manitas duras y enguantadas. (Sánchez Ferlosio 2015: 76).

Objetos sin límites: Materialidad y vida psíquica

Junto a estos personajes de existencia fronteriza, se encuentran con frecuencia en el relato de las primeras industrias de Alfanhú, objetos dotados de propiedades mágicas que, desafiando las limitaciones habituales del mundo físico o invirtiendo el orden del funcionamiento convencional de su especie, se convierten en amuletos capaces de satisfacer de manera ilimitada las necesidades, o de alejar el miedo de quien los porta. Dentro de esta categoría se encuentran “la piedra de vetas” o “la flauta de silencio”. En el primer caso se trata de una piedra del tamaño de un huevo, capaz de beber siete tinajas de aceite y, posteriormente, mantener encendida eternamente una llama. En el segundo, la flauta de silencio, al revés que las demás flautas, hace que surjan notas de silencio en medio de grandes estruendos, truenos, tormentas o aguaceros, y que quien la toca no tenga nunca miedo de nada (Sánchez Ferlosio 2015: 31).

Los poderes de estos objetos parecen estrechamente asociados a su desviación de las leyes habituales o el orden convencional previsto para su funcionamiento, y hacen su aparición en el relato al ser donados por seres como “el mendigo”, que llevan una existencia nómada al margen de las normas y costumbres sociales habituales. Parecería que en el territorio marginal que se encuentra en las afueras de la normalidad, existe la posibilidad de encontrar objetos y sujetos que cuentan con una fuerza superior a la de los seres convencionales para superar cualquier adversidad.

Sin embargo, los poderes de los objetos con los que se va encontrando Alfanhú a lo largo de su camino, no siempre pertenecen al terreno de la magia y de lo inverosímil, sino que se relacionan también con el trabajo y el desarrollo de una concienzuda labor de investigación, trabajo artesanal e invención creativa. Subyace a esta actividad una idea de continuidad entre la materia y las emociones, de mutua relación y pertenencia entre el mundo de los objetos y el de los sujetos, que da lugar a que se establezcan corrientes de influencia recíproca o “contaminación” e, incluso, que los propios objetos sean portadores de la historia de los seres con los que han estado en contacto y mediadores del contagio de las emociones y sensaciones que les afectan.

Esta idea está presente de manera paradigmática en la historia de la silla y el cerezo, en la que el fruto de un cerezo es capaz de transmitir a quien lo come aquello que ocurrió en su pasado con el árbol del que procede, y la enfermedad llamada “mal de hastío”, que se contagia a la madera cuando el árbol es cortado para hacer una silla, terminará por afectar a quien se sienta en aquella silla. Los árboles se presentan aquí como seres vivos susceptibles de sufrir enfermedades “del alma”, asociadas a la interrupción de su conexión con la naturaleza y su reclusión en espacios cerrados. Este tipo de enfermedades resultan ser sumamente contagiosas entre las personas y las cosas, que nunca abandonan del todo su carácter animado y su tendencia natural al crecimiento y el libre movimiento, y que pueden también vengarse de las personas transmitiéndoles su mal:

El maestro había visto en sueños toda la historia de aquel cerezo la noche en que había comido su fruto. Lo había plantado en el jardín el antiguo dueño de la casa, que era ebanista. Tiempo después se había casado este hombre con una mujer joven y muy guapa y había cortado el cerezo para hacerle una silla. La mujer se sentaba allí todas las tardes, y hacía labor sobre su regazo. Pero el cerezo había sido cortado en plena juventud y convertido en silla y encerrado en aquel interior, y estaba enfermo de hastío [...] Y quiso vengarse del ebanista. Poco a poco fue contagiando de su mal a la mujer que se sentaba sobre ella para zurcir. La mujer enfermó también, y por eso no tenía hijos y se iba volviendo toda como de cera y se le apagaba la mirada. Hasta que un día, murió de hastío, como desvanecida. Desde entonces estaba la silla en el desván, porque el ebanista la había subido allí para no verla más. (Sánchez Ferlosio, 2015: 48-49).

En un sentido inverso al de la enfermedad del “mal de hastío”, la historia del pozo y el castaño representa una dinámica de comunicación, tráfico de luz y humedad entre subsuelo y superficie, en la que el árbol se convierte en canal principal de transmisión de fluidos y colores múltiples, desde las profundidades de la oscuridad del pozo, donde viven y se alimentan las raíces del árbol, hasta la superficie del jardín de sol, donde crecen y se multiplican sus hojas. En este experimento, el primero en el que Alfanhú desarrolla una importante labor de exploración en solitario, la actividad humana, en lugar de interrumpir la conexión del árbol con su enclave natural, se dirige a estudiar el funcionamiento de dicha conexión y, concretamente, el sistema de intercambio de agua y luz que existe entre las raíces y las hojas del castaño, para generar nuevas posibilidades y variantes. El resultado final será la conversión del árbol en “un maravilloso arlequín vegetal” (Sánchez Ferlosio 2015: 51) con sus hojas teñidas de seis colores diferentes, y una ocasión de fiesta y celebración para los protagonistas, cuya intervención supone un ensayo de alianza feliz entre la biología, la fantasía y el arte.

En esta atmósfera lúdica, el conocimiento se desarrolla poniendo en juego simultáneamente el impulso de la curiosidad infantil, las habilidades de los oficios artesanales y los métodos de la experimentación científica. Los experimentos discurren como juegos cuyo objetivo se orienta a la búsqueda ilimitada de posibilidades de transformación de los objetos y los seres, y en los que las ideas de continuidad y comunicación entre organismos y sustancias tienen un gran protagonismo. Dentro de esta dinámica, los fenómenos de contagio y transformación simpática a los que están expuestos animales y plantas ponen en evidencia una concepción circular y recíproca del condicionamiento entre el entorno y los organismos que en él habitan.

El cuerpo de la araña que vive en el interior del pozo y el modo en el que se transforma al alimentarse con los líquidos de diferentes colores que el maestro y el niño han dispuesto para que descendan por las raíces del árbol, es un ejemplo de este tipo de imbricación entre un organismo que se transforma, no solo en color sino también en forma, con las sustancias de su entorno. Ningún cuerpo está definitivamente acabado, sino abierto siempre a un proceso de morfogénesis, que se produce a través de la relación de diálogo abierto que establece con su medio.

La araña fue alimentada sucesivamente con todos los colores, y con cada alimentación tomaba no solo un color, sino también una forma distinta. Se le alargaban las patas, o se le robustecían, o se le cubrían de pelo y el cuerpo se le volvía ovalado a veces, o cilíndrico como un queso, o se le arrugaba la piel. Tomaba, en fin, las más variadas formas, según el desarrollo y el secreto de cada color. Alfanhú y su maestro anotaron en su libro de experiencias todas las formas de la araña y el color a que correspondían. (Sánchez Ferlosio 2015: 53).

Este proceso de experimentación con las variaciones de los cuerpos y las sustancias que ponen en práctica Alfanhú y su maestro, continúa avanzando en una progresión que cada vez

amplía en mayor medida su potencia imaginaria, traspasando las barreras que separan y diferencian genéricamente a diferentes organismos. Siguiendo este impulso crearán sustancias mixtas como las “aguas de luces” (extrayendo los líquidos de colores de las raíces del árbol) o cuerpos híbridos como las “yemas de ojos” (injertando la parte del ojo que genera las lágrimas en la corteza del árbol) y, posteriormente, conseguirán injertar plumas en las hojas del árbol con el objetivo de crear un pájaro imaginario.

El deseo de experimentación y transformación parece ir unido a la confianza en la plasticidad total del mundo material. El injerto se convierte en una técnica clave para la exploración de una multiplicidad de posibilidades de creación de nuevos seres fronterizos entre la biología y la ficción, entre el mundo vegetal y el animal. Tras la creación de varios pájaros de adorno con las plumas incubadas en el árbol, Alfanhú y su maestro darán un paso más allá e intentarán crear pájaros vivos, injertando “principios de vida” que habían extraído de los ovarios de algunos pájaros e injertándolos en el castaño (Sánchez Ferlosio 2015: 55). Este experimento permitió el crecimiento de “frutos injertados” en el árbol que, al abrirse, dieron lugar al nacimiento de un extraño pájaro:

Todas las formas de su cuerpo eran planas como papel y tenía las plumas de hojas. En lugar de tener dos alas tenía cinco, desigualmente dispuestas. Tenía tres patas y dos cabezas aplastadas también como todo lo demás. Alfanhú y su maestro comprendieron que aquel pájaro había nacido con simetría vegetal y **no estaban, por tanto, determinados ni el número ni el orden de cada parte de su cuerpo como en un árbol no está determinado el número ni el orden de las ramas**. Pero reconocieron que había nacido de un embrión de garza, porque las formas aisladas reproducían las de aquel pájaro, aunque sin volumen, como dibujadas en un papel. El maestro lo cogió y lo lanzó al aire. Desplegó el pájaro sus cinco alas y se puso a volar a tirones por el viento, como un trapo de colorines, columpiándose como una hoja seca y sin rumbo decidido, yendo y viniendo por el aire como una mariposa. Alfanhú y su maestro se entusiasmaron y abrieron los huevos (Sánchez Ferlosio 2015: 56).¹⁴⁷

La idea de la indeterminación y la apertura al azar, que alienta la posibilidad de una sorpresa siempre distinta al abrir cada fruto, imprime a la actividad que desarrollan el niño y el maestro el espíritu del juego y es uno de los principales estímulos para continuar experimentando. No existen limitaciones para un ejercicio que parece enriquecerse con la diversidad de lo imprevisible. Por otra parte, los cuerpos de los “extraños” pájaros que resultan de estos injertos fronterizos entre el mundo vegetal y el animal, difieren de los de los pájaros normales y poseen la capacidad “vegetal” de una continua ramificación, si bien carecen del volumen de los cuerpos animales y son planos como la tela. Una capacidad ilimitada para el crecimiento se une a una gran ligereza y falta de gravedad, lo que finalmente, tiene un resultado cómico.

¹⁴⁷ El destacado en negrita es mío.

Con la apertura de más frutos y el nacimiento de más “extraños pájaros”, se multiplican también las criaturas libres que se mueven por el cielo en un “armonioso desconcierto”. El desorden que ponen en juego los pájaros vegetales se presenta unido a la alegría y se identifica metafóricamente, en su estallido de color, con actividades ilícitas en el momento de la escritura de esta obra, como las fiestas del carnaval o una lluvia de pasquines de colores lanzados desde un balcón:

Parecía que habían sido echados al aire los disfraces de carnaval de una fiesta de pájaros o que habían lanzado pasquines desde un balcón.

Era una bandada ingrátida y maravillosa que se movía por el cielo a desgarrones, en un armonioso desconcierto. Ninguna bandada se había visto nunca tan desordenada y alegre, tan viva y disparatada (Sánchez Ferlosio 2015: 56).

Esta explosión de colorido y libertad, que pone en escena la bandada de los pájaros surgidos del experimento que viene a culminar todo el proceso de experimentación desarrollado por el niño y el maestro, se encuentra con la incompreensión, la censura e incluso la violencia de la sociedad de Guadalajara. Ya desde los inicios de los experimentos, los pájaros de adorno y sus colores inusitados, comenzaron a suscitar el escándalo de los clientes que “no los querían comprar” (Sánchez Ferlosio 2015: 54). Después, un cazador mató a uno de los pájaros vegetales de la bandada multicolor, en un acto que anticipa una corriente de rechazo mucho más amplia y general al desarrollo de todas las experiencias de libertad creativa que habían tenido lugar durante el feliz aprendizaje de Alfanhú junto al maestro taxidermista: “por toda Guadalajara corría ya una voz de escándalo y espanto” (Sánchez Ferlosio 2015: 57).

5.1.2. Dinámicas de expansión y transformación del espacio

Expansión del espacio interior: Casas infinitas. La emergencia de lo maravilloso en el ámbito doméstico.

La contraposición entre la experiencia de la libertad en los espacios abiertos y la del confinamiento en los espacios cerrados, es una de las marcas estructurales de este relato. Sin embargo, la búsqueda de la expansión de los límites de los espacios interiores y la transformación de dichos espacios a través de la apertura sensorial aparece también en reiteradas ocasiones y en diferentes modos a lo largo de su desarrollo.

Entre los primeros escenarios de reclusión están la casa familiar, la habitación en la que la madre decide mantener encerrado al niño como castigo por su mal comportamiento en la escuela, y la escuela misma. La experiencia en ambos espacios se encuentra en el origen del comienzo del viaje del niño, cuya primera estación será la casa del maestro taxidermista de Guadalajara.

Esta casa constituye el ámbito de una exploración por parte del niño, que da lugar al surgimiento de un espacio que se expande de manera ilimitada y multidimensional. Por un lado, en la dimensión vertical, Alfanhúí descubre el desván en las alturas y en sentido inverso, el interior del pozo del jardín, que se abre en el espacio subterráneo de la casa del maestro. La exploración del espacio doméstico atraviesa también la dimensión horizontal, en un eje que discurre desde afuera hacia adentro de la casa o a la inversa: los espacios interiores de la casa se presentan conectados con un exterior infinito y un tiempo pasado y eterno, que acude a la llamada de la imaginación y del deseo de ir más allá de las limitaciones del presente.

A esta última llamada parece responder el episodio que se narra en el capítulo VII de la primera parte, donde el viento penetra en el interior del cuarto de Alfanhúí y suscita en el niño visiones fascinantes de la inmensidad de la naturaleza y la eterna danza de la vida animal, a partir de las sombras que se proyectan sobre las paredes del cuarto, por el vibrar de la llama del candil que lo ilumina. Con el movimiento giratorio de las sombras de los pájaros, se genera un efecto de expansión ilimitada del interior del cuarto en el que, con el viento, se filtra la eterna existencia de lo distante y lo olvidado.

Le pareció que su cuartito se agrandaba y se agrandaba hasta hacerse un inmenso salón. Las sombras de los pájaros se agrandaban también y se multiplicaban al agitarse de la llama pequeña de su lámpara de aceite. El viento entraba cada vez más lleno por la ventana y traía como una música de ríos y de bosques olvidados. (Sánchez Ferlosio 2015: 36).

El movimiento giratorio que imprime la imaginación del niño sobre las sombras proyectadas en las paredes de la habitación hace evolucionar las formas fantasmales de los pájaros hacia una desfiguración abstracta, que permite la evocación de los colores de una inmensa variedad de elementos del paisaje natural, la ciudad y los objetos, que cobran vida a partir de la difusión de sus contornos. En el centro del techo parece abrirse un agujero hacia el que convergen todos los colores, como formas de existencia primitiva de la diversidad ilimitada de los elementos del paisaje y del mundo.

Pareció abrirse, en medio de la rueda de pájaros, un redondel en el techo adonde retornaban todos los colores primitivos. Los mil verdes de las selvas, el blanco de las cataratas; y, de la tierra de las zancudas, el rosa y ceniza de las marismas, con un sol rojo a flor de agua, temblando en la superficie limosa y sanguinolenta. Al pie de los morados y amarillos cañaverales, brillaba el limo negro de las orillas, tapizadas de pequeñas raíces serpenteantes, entre mil huellas de pájaros distintos. Volvían las blancas salinas de los estuarios, y los pájaros salineros que bucean con su largo pico en los fangales. Y el sol marino de las gaviotas y de los albatros, batiendo sobre un yermo de arena y caracolas. Volvía el azul de las ciudades de la tierra y las golondrinas enhebrando los arcos de las torres, cosiendo con los hilos de su vuelo, espadaña con espadaña. El viento abrió también un libro de plantas disecadas y se puso a pasar sus hojas. Las flores se mojaban y revivían, trepando por las paredes del salón, invadiéndolo todo, formando una espesa enramada, florida y llena de nidos de donde salían también pájaros que volaban hacia el redondel luminoso del techo. (Sánchez Ferlosio 2015: 37).

El viento se convierte así en el agente que opera una apertura infinita en el espacio de la casa, por donde lo remoto y lo distante hacen acto de presencia en el reducto de lo más íntimo. Este acceso súbito de la inmensa geografía del mundo en el modesto interior del cuarto del niño va unido a la idea del movimiento giratorio y el eterno retorno de un tiempo indefinido y eterno: el de la memoria de las cosas desconocidas.

Alfanhuí no hubiera sabido decir si en sus ojos había una tenebrosa soledad y en sus oídos un insondable silencio, porque aquella música y aquellos colores venían de la otra parte, de donde no viene nunca el conocimiento de las cosas, traspuesto el primer día, por detrás del último muro de la memoria, donde nace la otra memoria: la inmensa memoria de las cosas desconocidas. (Sánchez Ferlosio 2015: 37).

La existencia del territorio de las cosas desconocidas es, por tanto, un hallazgo efímero de la imaginación y de la capacidad infantil para la ensoñación, que las describe de forma frágil y pasajera. Del mismo modo en que las imágenes han crecido en el interior del cuarto, poco después, con el cese del movimiento del viento, se repliegan en los perfiles de los objetos y las sombras se afirman sobre la quietud de las paredes. Sin embargo, la evocación está conectada con una memoria que va más allá de la propia experiencia individual. La ensoñación parece mostrarse como la capacidad de la imaginación para conectar al niño con paisajes que aún no conoce pero que pueden ser convocados, en el interior de la habitación, a través una memoria que le antecede y en la que está inscrita la textura sensorial del mundo. La ensoñación a través de la que se opera esta conexión del espacio limitado de la habitación con la geografía multicolor del mundo, lejos de ser un trivial pasatiempo, parece tener un papel activo y propulsor en la trayectoria del protagonista que, posteriormente, iniciará un viaje al encuentro de toda esta geografía soñada, en los territorios de la realidad.

La exploración de los lugares de la casa, que abren el espacio doméstico al influjo de lo ilimitado, continúa con el desván. El niño accede a este aposento a través de una escalera de caracol y descubre un lugar dominado por el abandono y el sueño: “El desván olía a cerrado y estaba lleno de sueño” (Sánchez Ferlosio 2015: 39). Es la cara interior del tejado, un lugar deshabitado en el que se desliza continuamente el polvo de las tejas, un mundo de objetos silenciosos que contienen en sus formas todo el tiempo y el espacio que les rodea. Los objetos vinculan el interior y el exterior, el tiempo conciso del instante con el ilimitado de la memoria, y la altura del aire con la profundidad de las raíces de la tierra.

Resulta paradigmática, en este sentido, la presencia de una silla en este desván, cuyas cuatro patas han echado raíces en el suelo, donde se forma un charquito con las gotas de agua que se filtran de una gotera en el tejado. El tiempo rítmico y monótono de la caída de las gotas y del polvo del tejado, parece regir la existencia interior de este espacio silencioso. Las raíces que crecen de las patas de la silla conectan el objeto surgido del trabajo del carpintero con su

origen primigenio de madera y muestran un impulso de crecimiento descendente hacia el interior de la tierra. Por otra parte, situada de cara a la ventana, y “avariciosa, también, de la racha del tragaluz” (Sánchez Ferlosio 2015: 39), la silla conecta el interior del desván con un exterior distante y, en su respaldo, crecen unas ramitas con hojas y cerezas, capaces de contener y reflejar en miniatura todo el espacio circundante en el desván: “Tan solo nacían de los dos remates del respaldo de la silla, unas ramitas verdes con hojas y cerezas. Las cerezas estaban maduras y cubiertas de polvo, pero espejeaban en pequeño todo el desván sobre su superficie convexa.” (Sánchez Ferlosio 2015: 40).

El propio cuerpo del niño contribuye a la mediación y la continuidad de la conversación entre los objetos y el espacio que los acoge. De hecho, la silla del desván acabará por ser usada por Alfanhuí, que se sienta en ella y pone su cabeza entre las dos ramas de cerezo “que le cercaban las sienes como una corona y las cerezas parecían colgar de sus orejas como pendientes de rubíes oscuros junto a su pelo castaño. Alfanhuí veía por el tragaluz el cielo y el sol dorado de la siesta.” (Sánchez Ferlosio 2015: 40).

Una simetría inversa parece establecerse entre el espacio superior del desván y la profundidad subterránea del pozo. La exploración de la casa continúa en sentido subterráneo, en el pozo que se encuentra en el jardín de sol. Este pozo va a permitir al niño hacer un viaje a las profundidades. Allí va a recorrer una cueva y se va a encontrar con las raíces del castaño, que transportan la luz, y con una araña que, con su picadura, hará que su pie se vuelva fosforescente. La comunicación de la luz y los colores entre todos los seres vivos y su entorno reaparece como una de las constantes de este relato.

El descenso a las profundidades del pozo se presenta como una exploración de la oscuridad, el reino vegetal de las raíces y los insectos. Las raíces funcionan como conductos por los que sube el agua y baja la luz, el cuerpo de la araña como una cápsula acumuladora de luz. Un tráfico de luz y sustancias —que maestro y niño deciden aprovechar en sus experimentos— se establece entre la superficie y el subsuelo, a través de los seres vivos. La luz y los colores son la materia incorpórea que está en el centro de este intercambio dentro de la naturaleza, entendida como un sistema circulatorio.

Descubrieron que las raicillas que colgaban del techo eran venas que venían de las hojas y cada una de ellas iba a una hoja y subía el agua verde, para darle color. Las que bajaban eran venas de regreso, que sorbían la luz del sol a través de las láminas verdes y la bajaban al laguito. (Sánchez Ferlosio 2015: 49).

Es también este flujo de agua y luz lo que permite jugar y pasar de lo natural a lo artificial, de lo necesario al lujo. La alianza entre la curiosidad infantil y las habilidades artesanales del maestro dará lugar a prácticas proto-científicas en las que el agua se sustituye por líquidos de colores y, al final, el árbol queda transformado en un “arlequín vegetal”.

En un sentido más amplio, la casa se muestra como un espacio traspasado por flujos que lo atraviesan desde el exterior, en sentido vertical. El agua penetra en la solidez de la construcción doméstica tanto en el desván —donde se forma un charquito con el agua de una gotera que filtra el polvo de las tejas— como en el fondo del pozo —donde viven las raíces del castaño—. En ambos lugares crece la madera y echa raíces. De este modo, el espacio doméstico se configura, se expande y se conecta con la naturaleza a través de la simetría entre el techo y el suelo, entre la altura y la profundidad subterránea.

Otro espacio doméstico en el que se produce una síntesis y una intersección entre los objetos reales y los imaginarios es la pensión de doña Tere, donde se aloja el protagonista al llegar a Madrid. En la descripción del interior de esta pensión, el narrador nos lleva por un recorrido que tiene su punto de partida en el patio de vecinos y que termina explorando lugares como el baño o el cuarto de la criada. Los elementos más humildes se presentan estrechamente vinculados a la belleza y el lujo sofisticado, como mediadores de momentos de elevación lírica o contrastes humorísticos entre lo culto y lo popular. Es así como las sábanas —que ya en la primera parte aparecían como instrumento para capturar y condensar los colores el atardecer— tendidas ahora en el patio de vecinos, se transforman en lienzos en los que la luz del sol se proyecta y se refleja a través de los distintos niveles de los pisos que se superponen en el interior del patio.

La pensión era un piso pequeño que daba a un patio interior, oscuro y todo lleno de fresqueras con agujeritos. También había, de ventana a ventana, y en todos los pisos, alambres para colgar la ropa. Y cuando coincidía que todos los vecinos colgaban sus sábanas a la vez, quedaba el patio todo espeso de láminas, del suelo al cielo, como un hojaldre. Entonces sí que llegaba luz abajo, porque las sábanas más altas la tomaban del sol, la que venía resbalando por el tejado y pasaban el reflejo a las del penúltimo piso; éstas a su vez se la daban a las del antepenúltimo. Y así venía cayendo la luz, de sábana en sábana, tan complicadamente, por todo el ámbito del patio, suave y no sin trabajo, hasta el entresuelo. [...] Pero lo más bonito era cuando se abría la puerta del patio que daba al zaguán, y venía de la calle un aire que embocaba el patio y subía en tromba por él, arrastrando las sábanas, que empezaban a llamear hacia arriba, como un revuelo de gansos y parecía que querían soltarse de los alambres. (Sánchez Ferlosio 2015: 88).

Junto a los elementos de carácter más artesanal del mobiliario o la construcción, hay siempre algún detalle que despierta la fantasía o el lujo en los elementos más humildes de la decoración. La bola de cristal que remata el último tramo del pasamano de madera de la escalera de la pensión, o los cristalitos tubulares que colgaban como de una lámpara baja, produciendo sonidos musicales y sombras en la paredes que hacían “como si todo el cuarto se meciera” (Sánchez Ferlosio 2015: 90), son una clara muestra de esta discreta presencia de lo maravilloso en el espacio doméstico más popular.

La expansión hacia el exterior. El medio natural y el medio urbano. Personificación y animación del paisaje.

Tras la muerte del maestro taxidermista y el retorno de Alfanhú a la monotonía de la vida en el pueblo y la casa materna, el descubrimiento de la ciudad llega como consecuencia de un nuevo impulso del protagonista hacia el descubrimiento de lo desconocido. La narración de la experiencia en Madrid supone también la exploración de un mundo social dominado por una sensación de falsedad, impostura y soledad. Tras haber tenido un primer contacto con la intolerancia social bajo la protección del maestro, la vida en la ciudad de Madrid supondrá una inmersión en el interior de un modo de vida y una sociabilidad con las que el protagonista mantiene una relación de extrañeza y distancia.

La primera mirada que el niño dirige a la ciudad se produce encaramándose desde lo alto de una tapia. Un punto de vista que subraya, con la muralla física de la tapia, la separación y la distancia entre del mundo del que procede el protagonista y la ciudad vista como un todo, desde una perspectiva panorámica. La mirada del niño encuentra en la extensión de la ciudad las cualidades de un cuerpo vivo que yace y respira, que va cambiando su apariencia de acuerdo con las variaciones de la luz y alberga en su seno casas que, a su vez, tienen rostros que cierran los ojos o pestañean, barbillas y hombros en los que se apoyan unas sobre otras. La asimilación con el cuerpo humano y la personificación del paisaje constituyen elementos recurrentes en el modo en el que el niño se relaciona con el medio externo que va descubriendo en sus andanzas. A través de esta identificación de lo novedoso y lo desconocido con las formas conocidas del propio cuerpo, se opera un modo activo de intervención de la voluntad infantil sobre un paisaje que la supera notablemente en sus dimensiones. Lo lejano y lo extraño se vuelven próximos y las formas de la percepción propia se afirman sobre un exterior inmenso e indeterminado.

La ciudad era morada. Huía en un fondo de humo gris. Tendida en el suelo contra un cielo bajo, era una inmensa piel con el lomo erizada de escamas cúbicas, de rojas, cuadradas lentejuelas de cristal que vibraban espejeando el poniente, como láminas finísimas de cobre batido. Yacía y respiraba. Un cielo llano y oscuro, como una llanura vuelta del revés, cubría con su losa cárdena la ciudad. La ciudad era morada, pero también podía verse rosa.

La ciudad era rosa y sonreía dulcemente. Todas sus casas tenían vueltos sus ojos al crepúsculo. Sus caras eran crudas, sin pinturas ni afeites. Pestañeaban los aleros. Apoyaban sus barbillas las unas en los hombros de las otras, escalonándose como una estantería. Alguna cerraba sus ojos para dormir. Y se quedaba con la luz en el rostro y una sonrisa a flor de labios. Se puso el sol. Los pájaros traían en su pico un inmenso velo gris. Ondulando fue a posarse sobre la ciudad. (Sánchez Ferlosio 2015: 78).

Junto a esta forma “animista” de percepción de la ciudad, el medio urbano se presenta como un entorno en el que aún se mantienen muy vivas las huellas del entorno rural y donde los procesos de transformación del medio natural son todavía incipientes. El Madrid de los años 50 es aún una ciudad pequeña donde proliferan los huertos y los corrales y todo se encuentra en

fase de construcción. Una ciudad en gestación observada por el niño desde su periferia, desde los bordes del espacio residual del que se nutre y que subyace a su formación:

Un puente pequeño de hierro herrumbroso pasaba por allí. Faltaban algunos trozos de barandilla y los hierros estaban doblados como ramas, hacia el río. Al otro lado, había también plátanos y acacias. Más allá se veían algunos huertos, obras y terraplenes. No había orden allí y nada estaba acabado, todo empezado. Las calles se iban dibujando conforme se subía la vista hacia la ciudad. Alfanhú estaba solo todavía. En la caseta de un huerto vio un letrero: PASEO DE LOS MELANCÓLICOS. (Sánchez Ferlosio 2015: 79).

Otro día iban por una calle de las afueras y vieron un enorme solar, más bajo que la calle, todo lleno de hierros herrumbrosos; había depósitos de agua, guardabarros de coches, calderas de locomotoras, tubos, vigas torcidas, cables, sillas, veladores e infinitas cosas más, todas como esqueletos. En un rincón había una montaña de botellas, color guardia civil, cubiertas de polvo. Abajo, estaba la casetita del guarda. Era un hombre viejo que aburría un cigarro, sentado en una silla a la puerta de su casa. (Sánchez Ferlosio 2015: 94).

La intensa conexión que aún subsiste entre la ciudad, el medio natural y la vida animal, se presenta de forma especialmente significativa en la imagen que identifica a los zapatos de charol con las cucarachas que proliferan en los pisos. La formación de la ciudad llevaría implícito un proceso de depuración de los restos de vida animal que subsisten como residuos cuya existencia desordenada no se logra domeñar totalmente, suscitando un impulso febril de eliminación por parte de sus habitantes, que se refleja en el uso intensivo de insecticidas. Cucarachas y zapatos de charol serían, por tanto, dos valores simétricos y opuestos en esta contraposición simbólica entre la vida urbana incipiente y la vida rural resistente:

En Madrid se llevaban zapatos de charol. También había muchas cucarachas en los pisos de madera. El Manzanares era así; corría como una cucaracha con su amatista en el lomo. Al pisar sus islitas de cieno y palitroques, hubieran sonado como cucarachas aplastadas por el pie. Las chicas de Madrid no quieren a las cucarachas. Todos los periódicos traían anuncios de insecticidas. Era la obsesión. Junto a los anuncios de insecticidas se anunciaban betunes para los zapatos. No se anunciaba otra cosa. Brillaban los zapatos de charol, pero no morían las cucarachas. Invadían las cocinas y había una debajo de cada cacerola. Cuando pasó la moda de los zapatos de charol, también se perdió el miedo a las cucarachas. Nadie se acordó más. Los periódicos anunciaron otros productos. (Sánchez Ferlosio 2015: 81).

Pero lo más gráfico en cuanto al retrato de la presencia de lo rural en la vida de la ciudad y de la transgresión de los usos de los artefactos de la modernidad que realizan los aún pueblerinos habitantes de la ciudad, es el uso del cuarto de baño de la pensión en la que vivía Alfanhú:

El cuarto de baño era un huerto. La bañera estaba de tierra casi hasta arriba y se cultivaban tres coles. El regadío estaba muy bien preparado, con sus surcos para repartir el agua, y no había más que abrir el grifo. Las tres coles eran blancas porque entraba muy poca luz, y las plantas necesitan, como es sabido, sol para ponerse verdes. Pero como no les faltaba agua crecían muy rápidamente y se arrancaba una cada semana, que venía repuesta enseguida. Lo mismo daba allí que fuera invierno o verano, otoño o primavera. Había también en el cuarto de baño una cabra atada al picaporte. (Sánchez Ferlosio 2015: 91).

En esta misma línea, las imágenes de la casa abandonada que el niño descubre en las afueras de la ciudad, escondida detrás de una tapia y detrás de oscuros cobertizos, representan de manera especialmente gráfica la idea de la fuerza y la persistencia de los elementos de la naturaleza frente al carácter efímero de los objetos construidos del paisaje urbano. Desde el

exterior, el contorno y las fachadas de esta casa están siendo tomadas por el avance de las ramas de las enredaderas. En su interior, un clavicordio abandonado se ha convertido en una colmena donde las abejas fabrican su miel, en una actividad cuya regularidad parece atravesar las variaciones del tiempo histórico. Este tipo de espacios que perviven en lugares escondidos en el interior del trazado urbano, son como islas de naturaleza e intemporalidad en el interior de la ciudad (Sánchez Ferlosio 2015: 99).

La contraposición entre los valores del medio natural y el medio urbano va avanzando y tomando una forma cada vez más definida a lo largo del relato, hasta llegar a presentarse de forma dramatizada en el duelo que acaba enfrentando a Alfanhuí y don Zana. En el duelo entre estos dos personajes se oponen, hasta el extremo del choque violento, el mundo urbano que representa don Zana, asociado a la falsedad, la crueldad y la mascarada, la compulsión hacia la risa obligatoria y la negación del dolor y, por otra parte, la vocación de autenticidad y libertad que encarna el personaje de Alfanhuí, en su recorrido por los campos abiertos y las variaciones del paisaje.

Paulatina y secretamente, la tensión va creciendo entre ambos personajes y, precisamente en el día en que tiene lugar el duelo entre ambos, la descripción de la ciudad enfatiza hasta el extremo la idea de la indefensión y la desnudez de la urbe frente a la fuerza imparable de los campos. En este momento, la ciudad adquiere una voz humana para expresar su miedo y su pequeñez frente a la fuerza y la pujanza del medio natural que la envuelve y la precede en su origen (Sánchez Ferlosio 2015: 101).

Tras el choque con don Zana, Alfanhuí huye de la ciudad invadido por una sensación febril de fuego y aspereza que se condensa en los elementos del paisaje urbano. En sus manos se focaliza una hipersensibilidad que subraya la hostilidad del medio exterior. La ciudad, también en este momento, presenta el carácter de un ser animado y actúa siguiendo los dictados de una voluntad de herir al protagonista que huye y trata, con dificultades, de encontrar el camino de salida de un medio urbano que se presenta finalmente como un espacio interminable y laberíntico.

Los faroles eran barras de lacre ardiendo y salpicando gotas encendidas. Las paredes eran rascadores de cerillas que querían encenderle las puntas de los largos dedos, hinchadas de fiebre. Se las llevaba a la boca para apagarlas y le sabían a sangre. Andaba despacio, por herirse lo menos posible, pero no encontraba salida en aquellas calles, que se le ponían de través, sacando todo el estruendo de los carros que las habían pisado, como si giraran sobre rulos de madera. Y los aleros bajaban a herirle las sienes y la frente. Intentaba descansar y posaba sus manos en el suelo, pero un tacto de pelo de ratas se restregaba por sus yemas. Si las levantaba en el aire, sentía mordiscos menudos de murciélagos. (Sánchez Ferlosio 2015: 106).

Sólo la elevación hacia las alturas de las azoteas permitirá al protagonista escapar del espacio hostil de la ciudad, que va disolviendo poco a poco los aspectos más agresivos de su

fisonomía, a medida que se aproxima el espacio abierto del campo. Finalmente, la escapada de la ciudad da lugar a un deambular por el paisaje de la montaña, asimilada a una presencia materna a través de referencias metafóricas como la de una loba que amamanta la llanura (Sánchez Ferlosio 2015: 111). Continúa toda una descripción de las montañas, y aparece de nuevo al recurso de la personificación del paisaje: el niño observa ese medio inmenso con las claves de lo que le es conocido y atribuye a la materia inanimada las intenciones y acciones que conoce en los seres vivos. Parecería que el particular modo de observar del niño consiste en una suerte de “animación” de todo lo existente, que deviene humanizado, tanto en los rasgos físicos como en las actitudes y comportamientos (Sánchez Ferlosio 2015: 112).

En este abierto paisaje de la montaña, el espacio se vuelve inmenso, contrastando enormemente con la sensación claustrofóbica que acompañó la salida de Alfanhú de la ciudad. La descripción avanza mostrando después rebaños de merinas, pastores y zagales, observados a gran distancia y desde un lugar altísimo, desde el que se puede tener una vista aérea del paisaje y el tamaño de las figuras se empequeñece en la lejanía: “Alfanhú desde lo alto, al pie de los grandes mascarones, oía cada vez más lejanas las voces de los trashumantes, que se perdían montaña abajo” (Sánchez Ferlosio 2015: 113).

Además de la ciudad y la montaña, la llanura aparece como otro de los entornos que permiten un goce más intenso del caminar y del tránsito por la naturaleza. La naturaleza en el llano se presenta como un espectáculo de colores y sensaciones que hacen gozar al caminante. En contraste con la abrupta grandeza y la fría altura de la montaña, aquí el paisaje, lejos de mostrar atributos de hostilidad, resulta entrañable y sorprendente.

La llanura aparecía clara y alegre, poblada a trechos de bosques ralos. La tierra era tostada y estaba húmeda de rocío. En los jarales, blanqueaban ya las rosas con sus pintas de color y se veían los hilos de la araña amarilla, que se prenden en la cintura. Alfanhú vio a lo lejos el frente de un bosque. Era un bosque rojo. Los troncos eran gruesos, de un rojo cereza y las copas de un verde brillante y oscuro. Los árboles no eran altos. Ese fondo de troncos rojos daba al sotobosque una luz alegre y extraña. La tierra era muy llana y tenía hierba corta y muchos charcos extensos de aguas clarísimas y apenas dos dedos de hondura. En el borde de estos charcos nacía la hierba con más fuerza y había, a veces, grises grullas dormidas sobre un pie, y piedras blancas. Así que con lo rojo de los troncos y lo verde de las copas y el verde más claro de los retoños de hierba y el gris de las grullas y lo blanco de las piedras y el brillar de las charcas con el azul claro del cielo, componíase tanta alegría de colores en medio de la mañana, como Alfanhú no había jamás conocido en otras primaveras. Tan a su gusto caminaba por el bosque, que hubiera querido que no se acabase nunca. (Sánchez Ferlosio 2015: 118).

En la última parte, dos modelos atenuados de vida urbana y vida rural, representados respectivamente por la ciudad de Palencia y el pueblo de Moraleja, donde reside la abuela de Alfanhú, representan alternativas más entrañables y menos hostiles para la vida humana. En el caso de la ciudad de Palencia, a diferencia de la hostilidad y el ocultamiento de los signos de la vida rural que dominaban en Madrid, la ciudad aún no se ha divorciado del campo, sino que mantiene en su seno el paisaje de la agricultura (viñas, hortalizas y árboles frutales, surcada de

canales por los que iban barcazas llevadas por mulas...), se mantiene en contigüidad con la forma de vida del medio rural y se presenta con una imagen que genera confianza: “Palencia era clara y abierta. Por cualquier parte tenía la entrada franca y alegre y se partía como una hogaza de pan” (Sánchez Ferlosio 2015: 147). En el caso del pueblo de Moraleja, destaca la sociabilidad espontánea con la que se relacionan sus habitantes y su manera relajada de pasar el tiempo, sin obligaciones ni responsabilidades, discurriendo de manera indiferenciada entre los espacios públicos y los privados.

Las calles estaban llenas de gente. Iban, venían, tomaban el sol. En Moraleja eran todos muy parleros. Sacaba a la calle sus sillas y sus palanganas. En las ventanas del bajo solía haber, en la repisa de afuera, un peine y una pastilla de jabón de olor. A veces hasta un espejo, colgado de la reja, y los bártulos de afeitarse. Un espejo pequeño, descarado, que miraba a los transeúntes con su brillo blanco, insultante. Las gentes de Moraleja se lavaban con agua turbia, y por eso tenían la cara borrosa y las facciones esfumadas. Cuando se enfadaban o se alegraban, mudaban de expresión vagamente, como cambian de forma las nubes. Hablaban y parecía que miraban a otra parte, que ni ellos mismos sabían adónde miraban. Andaban a distraídas y a pierdetiempo, como si no tuvieran intención. (Sánchez Ferlosio 2015: 126).

5.1.3. Vínculos generacionales y tejido de la memoria.

Entre las relaciones que el protagonista establece a lo largo de su viaje, tienen un peso especial aquellas que lo vinculan a personajes que representan figuras de autoridad y experiencia, mediadoras de un aprendizaje vital y transmisoras de una memoria heredada. A través de estas figuras, Alfanhú establece una particular relación de continuidad con las generaciones precedentes. Por una parte, se trata de relaciones de afiliación que escapan del ámbito del hogar familiar y las figuras parentales de la familia biológica, para dirigirse a personajes elegidos o encontrados por el niño en el camino que le conduce al descubrimiento de su individualidad. La vinculación que Alfanhú establece con la tradición de los antepasados deja un espacio de discontinuidad con respecto a la generación inmediatamente precedente, e implica un salto hacia fuera del hogar de origen. El encuentro con la tradición sólo será posible al término de un viaje que representa todo un proceso de descubrimiento del mundo y de la propia individualidad.

En segundo lugar, llama la atención la marcada diferencia que se aprecia entre los roles masculinos y femeninos atribuidos a estas figuras mentoras. Si bien en ambos polos encontramos formas de transmisión de la memoria, en el caso de los personajes masculinos están presentes los valores de la libertad, la aventura y la apertura a un camino indeterminado y un paisaje abierto; mientras que las figuras femeninas se asocian de manera más sistemática a espacios clausurados o limitados como el hogar, el pueblo o la comunidad y, si bien

proporcionan al protagonista refugio y seguridad, son también vinculadas a sensaciones de monotonía y hastío.

La alternancia entre movimientos de expansión y repliegue que, según hemos apuntado con anterioridad, caracteriza la trayectoria del protagonista, se corresponde con una vinculación a figuras masculinas (en las fases expansivas) o femeninas (en el caso de los movimientos regresivos). De manera que podría decirse que los personajes masculinos se encuentran para Alfanhú en los caminos de ida, mientras que los femeninos están en los de vuelta. Los primeros se asocian al movimiento en busca de nuevas experiencias, mientras que las segundas se vinculan más bien al reposo y el reencuentro con lo familiar y lo conocido, donde periódicamente retorna el protagonista y encuentra el impulso que le empuja de nuevo hacia el exterior.

En tercer lugar, otra de las particularidades del tejido de relaciones que el pequeño héroe de esta historia va construyendo a lo largo del relato, es la importancia de las formas de vida nómada y el encuentro azaroso con los personajes del camino. La apuesta por un aprendizaje que se distancia de los espacios normalizados de la familia y la escuela para abrirse al encuentro con paisajes desconocidos va acompañada del reconocimiento de las enseñanzas que los seres del camino, desde su condición heterodoxa y excéntrica, facilitan al niño en sus andanzas.

Pasamos a observar con más detalle estos distintos tipos de vínculos generacionales que va estableciendo Alfanhú a lo largo de su camino.

Figuras masculinas, transmisión oral del conocimiento y experiencia de la muerte.

Como se ha indicado con anterioridad, una figura masculina que juega un papel cardinal en el aprendizaje de Alfanhú es el maestro taxidermista de Guadalajara. Junto a este personaje, el niño adquiere las habilidades de su oficio y se implica en una serie de experimentos en los que el conocimiento de la materia del mundo se une al goce de la creación. Por otra parte, la exploración de la casa de este maestro constituye para el niño una forma de inmersión en un espacio que recoge en miniatura todas las dimensiones del cosmos.

Esta relación —en la que persisten huellas del aprendizaje gremial de la etapa pre-moderna— se presenta, sin embargo, como fuente de grandes complicidades que van más allá de las enseñanzas del oficio, para proyectarse a la comunicación de una experiencia vital, que encuentra su momento privilegiado en las historias que se narran junto al fuego en la noche. El fuego es el elemento central y recurrente en este tipo de escenas, donde los personajes comparten momentos de ocio y reposo y la narración de relatos o experiencias vividas, surge como

resultado de la corriente anímica que se establece entre ellos. El fuego funciona en estas situaciones como catalizador de la memoria: a medida que alguien echa leña y el fuego se aviva, el relato de historias adquiere ritmo y vitalidad, mientras que, cuando el fuego languidece, declina también el compás de la narración.

Es precisamente en esta atmósfera, en torno al fuego, donde el maestro relata a Alfanhú historias de su propia infancia y de la relación con su padre. Dentro del relato “autobiográfico” que el maestro ofrece al niño, aparece la imagen de un maestro-niño empujado por su padre a recorrer los caminos del mundo para aprender “los colores de las cosas” (Sánchez Ferlosio 2015: 30), y se insertan también elementos fantásticos y objetos mágicos como “la piedra de vetas” o “la flauta del silencio”, que actualizan la posibilidad de una energía inagotable o la verosimilitud de la inversión en el orden previsto de las relaciones entre materia y forma, contenido y continente, silencio y melodía.

La consistencia del vínculo entre sucesivas generaciones de padres e hijos, más allá del ámbito de la descendencia biológica, se proyecta también en el plano de las relaciones sociales, a través de una cadena de continuidad en la que los más viejos empujan a los más jóvenes a recorrer los caminos del mundo y lograr hallazgos desconocidos hasta el momento. Siguiendo esta pauta, la relación entre el maestro y su padre funciona como el modelo que posteriormente se replica en la que se establece entre el taxidermista y Alfanhú, como maestro y discípulo.

Sin embargo, esta relación de carácter paterno-filial está afectada por un componente trágico, estrechamente relacionado con la experiencia de la muerte: el aprendizaje del discípulo va acompañado, indefectiblemente, de la muerte del maestro y, a medida que avanza y se hace más completa la unión entre ambos, se aproxima también la separación definitiva a la que están abocados. La muerte del maestro aparece en el momento de plenitud de la relación con su discípulo, y se convierte también en el primer encuentro —especialmente doloroso y traumático— de Alfanhú con el límite de la mortalidad. Tras esta primera muerte llegarán otras, que darán lugar a experiencias muy distintas en relación con la muerte de los ascendientes. Concretamente, el episodio de la muerte de Caronglo permite un nuevo encuentro, mucho más sereno y natural, del niño con la muerte de un anciano protector.

Este episodio y su aspecto reconciliador con la experiencia de la muerte, parece estar ya en la antesala del final de las andanzas del niño, o de su paso a la madurez. A diferencia de lo ocurrido en momentos anteriores, en lugar de volver al hogar materno, tras la muerte del buey, Alfanhú continua su camino pasando por diferentes establecimientos, hasta llegar finalmente a una pequeña isla de tierra que “estaba lejos de todas partes”, en medio del cauce de un río, junto a un pueblo abandonado, donde se produce el reencuentro del protagonista con su propio nombre. En una atmósfera mítica, donde la niebla y la llovizna caen suavemente sobre el cuerpo

del niño, rodeado por los alcaravanes —esos pájaros, cuyos ojos amarillos de mirada penetrante, veía el maestro en su rostro infantil y cuyo grito inspiró su nombre—, la evocación de las palabras del maestro funciona como un puente para el retorno simbólico al punto de partida del viaje, desde una nueva perspectiva. La idea de un segundo bautismo en el que, después del aprendizaje realizado a lo largo del camino, el protagonista se reconoce en el nombre que le fue dado, conecta de manera circular su origen y el horizonte que se abre desde ese momento para él, a través de la imagen del arco iris que se dibuja sobre su cabeza.

Figuras femeninas, memoria comunitaria y fecundidad lúdica.

Existe un marcado contraste entre las experiencias y valores que se asocian a las figuras masculinas y las que se atribuyen a las mujeres o los personajes femeninos a lo largo de la trayectoria del protagonista. Mientras que la experiencia de la muerte tiene lugar junto a personajes masculinos, el despertar a la vida se produce en el seno de los distintos tipos de hogares maternos en los que el protagonista se refugia, especialmente cuando trata de recuperarse del impacto de la pérdida de un maestro o un ser querido.

En un sentido amplio, la vocación errante, el impulso a recorrer los caminos y descubrir el mundo que existe más allá de los límites del hogar y el lugar de origen, parece asociado a un carácter masculino, mientras que los personajes femeninos están vinculados a los valores de la permanencia y el apego a los lugares de origen. Sin embargo, existen diferentes figuras femeninas que vendrían a representar variantes distintas del arquetipo de la feminidad.

Por un lado, la madre biológica estaría en el extremo de los valores de la permanencia y la vinculación con el entorno de lo conocido, hasta un extremo que raya con el tedio y la monotonía enfermiza. Vemos claramente reflejado este sentimiento cuando Alfanhúí vuelve a la casa de su madre tras la muerte de su maestro y encuentra en el ambiente de la cocina, poblado por los pucheros al calor del fuego y los ruidos de los insectos que viven entre las maderas, la más intensa representación de la somnolencia y la calma del hogar. Este ambiente sumerge al niño en una honda tristeza. (Sánchez Ferlosio 2015: 66).

Además de esta asociación, la figura de la madre aparece también en el inicio del relato como mediadora de un modelo de educación homogéneo y reglamentado. Es la madre quien envía a Alfanhúí a la escuela y quien decide recluirlo en su cuarto cuando tiene que abandonarla al poco tiempo, al considerar el maestro que “daba mal ejemplo”. El castigo de la clausura en el cuarto, que la madre aplica sobre el niño, está orientado a la normalización de su comportamiento: “Su madre lo encerró en un cuarto con una pluma, un tintero y un papel, y le

dijo que no saldría de allí hasta que no escribiera como los demás.” (Sánchez Ferlosio 2015: 21).

Sin embargo, frente a la actitud disciplinaria y la propensión a la clausura que se asocian a la figura de la madre, el personaje de la abuela representa una noción muy distinta de la feminidad. En lugar de la maternidad responsable, la abuela representa una potencia ilimitada y lúdica de la fecundidad, que sobrepasa los límites biológicos de la edad y las diferencias genéricas, para abrirse a un crisol de posibilidades diversas. La capacidad generadora de vida de la abuela supera ampliamente los límites de la institución familiar para ponerse al servicio de la curiosidad y los caprichos de todos los niños del pueblo. Su modo de incubar los pollos en el regazo a partir de huevos de todos los tamaños y colores introduce la alegría y la fiesta entre los infantes, que esperan ansiosos los resultados de la crianza.

La abuela de Alfanhuí incubaba pollos en su regazo. Le solía venir una fiebre que le duraba veintiún días. Se sentaba en la mecedora y cubría los huevos con sus manos. De vez en cuando les daba la vuelta y no se movía de la mecedora, ni el día ni la noche, hasta que los empollaba y salían. Entonces se le acababa la fiebre y le entraba un frío terrible y se metía en la cama (...)

Pero el revuelo de verdad se formaba a los veintiún días. A las once de la mañana, la escalera y el descansillo se llenaban de niños y de niñas que esperaban a que la abuela abriera la puerta y diera sus pájaros a cada cual. La abuela se hacía esperar mucho y los niños jugaban y gritaban por el patio y por la escalera. Y había falsas alarmas cada vez que oían a la abuela moverse dentro del cuarto. “¡Ya abre!, ¡ya abre!”, y la espera no se acababa nunca. Por fin, hacia mediodía, la abuela abría la puerta. Todos se apiñaban en la entrada y se pegaban por ponerse los primeros. La abuela se acordaba del huevo de cada cual y no se equivocaba nunca. (Sánchez Ferlosio 2015: 122).

Esta exuberante y lúdica fecundidad de la abuela, que en lugar de extinguirse parece incrementarse con la edad, se presenta como cualidad de un cuerpo fronterizo entre el género animal de los pájaros y el de los humanos. Por otra parte, la abuela es un personaje en el que confluyen ciertas cualidades o poderes mágicos con un modo de vida extremadamente austero y una manera directa de ejercer la autoridad a través de un trato tan rudo como afectuoso. Esta combinación de fecundidad y austeridad, magia y parquedad que caracteriza a la abuela, se hace patente de manera especialmente gráfica en su casa y sugiere la idea de que, tras la apariencia más sencilla y humilde, se ocultan secretos y tesoros fascinantes.

La casa de la abuela se encuentra en un lugar recóndito del pueblo. Para llegar a ella es necesario atravesar un patio, una escalera de piedra estrecha y un descansillo cubierto por una parra que conduce a una puertecita baja. En la descripción del interior del cuarto de la abuela, llama la atención la sobriedad del mobiliario (Sánchez Ferlosio 2015: 121). Sin embargo, dos de los elementos que componen este austero mobiliario: las arcas y el suelo de baldosines blancos y negros, introducen una dimensión mágica y misteriosa en la apariencia netamente realista de los objetos que ocupan la estancia. Concretamente, las siete arcas constituyen el enigmático y múltiple centro de los secretos que guarda la abuela, y son origen de las fantasías

que surgen en la imaginación del niño en la oscuridad de la noche, cuando escucha los sonidos que se producen con el ir y venir de la abuela abriendo y cerrando las arcas y trasladando objetos entre una y otra (Sánchez Ferlosio 2015: 138).

En las arcas parece contenerse una riqueza inagotable y sorprendente que, de nuevo, nos hace pensar en la fecundidad de la abuela, capaz de incubar los huevos de cualquier ave y de hacer surgir del oscuro interior de las arcas todo tipo de objetos soñados por el niño. Este patrimonio mágico de la abuela parece derivarse de una labor de conservación de los restos de los antepasados y, si bien en la imaginación del niño el contenido de las arcas se cubre de un halo de misterio y adquiere cualidades maravillosas, los objetos reales que emergen de su interior resultan extremadamente humildes y prosaicos. Así lo evidencian el viejo par de botas, que habían pertenecido al abuelo y que, después de muchas súplicas, la abuela concede a Alfanhúí (Sánchez Ferlosio 2015: 140).

Por otra parte, la abuela es el único personaje femenino que tiene la capacidad de contar historias junto al fuego, situándose así en la órbita de los personajes masculinos de los que Alfanhúí aprende a partir de la transmisión oral de la memoria y la experiencia. De manera parecida a como ocurría con el maestro disecador, en las veladas nocturnas con la abuela, Alfanhúí recurre a la artimaña de avivar el fuego con hierbas aromáticas para estimular los relatos de la abuela, que comienzan a decaer cuando el fuego se va apagando.

La práctica de la narración que hace emerger la memoria aparece asociada a otros personajes femeninos, como la criada del maestro taxidermista, que encendía la chimenea cuando el maestro comenzaba a contar, sabía todas las historias y “avivaba el fuego cuando la historia crecía” (Sánchez Ferlosio 2015: 26), pero, en este caso, la criada, a quien se describe como “Abnegada y silenciosa”, jugaba un papel auxiliar en la narración, que dependía del maestro. También en la pensión de doña Tere, en Madrid, Alfanhúí disfruta de las historias de vida que le confía su patrona, aunque en este momento, ya no hay un fuego en el centro y la conversación ha perdido el carácter de iniciación ritual, para presentarse como una forma generosa de hospitalidad y acogida en la vida de la ciudad (Sánchez Ferlosio, 2015: 93).

Los seres del camino. La singularidad y la normalidad

A lo largo de su viaje Alfanhúí desarrolla todo un aprendizaje vital en el que juegan un papel esencial algunos de los personajes con los que comparte encuentros breves e intensos a lo largo del camino. Estos personajes, cuya característica esencial es su exterioridad a la vida

social, proporcionarán al protagonista —desde su condición nómada y marginal— enseñanzas clave y, en muchos casos, le facilitarán también hospitalidad, protección y amistad.

El relato de historias junto al fuego, como situación comunicativa paradigmática de transmisión oral de la memoria, se produce a menudo en estos encuentros de Alfanhú con los seres del camino, que actúan como mediadores de un conocimiento no institucionalizado, derivado de la experiencia en los márgenes de la comunidad y que se opone radicalmente a la noción de la educación escolar.

Entre estos errantes personajes, uno de los primeros que hace su aparición en el texto es “el mendigo”. Este personaje, que porta la flauta del silencio y “la piedra de vetas”, es un ser nómada, robusto, alegre y generoso, cuyo cuerpo está entretejido con la propia naturaleza. La fecundidad de este personaje al que “le germinaban las carnes”, se asocia a su abierta exposición a la naturaleza y a su condición nómada: “no tener nunca casa” (Sánchez Ferlosio 2015: 31). Dicha asociación pone de manifiesto de nuevo la vinculación entre espacios abiertos, fortaleza y expansión vital, que aparece de manera recurrente en este relato.

Otros personajes que Alfanhú encuentra en un lugar escondido de la casa del maestro de Guadalajara, en las fronteras entre lo real y lo imaginario, son “los ladrones de trigo”. Dos hombres “muy oscuros y sin afeitar” que pertenecen a una esfera secreta de la realidad y del propio espacio doméstico. El carácter clandestino de su presencia es afirmado por sus propias actitudes y declaraciones: bisbisean y hablan por lo bajo, duermen de día y están despiertos por la noche y, cuando son descubiertos por el niño, tratan de proteger lo recóndito de su guarida y de imponer al inoportuno visitante su mandato de no ser vistos:

—Vete de aquí; no nos tienes que ver.

—Soy amigo

—Si eres amigo, vete; nadie debe vernos porque somos ladrones

—También soy amigo de los ladrones.

—Ni siquiera los amigos deben ver a los ladrones cuando están en su guarida. (Sánchez Ferlosio 2015: 42)

La actividad a la que se dedican estos ladrones tiene un carácter cíclico, infinito, contrario a cualquier principio de utilidad y parece inspirada por un puro ejercicio lúdico, en el que la ley del valor ha sido sustituida por un juego infinito. La relación de equivalencia de valor entre las monedas y el oro, que domina en el ámbito de la economía, ha sido sustituida por la equivalencia estética entre el dorado trigo y el color del oro las monedas y los ladrones, que no ambicionan nada más, se dedican a contar trigo o monedas de oro durante las noches, indefinidamente. (Sánchez Ferlosio 2015: 42).

Al igual que sucede con otros personajes del camino que habitan en los márgenes de la realidad, con los que el niño se va encontrando, los ladrones terminarán por entregarle un objeto que le proporcionará alguna clase de protección o poderes, y que, a la vez, funciona como prueba, testimonio o vehículo de la existencia del mundo de lo imaginario. En el caso de los ladrones, este objeto es la moneda impar que divide de manera desigual la cantidad de oro que corresponde a cada uno de los ladrones y que genera disputas entre ellos.

Otro habitante de las afueras de la vida social que Alfanhú encuentra en su viaje es el gigante del bosque rojo. Este personaje, en cuya caracterización se adivinan los rasgos del cíclope mítico: “Era tuerto, pero aquel ojo estaba lleno de luz y de bondad. Se le veía algo tímido.” (Sánchez Ferlosio 2015: 119), entabla rápidamente una relación fraternal con el niño viajero que, lejos de sentirse atemorizado por la enorme presencia del gigante, reconoce en su anomalía una forma propia de bondad, y escucha su historia de vida en el ostracismo de un pueblo cuyos habitantes lo expulsan a causa de su diferencia con respecto a los estándares sociales.

Es precisamente este gigante proscrito en la llanura, que vive desterrado y al margen del régimen del intercambio general, quien enseñará a Alfanhú, a través de las reflexiones que comparten junto al fuego, el inmenso valor de lo que no sirve para nada, de lo que está más allá del mercado y no se puede vender:

La gente cree que es tesoro todo lo que vale mucho, pero el verdadero tesoro es lo que no se puede vender. Tesoro es lo que vale tanto que no vale nada. Sí, él podía vender su tesoro a peso de marfil, pero el tesoro se perdería, vendería tan solo marfil. El verdadero tesoro vale más que la vida, porque se muere sin venderlo. No sirve para salvar la vida. El tesoro vale mucho y no vale nada. En eso está el tesoro; en que no se puede vender. (Sánchez Ferlosio 2015: 120).

El camino es también un territorio poblado por seres nómadas y sin tierra como los pájaros y los caminantes. Los carboneros y los segadores forman parte de la población de caminantes que atraviesa el país durante el verano buscando trabajo y que encuentra en los mesones, los puertos en los que detenerse, descansar y reponerse. De ambos grupos ofrece Alfanhú una descripción “anímica” estrechamente vinculada con los diferentes modos de vivir en la pobreza. La negrura de los carboneros y la blancura de las camisas de los segadores representan dos formas de vida al margen de la propiedad, aparentemente opuestas, pero que concitan por igual el desprecio de las mesoneras (Sánchez Ferlosio 2015: 145).

Pobreza y libertad se unen en la vida en el camino y, de manera paradigmática, en la figura de los segadores. Estos trabajadores eventuales y sus ropas blancas simbolizan la honestidad del esfuerzo que se entrega en unos campos cuyos dueños parecen ausentes o resultan invisibles (Sánchez Ferlosio 2015: 145). La identificación paradójica entre libertad y servidumbre es un rasgo transversal que comparten todos los personajes del camino y se apoya

en la emancipación de la propiedad de la tierra o del espacio genérico de la vida social. Todos ellos tienen en común una forma de vida que se desarrolla fuera de los espacios simbólicos y los lugares físicos donde asientan las relaciones de pertenencia al cuerpo social. Inestables y abiertos al devenir, estos personajes se encuentran en posición de proporcionar al joven viajero conocimientos y experiencias alternativas a las que se imparten en la escuela institucional.

Al final del viaje –especialmente si tenemos en cuenta la escena que cierra el final del relato–, el paisaje abierto del campo se identifica claramente como un espacio de libertad, despliegue de la voluntad individual y desarrollo de relaciones de proximidad fraternal, que contrasta radicalmente con el carácter opresivo y desapegado de la vida urbana que transcurre en la villa y corte.

Esta misma contraposición entre los universos simbólicos del campo y la ciudad, se observa también en el núcleo temático de otras obras de la literatura española de la década de los 50 en relación con la infancia, como *El camino* (Delibes, 2016), donde la cuestión del éxodo rural se revela como una fuerza compulsiva y determinante en la trayectoria de los jóvenes de la generación de esa década y las siguientes. El fuerte proceso de urbanización que experimenta el país desde comienzos de los años 60 forzará a muchos jóvenes a abandonar su población de origen, para ir a ganarse la vida y forjarse un futuro en la ciudad. Este abandono del pueblo se convertirá, para muchos muchachos, como el protagonista de *El camino*, en el límite de separación entre la infancia y la madurez, quedando identificado el campo y el medio rural con un paraíso perdido de libertad, espontaneidad y disfrute de una relación directa con la naturaleza, mientras que se tiende a identificar la ciudad como el ámbito de la responsabilidad y la contención.

El tratamiento de este tema se ha diversificado y ha ido evolucionando de manera sustantiva a lo largo del tiempo. Si observamos algunos abordajes de esta cuestión en la literatura española contemporánea, como el que se presenta en la novela *Intemperie* (Carrasco, 2013), destaca poderosamente el contraste que se puede apreciar en el tratamiento del paisaje y la experiencia infantil en el medio natural abierto, con las obras de la década de los 50. La violencia social y familiar como elemento propulsor determinante de la aventura infantil y la hostilidad del paisaje, donde el fuego se ha convertido en el elemento dominante de la relación sensorial con un medio natural que experimenta un estado crítico, caracterizan un universo simbólico en el que el camino está lejos de configurarse como un espacio para la escapada y apenas hay un ‘afuera’ del orden social donde la violencia se propaga, en forma de persecución, por todas partes (López Varas, 2015).

5.2. El descubrimiento de la ciudad como espacio caótico y lúdico. Humor y transgresión en *Zazie en el metro*

La corriente vertiginosa que arrastra a los personajes, les hace unirse y separarse súbitamente, formar combinaciones grupales diversas y deambular por una ciudad abierta al caos de la circulación y el cambio permanente, es una de las notas dominantes que traspasan la lectura de *Zazie en el metro*.

A diferencia de la vocación solitaria y el extenso deseo de exploración que guía los pasos de otros niños viajeros como Alfanhúí, en el caso de Zazie nos encontramos con una niña que llega a la ciudad de París con el deseo de adentrarse en los espacios más profundos de la urbe (como el metro) y experimentar la relación con los objetos y los símbolos de una sociedad de consumo naciente, que se distancia aceleradamente de la monotonía de la vida rural y sus tradiciones. Pero si algo caracteriza al personaje de Zazie es su necesidad imperiosa de intervenir directamente en la realidad aparente de la vida urbana hasta hacerla estallar, entrar en escena y provocar transformaciones en la vida de sus habitantes.

La niñez de Zazie tiene el carácter de un motor de cambio. Su llegada a la ciudad desencadena movimientos físicos y cambios en las relaciones del conjunto de los personajes. Su presencia y su actitud curiosa e irreverente atentan contra la estabilidad de las costumbres del vecindario urbano donde habita su tío Gabriel. Su lenguaje, sus preguntas y sus gestos forman parte de una actuación dominada por el deseo de provocar y subvertir los lugares comunes de la comunicación con los adultos que la rodean. Molestar a los otros, extremar la tensión entre lo que muestran y lo que ocultan acerca de sí mismos en una ciudad concebida como un escenario para la representación de las relaciones sociales, parece ser su motivación prioritaria.

Con la aventura de Zazie nos adentramos en una ciudad inmersa en un profundo proceso de modernización que se hace evidente en el tráfico automovilístico en las calles, los medios de transporte, el mobiliario y los electrodomésticos en los hogares. Sin embargo, no son estos factores tecnológicos los únicos vehículos de los cambios que se operan en la vida de los personajes de este relato. Contrariamente a lo que cabría esperar, es en las afueras de la ciudad donde tiene su origen el impulso de transgresión con el que la niña Zazie irrumpe en el equilibrio de las costumbres de los habitantes de la urbe.

Es precisamente en el medio rural, núcleo conservador de las costumbres familiares y comunitarias, donde se ha gestado el desapego de la niña protagonista con respecto a los valores tradicionales de la educación de la infancia. Una buena parte de la “verdad molesta” que Zazie

expresa a bocajarro, para escándalo del resto de personajes, tiene que ver con la explosión de la sexualidad y la violencia en el interior del hogar familiar. Conocedora de algunas crudas realidades que se ocultan tras las apariencias de la vida familiar, la niña se lanza abiertamente al descubrimiento de la ciudad, al encuentro de todo lo que se oculta a primera vista, tanto en el plano de la arquitectura del paisaje como en la de las relaciones humanas.

Pese a su radicalidad y aspereza, la confrontación de Zazie con las convenciones que se representan a diario en el mundo de los adultos, está exenta de todo carácter trágico. El humor y el juego prevalecen en todo momento en un relato en el que el deseo de diversión aglutina las trayectorias erráticas de los distintos personajes y la ciudad se presenta como una superficie para el deslizamiento de una sociabilidad grupal que se hace y se deshace continuamente, en un espacio que ha perdido la rigidez de sus anclajes en el pasado y la estabilidad de sus referencias simbólicas.

En este entorno de arquitectura flotante, en estado fluido y movimiento permanente, las relaciones sociales y personales se abren a una combinatoria de afectos cambiantes. En la breve y vertiginosa aventura urbana que protagoniza Zazie junto a su tío, vecinos y resto de personajes, se producen curiosas mezclas de tipos sociales diversos, más allá de las fronteras del género, la edad o la clase social. Los encuentros súbitos y azarosos son la clave que rige la frecuente formación y la disolución de los grupos. Todo fluye en una ciudad indefinida y abierta a la mutación de la identidad, donde los personajes cambian de nombre, apariencia y personalidad a lo largo del relato.

Sin embargo, en este medio urbano aparentemente ilimitado, se dibujan también núcleos de resistencia y conservación de ciertas formas de vida comunitaria que se resisten a desaparecer, arrastradas por el progreso y las corrientes de la moda. Las relaciones de vecindad y el apego a la tradición de algunos de los personajes de barrio se muestran también como parte de la diversidad de un espacio urbano donde conviven y se mantienen en tensión los lugares y los no-lugares, los espacios para el anonimato y los que permiten el cambio de identidad, junto a los bastiones en los que se atrincheran las relaciones de proximidad y las prácticas cotidianas que tienden a preservar la estabilidad de los grupos frente a los cambios procedentes del exterior.

En este contexto, la llegada de Zazie supone la irrupción de una corriente perturbadora que amenaza las costumbres de los habitantes del barrio de su tío Gabriel y que despierta una fuerte resistencia inicial. Pese a este primer rechazo, la presencia de la niña resultará fundamental como elemento desencadenante de todo un conjunto de fuerzas latentes bajo la superficie de la vida del barrio y que tendrán oportunidad de desplegarse en una aventura urbana compartida.

Pasamos a continuación a desarrollar diferentes aspectos de esta experiencia de inmersión infantil en la ciudad de París, en la que difícilmente pueden separarse las dos caras de un espacio urbano ambivalente, percibido por una parte como una exterioridad dotada de materialidad y dinámica propia que se impone a la niña protagonista y afectada, por otra parte, por el efecto transformador que su presencia y movimiento imprimen tanto en la configuración del paisaje urbano, como en los personajes que lo habitan.

5.2.1. Todo se mueve. Discontinuidad, contingencia y configuración de la realidad como espectáculo

El movimiento, el cambio y las interrupciones recurrentes que fragmentan y disgregan el curso de la acción, son notas prevalentes en la estructura narrativa de este relato y en la dinámica relacional que se establece entre sus personajes.

Los diecinueve capítulos que componen la novela se configuran como escenas que presentan situaciones de interacción social en la vida cotidiana de uno de los barrios populares de la ciudad, con incursiones en algunos lugares paradigmáticos del centro urbano y locales de ocio de la noche parisina. La secuencia de todas estas escenas mantiene un orden cronológico que se inicia con la llegada de Zazie a la ciudad, donde queda al cuidado de su tío Gabriel mientras su madre se reúne con su amante, continúa con la escapada de Zazie al centro de la ciudad y su visita al mercado de Las Pulgas y se prolonga, posteriormente, en diversos recorridos urbanos donde Zazie, junto a su tío, visita lugares emblemáticos de la ciudad como la Torre Eiffel o la Sainte Chapelle y, progresivamente, tío y sobrina van adentrándose en una aventura a la se van sumando personajes diversos, formando en un grupo heterogéneo y disparatado que terminará confluyendo finalmente en el cabaret Monte de Piedad, para presenciar la actuación del tío de Zazie vestido de bailarina.

A lo largo de toda esta aventura, el acercamiento de todos los personajes a la parte secreta de la ciudad discurre en paralelo al despliegue de la cara oculta de la identidad de Gabriel. A su vez, bajo el liderazgo de un extraño policía, se va desplegando también una dinámica de persecución que trata de limitar la aventura emancipadora de los personajes y su acceso a los ambientes más libertinos de la ciudad.

El uso intensivo de los diálogos, el lenguaje coloquial y la espontaneidad de las actitudes y gestos de los personajes, contribuyen al dinamismo y el tono humorístico de un relato en el que, con frecuencia, emergen discusiones y conflictos, encuentros, desencuentros, cambios improvisados de planes y trayectorias, y la ciudad se transforma en un escenario para la

representación teatral de una cotidianeidad que despliega un gran potencial lúdico y se convierte, a su vez, en objeto de observación.

Pasamos a continuación a desarrollar las diferentes dimensiones implícitas en este movimiento que atraviesa el espacio urbano e introduce dinámicas inesperadas en las relaciones entre los personajes.

El imperativo del movimiento motorizado y la resistencia de Zazie.

Una de las formas más notables en que se plasma el movimiento que recorre la narración son los continuos desplazamientos de los personajes que transitan por el espacio urbano. La ciudad aparece como un espacio surcado por trayectorias diversas que contrastan con la circularidad rítmica de la vida de las pequeñas poblaciones. La multiplicidad de itinerarios potenciales, el encuentro con lo imprevisto y la posibilidad de escapar a la propia identidad a través del anonimato o la representación, son algunas de las notas de la vida urbana que atraen de manera particular la curiosidad de la niña protagonista y que ésta irá descubriendo en su breve recorrido por la ciudad.

Los medios de transporte juegan un papel fundamental en estos frecuentes desplazamientos sobre la superficie urbana. La estación de tren de Austerlitz donde se sitúa la escena inicial de la narración, el taxi de Charles, que lleva a la niña al vecindario donde vive su tío y, posteriormente, el autobús en el que tío y sobrina se verán “introducidos” junto a un grupo organizado de turistas, que pretende recorrer los monumentos más representativos de la ciudad, son algunos de los vehículos que conducen vertiginosamente los movimientos de la niña desde el primer momento de su llegada a la ciudad.

En otro momento, en medio de un enorme atasco, Zazie es arrastrada al interior de otro coche que circula por el centro urbano, para ir al encuentro del autobús turístico en el que permanece su tío. Coche y autobús terminan chocando y la niña resulta de nuevo introducida a la fuerza en el vehículo turístico junto a su tío y el grupo de turistas.

Todos estos movimientos, que se producen en diferentes medios motorizados y tienen habitualmente un carácter colectivo, presentan también un aspecto compulsivo que se contrapone radicalmente a la libre exploración del espacio de la ciudad que desea la niña. Se trata de medios de transporte cuyo itinerario está fijado por los adultos y que tienen, además, un efecto homogeneizador sobre el comportamiento individual, al que la joven protagonista se resiste con fuerza.

En varios momentos, la intensa resistencia de Zazie al uso de los medios de transporte urbano, al que es obligada por los adultos, da lugar a la utilización de la fuerza física para

lograr reducirla e introducirla en el interior de un coche —como sucede con el vehículo secuestrado por Troussaillon y la viuda Mouaque (Queneau 2016: 114)— o en un autobús turístico, como hace su tío Gabriel. (Queneau 2016: 96).

Junto al carácter compulsivo, otra de las características del movimiento urbano con el que se encuentra la niña es la discontinuidad. El caótico itinerario que se inicia con la visita a la Torre Eiffel representa de manera paradigmática la ruptura constante de cualquier planificación, a favor de un itinerario que se va configurando en función de encuentros que aparecen por azar. En principio el viaje se inicia en el taxi de Charles pero, a subir a la Torre, las indiscretas e insistentes preguntas de la niña acaban por exasperar al taxista, que abandona la escena nada más bajar de las alturas y da lugar al cambio de trayectoria del tío y la sobrina, que se verán inmersos en un autobús turístico que se dirige a la Sainte-Chapelle.

Una huelga en el transporte público provoca el colapso en la ciudad cuya circulación, semejante a la de un cuerpo orgánico, funciona como una red vascular interconectada. Los atascos que interrumpen continuamente el tráfico permiten también cambios sucesivos de trayectoria en el movimiento de los pasajeros y transeúntes que deambulan en medio del caos del tráfico urbano. A lo largo del trayecto del autobús turístico, tendrán lugar también varios episodios de subida y bajada, persecuciones y huidas en las que tío y sobrina se separan y se vuelven a encontrar repetidamente, a la vez que nuevos personajes se van sumando al viaje.

De encuentro en encuentro, a través de un recorrido irregular y discontinuo de separaciones, bloqueos, interrupciones y reencuentros, el viaje avanza apartándose cada vez más del itinerario inicial emprendido por los diferentes personajes, siguiendo impulsos caprichosos y movimientos erráticos que parecen conducir a escenarios en los que se opera una suerte de fusión entre lo real y lo imaginario. El cabaret Monte de Piedad y el café Los Nictalopes, serán los lugares en los que esta transición hacia la irrealidad por parte del improvisado grupo de viajeros urbanos, se produce de manera más evidente.

En cualquier caso, resulta destacable el aspecto lúdico de este trayecto colectivo urbano, en el que se van desplegando progresivamente las dimensiones de la ciudad como feria y como espectáculo a las que se refiere R. Pulgar en su trabajo sobre la obra de Queneau (Pulgar 2008: 92-96), y en el que los medios de transporte público y el propio colapso circulatorio, convierten a la ciudad en un espacio para el juego y la aventura. Entre los diferentes medios de transporte, el metro —que aparece en el título de la novela— suscita una especial atracción sobre la niña protagonista.

A diferencia del aspecto coercitivo de otros medios de transporte, el metro ofrece la oportunidad de introducirse en una dimensión oculta y misteriosa de la ciudad, que despierta

de manera particular las fantasías infantiles. Entre los diferentes medios de transporte urbano, el metro, como señala R. Pulgar en su estudio (2008: 58-62), presenta de manera especialmente significativa las connotaciones simbólicas de la metrópoli, ha sido sujeto literario y cinematográfico en multitud de obras y producciones a lo largo del siglo XX y, en concreto, para el grupo Oulipo, fundado por el autor de *Zazie en el metro*, fue también el medio en el que se desarrollaba un juego literario, consistente en escribir un verso en cada estación.

La gran capacidad que el metro ha demostrado para inspirar ficciones y juegos parece directamente relacionada con su distanciamiento de los elementos referenciales de la superficie del paisaje urbano. Su particular condición de medio subterráneo, que recorre la ciudad desde las profundidades del subsuelo a través de túneles oscuros y laberínticos, parece invitar a un recorrido físico y vertiginoso por un territorio de aventura y sorpresa, al margen de la geografía y los valores simbólicos y culturales de la ciudad.

De hecho, algunos de los momentos en los que la rabia de la niña se expresa con más intensidad, se corresponden precisamente con la frustración de su deseo de visitar el metro. La indiferencia que la protagonista expresa hacia cualquier otro objetivo y el llanto que le provoca encontrar las puertas de la estación cerradas, ilustran claramente el valor imaginario y fascinante que el metro tiene en la aventura urbana de *Zazie*.

Por otra parte, el metro tiene también un aspecto clandestino que se pone de manifiesto al final de la aventura, cuando todo el grupo de vecinos, turistas y amigos de Gabriel, tienen que escapar de la emboscada que la policía les ha tendido a la puerta del café Los Nictalopes a través de los sótanos del local, por donde consiguen acceder al metro.

En este momento *Zazie* ya se ha quedado dormida y no podrá disfrutar de la aventura de inmersión en el metro con la que había soñado. Sin embargo, existen dos capítulos inéditos en la edición original de la novela, que se anexan al final de la edición de 2016 de la traducción al español, en los que sí tiene lugar la ansiada aventura de *Zazie* en el metro y en los que se aprecia claramente el entusiasmo que la inmersión en el medio subterráneo produce en la niña:

La boca del mero olía fuerte, un olor a polvo, un polvo ferruginoso y deshidratado, un olor que *Zazie* considera inédito y que olfatea con entusiasmo. (Queneau 2016: 201).

Zazie bajo algunos escalones y se quedó allí plantada en medio de la escalera, emocionada por estar descendiendo por esta vía sagrada. (Queneau 2016: 201).

Reemprende el descenso interrumpido, cada estación le parece nupcial, se siente en las nubes. (Queneau 2016: 201).

A esta expectación maravillada del inicio del descenso, sucede posteriormente la operación de sacar el billete en la máquina expendedora, el avance a través de los pasillos y la llegada al andén, donde observa la entrada de uno de los trenes y, posteriormente, la rapidez de

la circulación y la diversidad de la gente. Se diría que la contemplación de la escena es para la niña un espectáculo novedoso y fascinante: todos los elementos de la arquitectura interior del andén, los ladrillos de las paredes, la iluminación, incluso los anuncios publicitarios, son dotados por su mirada de un brillo lujoso y extraordinario de modernidad.

Genial. Un gran túnel cubierto de lustrosos ladrillos blancos. Una iluminación realmente a la última. Una selección de obras maestras de la publicidad contemporánea. Zazie está todavía en el primer estadio de la maravilla (estupefacción) cuando una mole rugiente de ruido y luz viene a detenerse junto al andén. Las puertas se abren. Seres humanos que se desplazan con rapidez, a veces incluso con furia. Las puertas vuelven a cerrarse. Suena un silbato. Y Zazie ya no ve más que la luz roja que se aleja hacia otra estación. (Queneau 2016: 203).

Por último, el disgusto de Zazie cuando termina el viaje y tiene que salir a la superficie, evidencia aún con más intensidad el contraste entre la asombrosa experiencia subterránea y la anodina, poco estimulante y ya conocida superficie del tejido urbano: “Aún maravillada, Zazie no pudo contener sin embargo su rabia por haberse dejado expulsar tan rápidamente a la superficie.” (Queneau 2016: 205).

Las escenas finalmente descartadas por el autor nos permiten observar de manera más clara la asociación del metro con el recorrido lúdico a través de la ciudad, contemplada por la niña como un parque de atracciones, lleno de instalaciones fascinantes y estímulos para el juego. Sin embargo, la imposibilidad de tomar el metro es precisamente lo que da lugar a otro tipo de desplazamientos, a los encuentros de Zazie con otros personajes y a su descubrimiento de diversas zonas de la ciudad.

El trayecto desde el barrio de su tío Gabriel hacia el mercado de Las Pulgas, que la niña realiza a pie, le permite conocer el contraste arquitectónico y antropológico entre diferentes tipos de barrios y ambientes de la ciudad:

Soberbios rascacielos de cuatro o cinco pisos bordeaban una despampanante avenida en cuyas aceras se agolpaban filas de tenderetes piojosos. Por todas partes surgía una muchedumbre espesa y de color amoratado. (Queneau 2016: 46).

El mismo mercado callejero es también el lugar donde entrará en contacto con “el fulano” que posteriormente será aludido alternativamente, como el “sátiro” o el “poli”; personaje que va trasmutando su identidad en múltiples ocasiones y que pasará a jugar un papel clave en la aventura urbana de Zazie y de su tío Gabriel. El ambiente de amalgama social, de mezcla de mercancías y grupos sociales en las fronteras de la ley que Zazie encuentra en el mercado de Las Pulgas, junto con el abigarramiento de los tenderetes que cubren la calle, permite también la práctica de la huida y la persecución, como otra de las variantes de los recorridos lúdicos a través de la ciudad.

Zazie va como una flecha, indiferente a los que hacen matrículas de bicicleta, a los sopladores de vidrio, a los expertos en nudos de corbata, a los moros que venden relojes y a los gitanos que ofrecen lo que el cliente pida. (Queneau 2016: 48).

Se levanta bruscamente, agarra el paquete y sale por piernas. Se zambulle en la muchedumbre, hace regates entre los viandantes y los tenderetes, corre en zigzag, dobla en seco hacia la derecha y luego hacia la izquierda, repite varias veces la maniobra, corre, camina, acelera, frena, vuelve a trotar, anda y desanda lo andado. (Queneau 2016: 57).

Esta experiencia de movimiento activo e interacción social se ampliará a otros recorridos urbanos. En este sentido, la huelga de metro, si bien motiva el disgusto de la niña, se convierte también en una oportunidad para que la experiencia lúdica no quede restringida al subsuelo y el caos se extienda sobre el conjunto de la ciudad, abriendo la puerta a la multiplicación de las trayectorias y encuentros surgidos del azar.

Como veremos más adelante, el impulso lúdico que Zazie introduce en el entorno de Gabriel se irá extendiendo posteriormente al resto de los personajes, a los que irá contagiando de un deseo similar de aventura en la ciudad. Los encuentros que se van produciendo de manera repentina y azarosa irán sumando participantes a un itinerario que se aparta ostensiblemente de los lugares paradigmáticos del turismo oficial, para acercarse a los ambientes nocturnos, los barrios marginales y los espectáculos más transgresores de la moral y el gusto tradicionales.

En este proceso donde se van desdibujando las referencias simbólicas de la ciudad “diurna”, resulta especialmente significativa la mutación que se produce en los intereses del grupo *aborregado* de los turistas, que en un primer momento expresan a coro su ferviente deseo de ir a visitar la Sainte-Chapelle, —tildada irónicamente como “joya del arte gótico” por los dos guías del caótico tour— y, posteriormente, fascinados por los monólogos de Gabriel y la intensidad de las discusiones que mantiene con su sobrina Zazie, se olvidan por completo de este objetivo.

A través del movimiento de los personajes se va produciendo una suerte de “deconstrucción” de la solidez de la realidad urbana. Van cayendo las referencias de su objetividad y sus valores simbólicos y culturales, para dar paso a una ciudad que se experimenta y se construye con las trayectorias heterogéneas de figuras que se mueven en un espacio fluido.

Desde las alturas de la Torre Eiffel y a través de la mirada de personajes de barrio como Charles y Gabriel, que desconocen y confunden entre sí los principales significantes de la arquitectura parisina,¹⁴⁸ tenemos la sensación de que la ciudad se va desdibujando y que, bajo los efectos corrosivos de los chistes que los cuestionan de manera jocosa e irreverente, los monumentos pierden su función representativa:

—¡Y aquello de allí! ¡Mira! ¡Allá abajo! Es el Panteón.

¹⁴⁸ En su trabajo sobre El espacio urbano en la obra de *Zazie en el Metro* (Pulgar Le Rumeur, 2008: 23-24), Rebeca Pulgar describe con detalle la falta de reconocimiento y la confusión de los monumentos que son símbolos de la ciudad, por parte de Gabriel y Charles.

-No es el Panteón –dijo Charles-. Son los Inválidos.

-¿No iréis a empezar otra vez? –dijo Zazie.

-No, pero –aulló Gabriel- ¿no podría ser el Panteón?

-En absoluto. Son los Inválidos –contestó Charles.

Gabriel se volvió hacia él y le miró directamente a la córnea.

-¿Estás seguro? –le preguntó-. ¿Estás absolutamente seguro?

Charles no contestó.

-¿De qué estás absolutamente seguro? –insistió Gabriel.

-¡Ya está! –aúlla Charles-. No son los Inválidos. Es el Sagrado Corazón.

-Y tú –dice Gabriel-, ¿no serás por causalidad el sagrado copón

-Las bromitas entre vejstorios dan ganas de vomitar –dijo Zazie. (Queneau 2016: 86).

Más allá de su cara aparente, el viaje va llevando a los personajes hacia el interior del tejido urbano, permitiéndoles explorar las calles y entrar en discusión con los transeúntes, descubrir los barrios más populares y los de ambiente menos recomendable, los *cabarets* y locales de ocio más vanguardistas y los más “cutres”, a la vez que, paralelamente, cada uno de los protagonistas va descubriendo y mostrando a los otros, a través de la escenificación, aspectos de su personalidad que hasta el momento habían permanecido ocultos.

En este territorio fluido, la distinción entre realidad e imagen se hará cada vez más imprecisa. Los desplazamientos físicos y el movimiento rodante a través de la ciudad generan una sensación de incertidumbre que abre paso al espacio ficcional u onírico hacia al que se orienta imperceptiblemente el viaje colectivo de los personajes.

Movimiento acelerado, irrealidad y desmitificación.

Además de la conmoción de los valores simbólicos de la arquitectura, el movimiento físico y la inmersión de los personajes en el ritmo vertiginoso de la vida urbana, se convierten en una fuerza que provoca efectos de erosión y cuestionamiento sobre los valores tradicionales, los rituales y las normas sociales.

En este sentido, la evolución del personaje de Gabriel, desde la reserva inicial hasta la posterior representación pública de su personalidad, es una referencia clave. Abordaremos más adelante el aspecto escénico de esta transformación, sin embargo, nos interesa ahora destacar el desarrollo temático de las reflexiones que, de manera espontánea, este personaje comienza a desarrollar en medio de lugares públicos tan frecuentados como la explanada de la Torre Eiffel.

El monólogo que Gabriel comienza a pronunciar en este lugar constituye una trasposición paródica del célebre monólogo de Hamlet en el que el miedo a la muerte subyace a la duda existencial entre Ser o No ser, hacer o padecer. En el parlamento de Gabriel, la profundidad de la reflexión hamletiana se ve suplantada por una cavilación en tono humorístico, compuesta de manera rápida y ligera a pie de calle, en la que el movimiento viene a desactivar la idea de la trascendencia de la muerte. Frente a la imagen de la eternidad, el discurso de Gabriel contrapone la de lo efímero y, precisamente la realidad de la muerte y su permanente posibilidad es lo que convierte la vida en una ilusión fugaz:

Ser o no ser. Subir, bajar, ir, venir, tanto se mueve el hombre que por fin desaparece. Un taxi se lo lleva, un metro lo arrebató y ni el Panteón ni la Torre se preocupan por ello. París es una ilusión; Gabriel, solo un sueño (delicioso); Zazie, el sueño de una ilusión (o de una pesadilla). Y toda esta historia, el sueño de un sueño, la ilusión de una ilusión, apenas nada más que un delirio tecleado por un novelista idiota (¡oh!, perdón). (Queneau 2016: 91).

Se invierten así los términos entre realidad y ficción. El movimiento acelerado de la vida termina por identificarse con la desaparición material, y la muerte, como fenómeno común, privado de carácter trascendente, es identificada con el mismo carácter de la ausencia. La arquitectura urbana permanecería muda e indiferente ante estas frecuentes desapariciones de los seres humanos que, como Gabriel y Zazie, son el producto de un sueño. Vemos así aludida de modo explícito la condición ficcional de estos personajes, en una súbita transgresión del pacto de ficción dentro de la propia narración, que provoca una duda sobre la realidad de la propia existencia de los lectores o del conjunto de los seres que viven fuera de las páginas del texto.

Si continuamos leyendo el monólogo de Gabriel, este cuestionamiento de la realidad de la existencia humana se expresa con total claridad. La muerte, situada ahora en un más allá subterráneo del subsuelo urbano poblado por la multitudinaria presencia de los cadáveres, se presenta como la única realidad indudable, que perdura y sobrevive incluso a la solidez de los monumentos de la ciudad:

Allá abajo, más allá –algo más allá– de la Plaza de la República, las tumbas rebosan de parisinos que alguna vez existieron, que subieron y bajaron escaleras, que fueron y vinieron por las calles, y que tanto se agitaron que al final desaparecieron. Un fórceps los trajo, un coche fúnebre se los lleva y la Torre se oxida y el Panteón se agrieta antes de que los huesos de los cadáveres, demasiados presentes, se disuelvan en el humus de la ciudad empapada de afanes. Pero yo estoy vivo y ahí se acaba mi ciencia porque del taxímano fugitivo en su cascajo mercenario o de mi sobrina suspendida a treientos metros de altura en plena atmósfera o de mi esposa la suave Marceline, vigilante en el hogar, nada sé en este momento preciso y aquí mismo solo sé lo que alejandrinamente expreso: helos ahí casi muertos porque están ausentes. (Queneau 2016: 92).

Nos encontramos así con la afirmación de la realidad de los muertos, presentes en la multitud de cadáveres que yacen en el subsuelo de la ciudad, y la dudosa, efímera y a menudo ficcional existencia de los vivos que, en el tiempo de la ausencia, se asemejan a los muertos. La

ciudad contiene en las diferentes capas de su espacio esta forma de existencia paradójica, en la que conviven lo real y lo irreal.

La vida se identifica con el movimiento imparale que anima a los seres hasta su desaparición. Pero el movimiento tiene también un efecto de ruptura, de apertura de grietas en la solidez de la cultura, los valores tradicionales, los rituales y las escenas de la vida social. La transitoriedad de los encuentros, los viajes en taxi, las frecuentes entradas y salidas de los personajes en la escena, producen un efecto paródico y desmitificador sobre la normalidad. Un ejemplo paradigmático en este sentido lo encontramos en el viaje en el taxi de Charles que los vecinos de Gabriel hacen para ir a presenciar su *show* en el cabaret Monte de Piedad. En ese trayecto tiene lugar un diálogo que constituye o, más bien sustituye, a la ceremonia tradicional de una boda, oficiada en este caso sobre la marcha por Turandot, el tabernero del barrio.

-¡Mado Ptits-pieds!

-Servidora –dijo Madeleine.

-Charles pregunta si aún quieres casarte con él.

-Por supuesto –contestó Madeleine con voz firme.

Turandot se volvió hacia Charles y le preguntó:

-¿Aún quieres casarte con Mado Ptits-pieds?

-Por supuesto –contestó Charles con voz firme.

-Entonces –dijo Turandot con voz no menos firme- os declaro marido y mujer.

-Amén –dijo Gridoux. (Queneau 2016: 152).

La contestación a la tradición cultural se realiza a través de un desafío lúdico y humorístico a la solemnidad de sus formas de puesta en escena; una estrategia en la que se utilizan ante todo recursos de carácter escénico. Al poner a los personajes “en marcha” y conducirles en taxi a visitar uno de los lugares más iconoclastas de la noche parisina, tenemos la sensación de que caen los cortinajes de los escenarios palaciegos o eclesiásticos en los que hasta ese momento la imaginación culta y popular situaba las ceremonias nupciales. El sello del compromiso entre los novios se representa a través de una fórmula basada solamente en su propia voluntad y tiene un carácter temporal. En cuanto al oficiante de la ceremonia, es Turandot, miembro de la misma comunidad, vecino, amigo y jefe de Mado Ptit-pieds, quien ejerce este rol en un contexto ajeno por completo a figuras de autoridad institucional como curas o jueces.

Junto a las relaciones generacionales, son las formas del amor romántico y la institución matrimonial las que se ven cuestionadas en *Zazie en el metro*. El propio romanticismo un tanto trasnochado de Charles y la intensa pasión que se enciende en la viuda Mouaque ante cualquier

varón que se le ponga delante, son señales indicativas de esta corrosión de las formas impostadas del amor heterosexual que algunos personajes –especialmente mujeres maduras y de clase alta, como la viuda Mouaque- parecen querer escenificar, aun cuando su voluntad resulte traicionada por la emergencia imparable del deseo sexual.

Un último aspecto a destacar en cuanto al movimiento, está en relación con la idea de aceleración. Hay momentos en los que los movimientos de los personajes o de las escenas adquieren un ritmo que se distancia de los parámetros del realismo y, a través de efectos similares a los de los dibujos animados, la aceleración de la acción es la fuerza que opera la transición de la narración desde el territorio de la realidad al de la ficción. Una escena particularmente representativa en este sentido es la que tiene lugar en el momento en el que Zazie, acompañada del “fulano”, se sienta en una terraza del mercado de Las Pulgas y piden unos mejillones con patatas fritas. Esta secuencia, que en la versión cinematográfica de esta novela realizada por L. Malle (Malle, 1959) se presenta filmada a cámara rápida, se narra en los siguientes términos:

Ni una palabra mientras esperan la manduca. El fulano fuma apaciblemente. Llegan los mejillones, Zazie se abalanza, bucea en la salsa, chapotea en el caldo, se embadurna. Los lamelibranquios rebeldes a la cocción son violados en su propia concha con ferocidad merovingia. Poco falta para que el angelito se los jame enteros. Y cuando liquida la fuente, vaya, no diría que no a las patatas fritas (Queneau 2016: 51).

Junto a la aceleración, hay otros dos efectos relacionados con el ritmo de aparición/desaparición de las imágenes, que contribuyen también de manera significativa a la transición ficcional de la narración. Son la desaparición súbita y la proliferación. En relación con la desaparición o la fuga, encontramos una clara representación en la escena del capítulo XV en la que Troussaillon se cuela en la casa de Marceline, con intenciones de seducirla o forzarla a tener sexo con él. En esta escena, vemos cómo, con gran habilidad y sutileza, Marceline engaña al falso poli con diferentes ardides para, finalmente, escapar de la casa delante de las narices del fulano sin ser apenas vista:

Sus ojos se inyectaron en sangre. Sobre todo al comprobar que Marceline se había eclipsado absoluta y no menos bruscamente.

Agarrándose a los rebordes, con un maletín en la mano, su interlocutora se desplazaba en aquel momento a lo largo de la pared exterior del edificio con pasmosa facilidad. Le faltaba solo un pequeño salto de tres metros y pico para terminar su itinerario.

Llegó a la esquina y desapareció. (Queneau 2016: 168).

Por otra parte, en cuanto a la proliferación, resulta paradigmática la pelea con los camareros del café *Los Nictalopes*, que se narra en el capítulo XVII. En esta escena, después de que, en el propio grupo de Gabriel y sus amigos, hayan comenzado las discusiones disparatadas y Turandot se haya puesto a dar saltitos entre las mesas imitando la actuación de Gabriel, termina por desencadenarse una pelea con los camareros, narrada según los parámetros del cine

cómico o la animación. La pelea arranca con la intervención de los camareros agarrando a Turandot y sacándolo en volandas a la calle, continúa con Gabriel haciendo entrechocar las cabezas de dos camareros que caen inmediatamente al suelo y termina con la extensión caótica de la batalla campal por todo el local, con la proliferación de camareros que parecen multiplicarse ilimitadamente por todas partes, mientras que Gabriel, convertido en un coloso de epopeya, les hace frente lanzándoles por los aires y haciéndoles rodar por los suelos:

Por todas partes surgían mesnadas de camareros. Su número superaba ampliamente las previsiones. Salían de las cocinas, de las bodegas, de los despachos, de las carboneras. Sus prietas filas envolvieron a Gridoux y, acto seguido, a Turandot, que se había aventurado entre ellos. Pero no consiguieron dominar a Gabriel con la misma facilidad. El coloso, cual coleóptero atacado por columnas mirmidónicas o buey asaltado por hirudíneo enjambre, se sacudía, resoplaba y pateaba proyectando en las más dispares direcciones proyectiles humanos que ora chascaban mesas y sillas ora rodaban entre los pies de los clientes. (Queneau 2016: 187).

Todos estos efectos tienen que ver con la liberación de los cuerpos de las ataduras que les mantienen amarrados al orden de la realidad. La explosión del apetito voraz y sus connotaciones eróticas en la escena de los mejillones, se contraponen a la mesura, la prudencia y la corrección burguesa en las normas de educación en la mesa. La fuga o desaparición “mágica” de Marceline, seguida de una escena de superheroína trepando por las paredes de los edificios, se presenta como un modo de burlar la violación del propio espacio por parte de un intruso, a través de la sustracción de la propia presencia y, finalmente, la proliferación de los cuerpos de los camareros en el café *Los Nictalopes*, nos acerca a la representación fantástica de una batalla épica en la que el poder infinito de Gabriel, convertido súbitamente en un héroe mitológico, se despliega más allá de todo límite humano.

5.2.2. Representación escénica de las relaciones sociales y la identidad personal. Grupalidad y Teatralidad

Las agrupaciones espontáneas en plena calle son otro de los fenómenos que llaman la atención en el texto de *Zazie en el metro*. Con notable frecuencia y en diferentes situaciones, tienen lugar movimientos de formación grupal que se inician generalmente a partir de un conflicto o una discusión entre dos personajes y se extienden después rápidamente a todo un colectivo, siguiendo una dinámica de contagio mimético. En la organización de estos fenómenos microsociales espontáneos que podríamos caracterizar como fenómenos de “masa abierta”,¹⁴⁹ podemos observar la intervención de dos figuras clave: por una parte, el instigador

¹⁴⁹ Siguiendo a E. Canetti, estos fenómenos de agrupación espontánea responden a un fenómeno social primario sustentado en el temor al contacto entre los individuos. Se trata de una configuración frágil e inestable. Frente a la estabilidad de la “masa cerrada”, la “masa abierta”, se caracteriza “Porque con la misma rapidez con la que se constituyó, la masa se desintegra” (Canetti, 1983: 11)

de la toma de posición común y, por otra, la víctima que recibe la agresividad o el rechazo del grupo. La proyección de la violencia colectiva hacia determinadas figuras-objeto que funcionan como receptores de esta pulsión negativa en distintos momentos, parece jugar un papel central en estos movimientos en los que el grupo se construye siempre “contra alguien”. No obstante, como podremos ver, ambos roles de emisor y receptor de la violencia social se mantienen en continua oscilación y van siendo representados alternativamente por diferentes personajes.

Ya en el primer capítulo, en la estación de tren donde Gabriel espera la llegada de su hermana y su sobrina, tiene lugar el primero de estos fenómenos grupales, a raíz de la discusión que se entabla, en torno al olor corporal, entre el propio Gabriel y una de las señoras que aguardaba en el andén la llegada del tren. A ambos personajes les repugna el olor del otro. Para Gabriel, la multitud congregada en la estación “apesta”, y atribuye ese mal olor al escaso porcentaje de viviendas parisinas que cuentan con cuarto de baño. Por su parte, la señora considera repugnante el olor que desprende el pañuelo impregnado de perfume, que Gabriel ha sacado para cubrirse la nariz. La breve discusión que se inicia entre ambos personajes, que se acusan mutuamente de “apestar”, implica inmediatamente al marido de la señora, llamado por ésta a enfrentarse a Gabriel. En poco tiempo ambos varones están a punto de llegar a las manos, y sólo la llegada del tren a la estación logra interrumpir la pelea en ciernes.

Un segundo momento representativo de este fenómeno de agrupamiento espontáneo tiene lugar en el capítulo III, cuando Zazie decide salir de casa de su tío para dirigirse por su cuenta hacia el centro de la ciudad. Al salir a la calle, es vista por Turandot, que sale de su café, la interpela y comienza a perseguirla a la carrera por las calles, mientras ella trata de huir. Finalmente la alcanza, la agarra por el brazo y, en ese momento, la reacción defensiva de Zazie se orienta estratégicamente a provocar la formación de una masa afectiva en contra de Turandot, encendiendo la chispa de los prejuicios morales de la mayoría social:

—¡Socorro, socorro!

La petición de auxilio consigue atraer la atención de las amas de casa y de los ciudadanos. Todos abandonan sus ocupaciones o desocupaciones personales para interesarse por el incidente.

Zazie, tras el éxito inicial, vuelve a la carga:

—No quiero que se me lleve este señor, no conozco de nada a este señor, no quiero que se me lleve este señor...

Etcétera, (Queneau 2016: 33).

La discusión se extiende entre los viandantes que, convertidos súbitamente en espectadores de la escena, toman parte a favor de la niña y pasan a formar un movimiento en contra de Turandot. Una vez suscitada la curiosidad de la multitud, el siguiente paso de Zazie será deslizar al oído de una de las señoras que ha salido en su defensa, algunos detalles de las

supuestas “cosas vergonzosas”, que el hombre que la persigue le ha pedido que le haga. El chisme empieza a proliferar inmediatamente entre todos los presentes y Turandot se da cuenta de que lo mejor que puede hacer es huir rápidamente de allí, antes de ser linchado por la multitud.

Poco después vemos de nuevo a la niña protagonista, tratando de poner en práctica la misma táctica con el extraño que se le acerca cuando se detiene a llorar junto a la verja cerrada del Metro, en el mercado de Las Pulgas. Sin embargo, en este caso, la estrategia de Zazie se vuelve en su contra, al enfrentarse a un adversario que demuestra tener una habilidad superior para manipular los prejuicios sociales en contra de la niña, a la que acusa de ser una ladrona y de atentar contra el sagrado valor de la propiedad privada:

Zazie guardó silencio. Sin alzar los ojos echó un vistazo a los alrededores. Estaban lejos del gentío, en una calle de mediana anchura frecuentada por personas de orden con cara de gilipollas, padres de familia, jubilados, amas de casa con sus retoños, lo que se dice un público a pedir de boca. Ahora sí que está en el bote, dijo Zazie con una vocecilla interior. Contuvo el aliento y abrió la boca para lanzar su grito de guerra: ¡al sátiro! Pero el fulano no había nacido ayer. Le arrebató el paquete con malos modos y se puso a zarandearla profiriendo con energía cuanto sigue:

—¡So ladrona! ¿No te da vergüenza? ¡Aprovechate de que no miraba!

Y enseguida, dirigiéndose a la muchedumbre que empezaba a rodearlo:

—¡Ah, las nuevas generaciones! Miren ustedes lo que quería birlarme.

Y agitaba el paquete por encima de su cabeza.

—¡Un par de bluyins! –aulló-. ¡Esta mocosa ha querido birlarme un par de bluyins!

—¡Si será desgraciada! –comenta una comadre.

—¡Mala yerba! –añade otra.

—¡Qué vergüenza! –dice una tercera-. ¿Es que nadie se ha preocupado de enseñarle a esta criatura que la propiedad es sagrada? (Queneau 2016: 58)

Existe un componente muy importante de representación en estas escenas. La realidad, carente de referente objetivo, ha pasado a convertirse en el resultado de una práctica de escenificación en la que diferentes actores luchan por imponer su punto de vista: quien consigue definir la situación es quien convence al público viandante de la verosimilitud de su posición, apelando generalmente a una moralidad basada en prejuicios sociales. Dentro de esta concepción escenográfica de la vida social, la realidad de lo que ocurre es aquello que se representa en la plaza pública con mayor fuerza de convicción, recayendo en el público la función de juzgar la verosimilitud de la representación y la identificación de culpables e inocentes. El veredicto de este “tribunal popular” no está basado en leyes ni valores trascendentes, sino que está sujeto a los cambios en los afectos de la multitud y la capacidad de seducción de los actores y, precisamente, el diferente resultado de la estrategia de Zazie en las

dos escenas consecutivas a las que acabo de hacer referencia, es un claro indicador de este carácter relativo del principio de objetividad.

Por otra parte, la masa social del público demuestra ser extremadamente manipulable y variable en sus posiciones y enormemente sensible a la fuerza de persuasión de los personajes en escena. El carácter convencional y acrítico de este público, su identificación con posiciones de orden y roles sociales y familiares tradicionales vendría a acentuar la eficacia de la representación.

Existe, a su vez, un alto grado de rotación en las posiciones de los distintos actores y sus relaciones recíprocas: los que en un momento están enfrentados, pasan poco después a estar aliados y las discusiones evolucionan con gran dinamismo, incorporando a menudo a nuevos personajes, a la vez que otros desaparecen súbitamente. Los movimientos y los cambios de posición en las relaciones entre los personajes son continuos y, lejos de estar relacionados con consideraciones de orden axiológico, obedecen a gestos caprichosos y se producen como resultado de una evolución explosiva de los conflictos que estallan a cada paso en conversaciones, centradas tanto en temas aparentemente relevantes como intrascendentes.

La educación es uno de los asuntos que aparece en varias ocasiones como objeto de debate en la plaza pública. Sin embargo, bajo el plano aparente de la discusión en torno a valores éticos, lo que se afirma en realidad es la fuerza determinante de las dinámicas afectivas y las corrientes de atracción sexual que circulan entre los personajes. Resulta ilustrativa, en este sentido, la entrada en escena de “una señora de la alta sociedad” que pasaba por la calle justo en el momento en que tiene lugar la discusión entre Zazie y “el fulano”, planteando un debate sobre la educación, a propósito del supuesto robo de la niña (Queneau 2016: 59). Algo parecido ocurre con posterioridad cuando una señora “que merodeaba por allí” (Queneau 2016: 101) se incorpora a una de las discusiones que mantienen Gabriel y Zazie después de bajarse del autobús de los turistas. En esta discusión, si bien en un principio la mujer se muestra crítica con la conducta irrespetuosa de la niña y enarbola un discurso orientado a defender a los adultos de los ataques de los niños, poco después, tanto la niña como la viuda, están dispuestas a pasar rápidamente del enfrentamiento a la alianza, para socavar la resistencia de Gabriel a responder la insistente pregunta de Zazie en torno a su supuesta “*homosexualidad*” (Queneau 2016: 103).

Hay situaciones en las que la transición de la paz a la guerra, y viceversa, entre los personajes, se presenta de manera especialmente rápida y abrupta, como sucede en el café Los Nictalopes, cuando estalla una discusión entre Gridoux y la viuda Mouaque que desemboca rápidamente en un intercambio de bofetadas entre ambos y, posteriormente, en el breve intervalo que transcurre entre dos párrafos, el enfrentamiento entre los dos personajes se disuelve por completo y se transforma en una celebración común de la fuerza y audacia de Gabriel.

El intercambio de bofetadas entre la viuda Mouaque y Gridoux seguía a buen ritmo, mientras Gabriel se desternillaba viendo a Turandot alzar la pata. [...]

—¡Bravo! —gritaron a coro Gridoux y la viuda Mouaque, que (de común acuerdo) acababan de poner fin a su intercambio de correspondencia. (Queneau 2016: 186).

La homogeneidad característica de los “fenómenos masa” y el público mayoritario, está muy presente en los contextos de escenificación de las relaciones sociales que aparecen en *Zazie en el metro*. Una de las más claras representaciones de este comportamiento social mimético y acrítico la encontramos en el grupo de turistas que siguen fervientemente a Gabriel, al que han convertido en una especie de líder carismático.

Los viajeros, hermanados por una incomprensión unánime y total, se quedaron de un aire. Los más fanáticos ni siquiera se molestaron en escuchar los gruñidos del altavoz: retorcidos en sus asientos, solo tenían ojos para contemplar con emoción al superguía Gabriel. (Queneau 2016: 97).

Las dinámicas de carácter irracional y afectivo, así como las confrontaciones y los conflictos provocados por diferencias estéticas, sensoriales o valorativas se colocan en el centro de atención de las relaciones y las dinámicas de sociabilidad. De manera recíproca, la rendida admiración que el grupo de turistas profesa a Gabriel, le empuja a convertirse en actor de manera espontánea y a declamar monólogos hamletianos en medio de las calles de París. El monólogo que Gabriel protagoniza en la explanada de la Torre Eiffel, continúa en la terraza del *Café des Deux Palais*, donde se expone de nuevo al público circundante, parafraseando las palabras del príncipe de Dinamarca e introduciendo a la vez una réplica paródica a sus postulados.

—¿Por qué —decía—, por qué ha de ser insoportable la vida, que al fin y al cabo pende de un hilo? De un hilo emana, un hilo la anima, un hilo la mina, un hilo la minimiza. De no ser por eso, ¿quién soportaría los altibajos de la fortuna y las humillaciones de la carrera, los fraudes de los tenderos, las tarifas de los carniceros, el agua de los lecheros, el malhumor de los parientes, la cólera de los profesores, los gritos de los brigadas, la bajeza de los acomodados, los gemidos de los acogotados, el silencio de los espacios infinitos, el olor de las coliflores y la pasividad de los caballos de madera si no supiéramos que la malvada y proliferante conducta de una ínfimas células (gesto) o la trayectoria de una bala cualquiera trazada por cualquier mano involuntaria e irresponsable podían provocar inopinadamente la evaporación de todas las referidas preocupaciones en el azul cielo? Yo mismo, este servidor que ahora les dirige la palabra, me he torturado con tales problemas mientras ataviado con un tutú enseñaba a panolis como ustedes mis muslos naturalmente hartos velludos, fuerza es confesarlo, pero profesionalmente depilados. Sólo me resta añadir que, si así lo desean, pueden presenciar este espectáculo a partir de hoy por la noche. (Queneau 2016: 121).

De nuevo la idea de la fragilidad y el carácter efímero de la vida se plantean como fundamento último de su sentido, en contra de la trascendencia de la muerte y el miedo a lo que espera en el más allá, que se afirman en el texto shakespeariano. Es precisamente la posibilidad de que en cualquier momento pueda extinguirse, lo que confiere valor a la vida y hace que resulten soportables las innumerables y diversas injusticias y sufrimientos cotidianos, aludidos en este caso de manera paródica. Y es también esta conciencia de la tensión entre la vida y la muerte, que en Hamlet se resuelve de manera trágica, la que da lugar en el caso de Gabriel a

una salida lúdica, que se plasma en la invitación que dirige a todos los presentes a presenciar su actuación como bailarina en el *cabaret* Monte de Piedad.

Este desenlace funciona como mediación entre las actuaciones de Gabriel en la plaza pública y su entronización como actor en el escenario teatral de un *cabaret* de ambiente popular y transgresor, que choca frontalmente con la identificación de los textos clásicos teatrales con la “alta cultura”. A su vez, la actuación en el Monte de Piedad es también el inicio del proceso de revelación personal de Gabriel, que hasta el momento había vivido de forma oculta y culpable su actividad profesional en la noche parisina.

La realidad como ficción. La ficción como realidad

Uno de los efectos más notables de esta configuración escénica de la vida social es la relatividad y la pérdida de gravedad de aquello que se conoce como realidad. La propia experiencia vital, e incluso sus episodios más penosos o traumáticos, pasan a formar parte de un relato que se moldea con las formas del espectáculo (Debord, 2016) y parece estar destinado a provocar la diversión de un público, cuya presencia es inmanente en todas las situaciones de la vida cotidiana.

En este sentido, la historia que Zazie relata al sátiro acerca de su familia, representa un ejemplo paradigmático. Al parecer, la madre mató al padre estrellándole un hacha en la cabeza para impedir que abusara sexualmente de la niña. Zazie relata estos hechos en un tono jocoso y destacando las habilidades de su madre y de ella misma para salir triunfantes frente a la justicia y cobrar fama saliendo en los periódicos.

—¿Se acuerda de la modista de Saint-Montron que se cargó a su marido de un hachazo en la cabeza? Pues era mamá. Y el marido, naturalmente, era papá.

—Ya —dice el fulano.

—¿No le suena?

Parece que no está muy seguro. Zazie se indigna.

—¡Pues dio mucho que hablar! Mamá tenía un abogado que vino de París apostá.... Un tipo muy famoso, de esos que no hablan como usted o yo... Un gilipollas, vamos. Pero consiguió que la absolvieran así de fácil (gesto), como si nada. Con decirle que el público acabó aplaudiendo a mamá. Poco faltó para que la sacaran a hombros. ¡Qué cachondeo! (Queneau 2016: 52).

En esta misma línea, habría que señalar las alusiones al cine en las narraciones de la niña sobre las “disruptivas” escenas familiares. Continuamente se intercalan en el relato alusiones a las formas o los géneros de la escena cinematográfica, como si lo sucedido se

contemplase a través de este prisma y fuese observado y recordado como formando parte de la frágil y efímera realidad de una película:

Resumiendo, empieza a besarme, y hasta ahí todo normal, porque al fin y al cabo era mi papá, pero de repente va el tío y se pone a sobarme, y yo digo ni hablar del peluquín, eso sí que no, porque le veía venir al muy guarro de él, y al decirle que no, que eso jamás, pues se va el tío hacia la puerta, y la cierra con llave, y se guarda la llave en el bolsillo, y pone los ojos en blanco gritando igualito que en el cine, era fantástico, un vacile de primer orden. Te voy a pasar por la piedra, gritaba, te voy a pasar por la piedra, y hasta se le caía un poco de baba al decirme esas guarrerías, hasta que por fin se me echo encima. Lo evito por un pelo y, como estaba mamado, hale, de narices contra el suelo. Se levanta y otra vez a perseguirme, como en una del oeste. Por fin me atrapa y hale, a achucharme como antes. Pero en ese momento se abre la puerta sin hacer ruido, ah, porque se me olvidaba explicarle que mamá se había dicho que iba a comprar fideos y chuletas de cerdo, pero no era verdad, lo decía para engañarle, porque estaba escondida en el lavadero, en el mismo sitio donde había dejado el hacha, y naturalmente se había llevado las llaves. Vaya una lagarta, ¿eh?

—Y que lo digas —dice el fulano.

—Total, que abrió la puerta poco a poco y entró tranquilamente en la habitación, mientras el infeliz de papuchi pensaba en otra cosa, solo tenía ojos para mí, y zas, hachazo que te crió en la mismísima chola. Eso sí, hay que reconocer que mamá no se anda con chiquitas. ¡No le digo el espectáculo! Para echar la primera papilla. (Queneau 2016: 55-56).¹⁵⁰

Existe en estas narraciones no solo un interés por introducir una distancia frente a lo real y convertir lo vivido en objeto para el espectáculo y la diversión, sino también un intento de intervenir de manera performativa en los comportamientos de los otros. Del relato de Zazie se desprende una demostración del poder de las mujeres en su familia, que estaría destinada a advertir y bloquear al “fulano” que se ha acercado a la niña con ambiguas intenciones.

Por otra parte, aun manteniendo el tono y la clave humorística, la narración del episodio por parte de la niña no deja de ser reveladora de la violencia vivida en el seno del hogar familiar. La crítica al modelo institucional de la familia y la puesta en evidencia de las crudas realidades que quedan ocultas bajo su cara más aparente y superficial, es otra de las virtualidades del relato de la niña y de la representación teatral en general que, mediante la ficción, puede hacer visible lo invisible.

En la estrategia de la teatralidad desarrollada por Zazie está muy presente el carácter consciente que se perfila como uno de los requisitos distintivos de lo teatral frente a la representación en un sentido genérico (Cornago, 2004)¹⁵¹. Tanto a través de la voz del narrador como de la propia niña, en distintas ocasiones se evidencia el carácter deliberado del fingimiento, al que se une a menudo un goce lúdico. La escenificación teatral se presenta así, como un juego al que la niña recurre para divertirse y, a la vez, ejercer un control sobre los

¹⁵⁰ El destacado en negrita es mío.

¹⁵¹ En “La Teatralidad como crítica de la Modernidad” O. Cornago establece algunos requisitos básicos en las estrategias de Teatralidad: la mirada del otro, que funciona como desencadenante de todo fenómeno de teatralidad social o artística; el carácter procesual, que da lugar a su existencia efímera, que solo se mantiene mientras está funcionando y, por último, la existencia de un juego de engaño o fingimiento. Sobre este último aspecto, es importante destacar que lo específico de la teatralidad frente a otras prácticas de representación, es su modo consciente. (Cornago Óscar, 2004).

adultos que la rodean en la ciudad. Así se muestra en la escena del llanto fingido junto a la estación de metro del mercado de Las Pulgas (Queneau 2016: 46). O también, cuando quiere conseguir que su tío la crea y la defienda de las acusaciones de robo del “fulano”:

—Tío Gabriel —exclamó Zazie—, te juro que los bluyinses son míos. Defiéndeme, tío Gabriel, defiéndeme. ¿Qué dirá mami cuando se entere de que has dejado que me insulte un tío golfo como este, un chorizo que lo mejor hace de taxista sin licencia?

—¡Toma ya! —añadió Zazie para sus adentros con la vocecilla interior—. **Lo hago mejor que Michelle Morgan en *La dama de las camelias*** (Queneau 2016: 68).¹⁵²

En este caso es la propia Zazie la que parece observarse a sí misma en un movimiento auto-reflexivo a través del que confronta su propia *performance* con la actuación cinematográfica de una de las actrices más célebres del momento. La aproximación a los cánones del espectáculo parece convertirse aquí en criterio para la eficacia de la escenificación en el escenario de la vida real. Parecería que Zazie actúa en el contexto de una sociedad que está comenzando a observarse y transformarse través de las claves representativas del espectáculo (Debord, 2016).

Junto a las estrategias teatrales desarrolladas por los personajes, hay otros elementos que contribuyen a la configuración del espacio urbano como un escenario para la representación de la vida social. Uno de los recursos más notables en este sentido es la introducción de alusiones a la gestualidad de los personajes en los diálogos que mantienen entre sí. Las frecuentes acotaciones entre paréntesis, alusivas a los gestos de los hablantes implicados en distintas situaciones, constituyen una forma de irrupción de lo corporal, la acción y la expresión no verbal, en la continuidad y la superficie del texto literario. La mención de los gestos se convierte así en una forma de ruptura de la elaboración literaria del discurso que, paradójicamente, resulta también un modo de integración de la emergencia involuntaria de lo corporal en la escritura.

A menudo parece que esa irrupción gestual acompaña expresiones de especial intensidad emocional:

—¡La verdad! —estalla Gabriel (gesto)—. ¡Como si tú supieras con qué se come! ¡Como si alguien lo supiera! Todo eso (**gesto**), todo eso son camelos. El Panteón, los Inválidos, el cuartel de Reully, el estanco de la esquina, todo un camelo, un cuento chino...” (Queneau 2016: 15).

—¡Cojonuda —dice Gabriel— esta sopa de cebolla! Parece como si tú (**gesto**) le hubieras puesto suelas de zapato y tú (**gesto**) hubieras añadido el agua de fregar los platos. Pero eso es lo que a mí me gusta: las cosas naturales, hechas a la pata la llana. En una palabra: la pureza (Queneau 2016: 184).

Pero también, en otros momentos, los gestos se presentan como significante de actitudes de indefinición que no llegan a tomar forma verbal:

—¿Qué piel te gustaría? ¿Boxcalf?

¹⁵² El resaltado en negrita es mío.

Gabriel torció **el gesto**.

—¿Foca?

La misma mueca.

—¿Piel de Rusia?

Mueca

—¿Y de cocodrilo?

—Eso debe de costar muy caro.

—Pero es resistente y elegante.

—De acuerdo. Iré a comprarlo yo mismo. (Queneau 2016: 28).

En todo caso, el plano de la acción que se va desplegando a través de la teatralidad de las situaciones y la emergencia de la gestualidad, va poco a poco imponiéndose y configurando una dinámica que termina arrastrando al conjunto de los personajes a salirse de lo previsto y adentrarse en una aventura que discurre de manera azarosa en diferentes calles, zonas, lugares y ambientes urbanos.

La ciudad, como entorno que posibilita el distanciamiento de las referencias tradicionales de la cultura no borra, sin embargo, en este texto, el sentido de lo colectivo. Junto a la reivindicación de un espacio más abierto a la expresión de la heterogeneidad personal y al desafío de los prejuicios y los comportamientos miméticos de la multitud, a lo largo del relato, no dejamos de asistir a un ensayo de nuevas formas de construcción de un “nosotros” abierto a la diversidad, que se plasma en los movimientos y los diálogos que tienen lugar entre los personajes, en escenarios formales e informales y en un marco estético que desafía el gusto convencional. En este contexto de transformación, la teatralidad proporciona las coordenadas de un espacio virtual, necesario para la creación de unas relaciones sociales que carecen aún de sustrato en el espacio objetivo de la realidad compartida.

Transformismo, disfraz y migración de la identidad.

Especialmente en el plano de la identidad personal, a lo largo de la novela se despliegan toda una serie de juegos basados en el uso del disfraz, la ambigüedad y el cambio, que protagonizan fundamentalmente dos personajes cuyas trayectorias van evolucionando hacia un antagonismo cada vez más perfilado: Gabriel y Trouzcaillon, también llamado “el fulano”, “el poli-sátiro”, “Pedro el de los saldos”, el inspector Bertin Poirée o Arún Arachide.

En lo que se refiere a Gabriel, a través de sus monólogos hamletianos en las calles de París va accediendo progresivamente a una forma de empoderamiento que se refleja en el seguimiento

que recibe del grupo de turistas, cada vez más plegados a su voluntad, y en la evolución de su relación con Trouascaillon que —en sus múltiples personificaciones— pasa de la timidez y el temor inicial a una confrontación cada vez más abierta.

Desde el principio, hay en el comportamiento de Gabriel un juego de ambigüedad con las categorías genéricas de lo masculino y lo femenino que tiende a buscar un efecto humorístico y a cuestionar las formas tradicionales de estos estereotipos. El pañuelo perfumado de “Barbouze de Fior”, que aparece en reiteradas ocasiones desde la primera escena en la estación de tren, es un símbolo clave de esta posición ambivalente entre lo masculino y lo femenino. Este mismo pañuelo, empapado de un intenso perfume, funciona también como simbolización de un gusto por la sofisticación que se pretende refinado, pero que resulta abiertamente vulgar y es, a la vez, la barrera sensorial con la que Gabriel trata de separarse de la multitud maloliente y amenazadora de la que se siente rodeado.

Dentro de esta representación ambivalente entre lo masculino y lo femenino, entre lo sofisticado y lo tosco, vemos a Gabriel haciéndose la manicura en su casa mientras silba marchas militares (Queneau 2016: 24-25), o vistiendo su enorme figura con un tutú para representar su espectáculo como bailarina sexy en el *cabaret* Monte de Piedad. Hay un acercamiento a lo grotesco en la representación de los clichés de lo femenino por parte de este personaje de quien, por otra parte, se destacan los rasgos físicos de su enorme tamaño, fuerza y atributos masculinos.

La interpretación de lo femenino va unida, en el discurso de Gabriel, al concepto mismo del arte, como actividad que se opone radicalmente a la servidumbre del trabajo. Esta dedicación profesional a la actividad artística representa para el tío de Zazie una divertida forma de ganarse la vida, a la vez que un reducto en el que su actitud en el terreno de la sexualidad puede adquirir reconocimiento y dignidad. Por otra parte, el énfasis en el concepto del “Arte” con mayúsculas, no deja de ser un modo irónico de cuestionar el elitismo de la alta cultura en nombre de prácticas estéticas más democráticas y heterodoxas:

Sea como fuere he lubricado la juntura de mis rodillas con el susodicho sudor de mi frente y así es como edénica y adánicamente me gano el mendrugo cotidiano. Dentro de unos instantes van a verme en acción, pero ojo con equivocarse, porque ante ustedes no se desarrollará un simple esliptís, sino Arte con mayúscula. (Queneau 2016: 158).

En el caso de Trouascaillon, encontramos a un personaje que va mutando y presentando múltiples identificaciones a lo largo del relato. En un primer momento es el adulto que se acerca a Zazie, cuando la niña se encuentra llorando a la puerta de la estación de metro cerrada por la huelga, en una actitud aparentemente compasiva, pero en la que se aprecian señales claras de hipocresía. Este mismo sujeto se presenta posteriormente en casa de Gabriel y Marceline, identificándose como un vendedor ambulante del mercado de Las Pulgas, que pretende

devolver a la niña a su hogar familiar, acusándola de haber robado unos *bluyins* en su puesto de venta callejero.

Desde el principio, la incertidumbre está presente en la identificación de este personaje que da muestras desde su primer acercamiento al barrio de una actitud desafiante y chantajista, particularmente evidente en el interrogatorio que dirige a Gabriel en su propia casa, acerca de su trabajo nocturno y su supuesta homosexualidad.

En una nueva transformación, poco después, el mismo personaje aparece caracterizado como agente de tráfico en medio del monumental atasco que se produce en el centro de París, con motivo de la huelga de transportes, ataviado con el uniforme de guardia urbano e identificado con el nombre de Trouascaillon. En contraste con los roles de índole policial que representa preferentemente, hay también un momento en el que “el fulano” actúa como un ladrón al introducirse, forzando la cerradura, en el domicilio de Marceline, cuando todos los vecinos han acudido a presenciar la representación de Gabriel en el *cabaret* Monte de Piedad.

A lo largo del relato se va esbozando una polarización en torno a estos dos personajes que representan actitudes vitales inversas. Por un lado, Gabriel, en alianza con Zazie, representa la reivindicación de la actitud lúdica como respuesta a la condición efímera de la vida y la posibilidad de ampliar la presencia del juego en la ciudad y en el trabajo. Por otro lado, Trouascaillon, a través de sus múltiples transformaciones, mantiene una actitud autoritaria, controladora y depredadora de la vida de los otros.

En torno a Gabriel se va perfilando un grupo en el que confluyen los turistas y los vecinos del barrio en una amalgama heterogénea y diversa, que se ha ido distanciando simultáneamente del itinerario turístico prefijado y de las rutinas de la vida del vecindario, para abrirse a la participación en un espectáculo que desafía de manera humorística el gusto convencional. Por otra parte, en torno a Trouascaillon, se va configurando otro grupo de vigilantes y agentes policiales que se van sumando acumulativamente a través de las detenciones que unos practican sobre otros. Finalmente, hay una escena en la que la confrontación de ambos grupos se produce de manera abierta y armada, en las puertas del Café los Nictalopes, en el barrio de Pigalle:

Dos divisiones blindadas de vigilantes nocturnos y un batallón de spahis jurásicos acababan de tomar posiciones alrededor de la Plaza de Pigalle. (Queneau 2016: 190).

Los asaltantes, armados hasta los dientes, se detuvieron sobre la acera en perfecta formación. (Queneau 2016: 192).

La estrategia de camuflaje que desde el principio había tratado de poner en escena este personaje escurridizo y proteico, se manifiesta claramente en este momento a través del uso de la fuerza organizada. Pese a que su representación de las figuras tradicionales de autoridad evidencia la pérdida de reconocimiento y validez que dichas formas han experimentado en la

ciudad,¹⁵³ el “poli-sátiro” no deja de ensayar diferentes alternativas para llevar a cabo sus pretensiones de control de la vida de los demás. Bajo el nombre de Arún Arachide, el falso policía declara ante los presentes su uso de múltiples disfraces y presume de una enorme capacidad de transformación para reaparecer una y otra vez, burlando las previsiones de quienes le consideraban vencido (Queneau 2016: 193).

Aunque comparten el uso del disfraz, existe una asimetría fundamental entre estos dos personajes que mantienen un juego ambivalente en relación con su identidad. En el caso de Gabriel, la máscara o el atrezo se utilizan para revelar una “verdad” que no encuentra condiciones para expresarse en los cauces de la normalidad. La relación que establece con sus seguidores conduce a todos a disfrutar de la diversión y el ocio nocturno en un ambiente carnavalesco en el que se relajan los controles de la realidad diurna.

En el caso de Troussaillon, por el contrario, el disfraz es una herramienta para el ocultamiento ante los demás de sus propios afanes punitivos. Aunque en un principio esta estrategia tiene éxito y genera dudas, temor y confusión, a medida que avanza el relato, la conciencia del engaño que subyace a sus diferentes representaciones va creciendo progresivamente entre el resto de los personajes, que llegan incluso a acorralarle a las puertas del *cabaret* Monte de Piedad (Queneau 2016: 177).

A través de sus continuas reapariciones, y aunque cada vez se pongan de manifiesto con mayor claridad su juego y su torpeza, este personaje no deja de mostrar una enorme capacidad de regeneración y reproducción. Se hace evidente, de esta manera, que la libertad que ponen en juego Gabriel y su grupo tiene siempre enfrente a los partidarios de la represión. La eterna dinámica de aproximación y distanciamiento entre la huida de unos y la persecución otros, queda así esbozada como una tendencia que se reproduce indefinidamente cambiando de forma, sin llegar nunca a una confrontación final. La última escapada de Gabriel y sus amigos a través del sótano de Los Nictalopes, huyendo de la enorme formación policial que les espera a las puertas del café, simboliza la continuidad de este movimiento divergente.

¹⁵³ Resultan claras en este sentido las observaciones del narrador con respecto a las dificultades que experimenta este personaje, disfrazado de agente de tráfico, para imponer su autoridad sobre los automovilistas atascados en las calles de la ciudad: “su minúsculo silbato no parecía impresionar a nadie” (Queneau 2016: 112), “Troussaillon, cabreado, empezaba a dudar de la virtud del uniforme y el silbato” (Queneau 2016: 113).

5.2.3. La irrupción perturbadora de Zazie y sus efectos

Hasta el momento, hemos desarrollado diferentes aspectos de la realidad urbana con la que se encuentra la niña protagonista en su breve incursión en la capital. En este apartado, nos proponemos desarrollar algunas de las dimensiones de la transformación que su llegada supone en la vida del barrio de su tío y, en general, entre los distintos personajes con los que entra en contacto. Con el personaje de Zazie, la infancia —particularmente en su condición femenina— se representa como un motor de cambio de los valores establecidos por la tradición. Pasamos a continuación a explorar algunas de las dimensiones principales de este efecto transformador generado por la actividad infantil.

El fantasma femenino de la sexualidad

Desde el principio, la aparición de Zazie en París está ligada al fantasma de la sexualidad, que sobrevuela sobre los deseos y temores imaginarios los habitantes del suburbio urbano.

Las menciones a la sexualidad son recurrentes a lo largo del texto. En primer lugar, el motivo del viaje de la niña es el encuentro de su madre con un amante con el que va a pasar un fin de semana en la ciudad. Por otra parte, el propósito de dejar a Zazie al cuidado de su tío Gabriel, responde a la preocupación de Jeanne de Lalochère por poner a su hija a salvo del peligro de una posible violación: “—¿Puedo fiarme de ti? Compréndelo, no quiero que termine violada por toda la familia.” (Queneau 2016: 9). Por otra parte, entre los vecinos del barrio, la llegada de la sobrina de Gabriel suscita inmediatamente un movimiento de rechazo liderado por el tabernero Turandot, que atribuye a Zazie un incontrolable e intolerable deseo de provocación sexual hacia todos los parroquianos de su establecimiento:

—Demasiados —gritó Turandot—. En dos o tres días tiene tiempo de sobra para hurgarle en la bragueta a todos los viejos chochos que honran con su presencia este establecimiento. No me gustan los follones ¿comprendes? (Queneau 2016: 20- 21).

Por otra parte, la sexualidad está también presente, de diversas formas, en las expresiones y en la curiosidad de Zazie. En el momento en que planea escapar en solitario para visitar el centro de la ciudad y resulta interceptada por Turandot, acusa públicamente al dueño del bar de intentar seducirla, colocándolo en el centro de las iras de los escandalizados viandantes. Posteriormente, las escabrosas confesiones que la niña hace al “fulano”, acerca del intento de violación de su padre y el hachazo en la cabeza que su madre propina al incestuoso progenitor, convierten el asalto sexual en asunto de referencia y permiten también desvelar el interés sexual que se oculta en la aparente actitud caritativa del hombre, al que Zazie no tarda en identificar como un “viejo verde”:

—A ver —dijo Zazie-, ¿por qué tengo que confiar en usted?

—Porque me gustan los niños —argumentó el fulano-. Las niñas y los niños.

—Es usted un viejo verde. Como suena. (Queneau 2016: 47).

Gran parte del contencioso que se establece entre Zazie y el personaje del “poli-sátiro” gira en torno a acusaciones de índole sexual. Zazie acusa al “falso poli” de querer violarla, a la vez que éste la acusa a ella de ladrona y a Gabriel de hacer practicar a su sobrina la prostitución infantil y ser él mismo *hormosexual*”, entre otras cosas (Queneau 2016: 68). El tema de la *hormosexualidad* pasa a ser entonces uno de los objetos centrales de la curiosidad de Zazie que, después de escuchar este término entre las acusaciones que el “fulano” dirige a su tío Gabriel, emprende toda una investigación personal para averiguar el significado de dicho concepto, interrogando con insistencia machacona sobre este tema a su propio tío y a otros personajes.

Resulta significativo el hecho de que nadie se preste a ofrecer a la niña una respuesta realmente informativa sobre esta cuestión y que, junto a las reiteradas y enérgicas negativas de su tío a la pregunta de si es o no *hormosexual*, lo que se encuentre sean respuestas evasivas o disuasorias:

—¿Qué es hormosexual? Pero, ¿qué significa eso? ¿Que se perfuma?

—Exactamente. Lo has comprendido. (Queneau 2016: 87).

—En realidad —dijo Zazie- me gustaría saber en qué consiste.

—¿En qué consiste qué?

—Eso de ser hormosexual.

—¿Es que no lo sabes?

—Tengo una ideilla, pero preferiría que alguien me la confirmara. (Queneau 2016: 103).

—¿Qué es exactamente una loca? —preguntó Zazie al desgaire, en el tono de quien se dirige a una vieja amiga- ¿Un marica? ¿Bujarrón? ¿Hormosexual? ¿Hay matices? (Queneau 2016: 133).

Parecería que, en un contexto en el que las prácticas sexuales entre hombres y mujeres son aludidas profusa y abiertamente, e incluso comienzan a hacerse públicas o a convertirse en objeto de ficción¹⁵⁴ algunas relaciones entre hombres adultos y niñas, la homosexualidad permanece oculta y envuelta en el tabú.

En general, tanto en la voz de la protagonista como en la del narrador y en muchas de las situaciones que interpretan el resto de personajes, se aprecia una afirmación de la sexualidad como una fuerza que subyace bajo el plano de las normas sociales y socava las falsas apariencias de las tradiciones instituidas. La propia Zazie identifica esa fuerza en el comportamiento de sus padres y en el modo en que, con frecuencia, se impone por encima de las obligaciones

¹⁵⁴ *Lolita* de V. Nabokov se publica originalmente en 1955, pocos años antes que *Zazie en el metro* (1959).

familiares.¹⁵⁵ También en relación con la educación en un sentido más amplio, diferentes escenas a pie de calle ponen en evidencia que los discursos y las responsabilidades hacia los menores son abandonados rápidamente por parte de los adultos cuando entra en juego la atracción erótica.

La sexualidad está también presente en la fisonomía de la propia ciudad. Esto se hace especialmente patente en el momento en el que Gabriel, junto a la torre Eiffel, reflexiona sobre la identificación de la ciudad en términos femeninos, cuando su símbolo más paradigmático tiene una forma claramente fálica. (Queneau 2016: 90).

Parece evidente que el tema de la sexualidad, la preocupación ante el desbordamiento de los límites de la identidad sexual o la confusión entre lo masculino y lo femenino, brota por doquier. La cuestión del género aparece en la representación de la ciudad a través de los símbolos arquitectónicos y es también citada como objeto de referencia y tema de actualidad para la prensa del momento. Por otra parte, esta consideración sexuada de la representación de la urbe parece ir en contra del discurso culto que contempla los monumentos desde una actitud reverencial o, incluso, “aborregada”, como la que practican los turistas que aparecen visitando la ciudad a bordo de un autobús. La aparición de la sexualidad tiene también un carácter de afirmación subversiva de un deseo que va en contra de la corrección de las formas sociales y culturales y de los discursos estereotipados para el consumo turístico de la ciudad.

A este carácter incorrecto y subversivo se une también cierta sensación de “actualidad” en la presencia de la sexualidad como fuerza que hace su aparición en el espacio público. Algunos de los personajes más apegados a la nostalgia de un tiempo pasado y otras formas de amor romántico, como el taxista Charles, expresan abiertamente su exasperación ante esta omnipresencia del sexo que parece una característica del momento que están viviendo.

—También él —dice entre sollozos—, también él... Siempre lo mismo... sexo por todas partes... siempre dándole vueltas al sexo... todo el tiempo. Náusea... putrefacción... solo piensan en eso... (Queneau 2016: 91)¹⁵⁶

Cabe, por último, referirse brevemente a las diferencias que pueden observarse en la actitud hacia el tema de la sexualidad entre los personajes femeninos y los masculinos. Por una parte, en la actitud de las mujeres se observa en general una afirmación abierta del propio deseo y una voluntad activa para la búsqueda de amantes varones. Esta voluntad resulta clara en el caso de Jean de Lalochère, la madre de Zazie, o la viuda Mouaque, con la diferencia de que, mientras

¹⁵⁵ Hablando de su madre, Zazie dirá: “—Siempre es así cuando se trae entre manos un maromo —dice Zazie—. La familia, entonces, le importa un bledo.” (Queneau 2016: 9).

¹⁵⁶ La especificidad histórica de esta presencia pública de la sexualidad se hace patente en la exploración memorial que Annie Ernaux aborda en *Los años*. En relación con la década de los 50, la autora observa: “El sexo era la gran preocupación de la sociedad que veía indicios por todas partes, en los escotes, las faldas de tubo, la laca de uñas roja, la ropa interior negra, el bikini, la enseñanza mixta, la oscuridad de las salas de cine, los váteres públicos, los músculos de Tarzán, las mujeres que fuman y se cruzan de piernas, el gesto de tocarse el pelo en clase, etc.” (Ernaux, 2019).

que la primera busca un encuentro netamente sexual con su “maromo”, la viuda parece unir su abierta promiscuidad con fantasías de amor romántico. En el caso de Zazie o Marceline, su orientación parece más indefinida y, en ambos casos, tienen en común la necesidad de defenderse de los asaltos violentos de personajes como Troussaillon.

Por parte de los hombres, parece haber una distinción bastante contrastada entre la tendencia al abuso (Troussaillon), el romanticismo (Charles) y la ambigüedad (Gabriel). En todo caso, la agresividad está particularmente asociada a los roles sexuales masculinos y se manifiesta especialmente en la búsqueda de relaciones prohibidas.

Curiosidad, afirmación personal y desafío del lenguaje adulto.

Los componentes de la rebeldía de Zazie

La curiosidad, tanto hacia las novedades y misterios que ofrece la ciudad de París como hacia la vida sexual y las relaciones entre los adultos, parece estar en el centro de la actitud de una niña cuya llegada suscita un gran revuelo entre los vecinos del barrio de Gabriel.

Los principales puntos de choque de la actitud de Zazie con el ambiente del vecindario urbano en el que va a vivir durante unos días, tienen que ver en primer término con su utilización del lenguaje. Tanto en el uso de palabras malsonantes, como en el desprecio que a menudo expresa frente a autoridad de los adultos, la cortesía o los símbolos más sagrados de la historia del país, se manifiesta esta actitud de la niña que genera un vivo rechazo inicial entre los vecinos. Los frecuentes “me la suda” (traducción de “Je m’en fous” en el texto original) que Zazie profiere a diestro y siniestro, con referencia a cuestiones tan diversas como la educación, las personas mayores, la belleza de París, Napoleón o la delicadeza, son expresivos de esta actitud irreverente.

En las relaciones que la niña mantiene con las diferentes figuras adultas con las que se va encontrando en la ciudad, observamos una expresión de lo que rechaza y lo que desea, tan directa, rotunda e imperativa, que a menudo se convierte en un ejercicio de tiranía sobre los demás. Ya en el primer viaje que realiza en taxi, con Charles y su tío Gabriel, la ira de la niña ante la frustración de su deseo de pasear en metro, da lugar a una explosiva sucesión de insultos y protestas:

—¡Cerdos! —exclama Zazie—. ¡Cabrones! ¡Hacerme eso a mí!

—No solo a ti —dice Gabriel con objetividad.

—¡Me importa un comino! Soy yo la que pago el pato, sí, yo, que estaba tan contenta, tan feliz y tan contenta y tan... todo, porque iba a pasearme en el metro. ¡Mierda, mierda, mierda! (Queneau 2016: 10).

Poco después, la ira de Zazie se convierte en una actitud de desprecio que se extiende a la célebre belleza de la ciudad en su conjunto:

—¡Ah París! —exclama en tono conciliador— ¡Hermosa ciudad! Mira a tu alrededor. ¿No te parece bonito?

—Me la suda —dice Zazie—. Lo único que me interesaba era ir en metro. (Queneau 2016: 12).

Y tampoco la figura más simbólica de la historia imperial francesa se libra del olímpico desprecio de la niña: “-Napoleón me la suda —replica Zazie—. No me interesa lo más mínimo ese gordinfla con su sombrero de tontaina” (Queneau 2016: 13).

La afirmación inquebrantable de sus propios deseos se impone en diferentes situaciones en las que la niña logra remover los límites que, en un principio, impiden su satisfacción. Así ocurre en situaciones como la que se produce en la terraza donde se sienta con Charles y Gabriel a tomar un aperitivo y Zazie logra que la camarera, pese a su negativa inicial, le sirva una coca-cola que tiene que ir a comprar a otro bar cercano (Queneau 2016: 16).

Una de las claves de la rebeldía de Zazie es su desconocimiento de la autoridad de los mayores y de la desigualdad estructural que segmenta la comunicación entre adultos y niños. En lugar del respeto de la distancia o el silencio, Zazie no duda en tomar la iniciativa en las conversaciones con los adultos expresando sus opiniones, lanzando preguntas indiscretas o insidiosas o, incluso, pasando al terreno de la burla o el ataque. Especialmente los personajes de más edad o que representan estilos de vida más tradicionales, como el taxista Charles o la viuda Mouaque, son objeto de la mordacidad de la niña que, con sus preguntas y sus juicios lapidarios, cuestiona radicalmente sus planteamientos vitales y les deja indefensos y sin respuestas (Queneau 2016: 89-90).

La crueldad de Zazie se dirige también hacia su tío Gabriel, objeto de la agresiva curiosidad de la niña y, particularmente, hacia aquellas palabras que aluden a prácticas que aún le son desconocidas. La supuesta *homosexualidad* de su tío forma parte de este territorio incógnito al que trata de acceder y conquistar por todos los medios. (Queneau 2016: 94).

Además de en el uso del lenguaje, la auto-afirmación de la niña se produce también en el plano de la expresión corporal. La liberación de los controles adultos y el deseo de recorrer físicamente y de manera autónoma el espacio urbano, han sido ya señalados entre las aspiraciones de la niña en su excursión a la ciudad, así como las violentas reacciones con las que Zazie responde en todas las ocasiones en las que resulta empujada, arrastrada, aplastada o manejada físicamente por los adultos.

La crueldad física es la conducta más extrema de la que la niña echa mano para defender su libertad personal cada vez que se siente amenazada por los adultos, pero tiene también un

aspecto lúdico y gratuito, como una forma de goce de la desobediencia, que también divierte a Gabriel. Este “gusto por molestar” que Zazie demuestra en diferentes ocasiones, queda patente de manera especialmente gráfica en la conversación que mantiene en casa de Gabriel y Marceline acerca de la escuela (Queneau 2016: 23).

Según se evidencia en diferentes escenas, lo que realmente divierte a Zazie es dar rienda suelta a su agresividad sin cortapisas. Este deseo de ejercer su poder sobre los demás está presente en la curiosidad que la niña expresa en interrogatorios y diálogos. Por otra parte, el deseo de saber de la protagonista es también un deseo de actuar e intervenir en la vida de los otros, utilizando todos los medios a su alcance para satisfacer las propias aspiraciones y desmontar las falacias en las que se apoya la actuación de los adultos: el fingimiento y la teatralización, la búsqueda de aliados para combatir a sus antagonistas, e incluso, la influencia en los otros a través del contagio de su actitud rebelde, son algunas de las estrategias que la niña pone en escena para contribuir al despliegue del juego y la diversión en la ciudad, en contra de las fuerzas del orden.

Sin embargo, el deseo de provocación infantil es también una fuerza cambiante y fugitiva. Una vez lograda la emergencia de los deseos reprimidos entre los adultos, la niña parece replegarse de nuevo en el sueño, indiferente a la relación con el resto de los personajes. Así ocurre en la última velada nocturna, que Zazie pasa dormida la mayor parte del tiempo, mientras el resto de los adultos que la acompañan se encuentran inmersos en momentos de gran peligro, emoción y ruptura de lo habitual.

Los vectores del cambio que impulsa Zazie: Tradición y Modernización.

La irrupción perturbadora que Zazie representa, está muy lejos de ser un hecho anecdótico o fuera de contexto. En cierto modo, representa una forma de personificación infantil de una fuerza de cambio que está comenzando a abrirse paso en la sociedad francesa de posguerra.

Dentro de la paleta de personajes que presenta la novela, especialmente entre los vecinos del barrio de Gabriel, encontramos referencias claras a un pasado reciente, que contrasta vivamente con el tiempo presente. Se percibe en estos personajes cierta ambivalencia entre un apego a la tradición y la estabilidad de la vida comunitaria por un lado y, por otra parte, una atracción ineludible —aunque no siempre consciente— hacia toda una serie de fenómenos novedosos, anunciadores de un fuerte proceso de modernización, que comienzan a hacerse

visibles en la vida urbana y que afectan principalmente a la educación, las relaciones personales y familiares, los roles de género y la emergencia de la sociedad de consumo.

En un espacio social tensionado entre las fuerzas tradición y las de la modernización, la alianza que se establece entre Gabriel y Zazie actúa como un elemento acelerador del proceso de cambio que acaba arrastrando al conjunto de la comunidad hacia una nueva situación. En este proceso, se observa claramente la tensión sostenida entre el espacio del barrio como reducto antropológico de la tradición dentro de la ciudad y, por otra parte, el centro urbano como espacio referencial de los procesos de modernización que estaban transformando profundamente la vida cotidiana de la población, en un proceso marcado por la implantación generalizada de la sociedad de consumo.

El entorno del vecindario de Gabriel con sus relaciones comunitarias entre vecinos y sus hábitos de proximidad, sus calles tranquilas y su distancia con respecto al anonimato y la arquitectura del centro urbano, es el principal referente de una vida tradicional que está en trance de desaparecer. Los personajes de este entorno mantienen fuertes vínculos con el pasado reciente y un modo de vida que aún recuerda mucho al de las pequeñas poblaciones. Todos se conocen, coinciden a diario en la taberna de Turandot y controlan mutuamente sus movimientos cotidianos a través de los chismes y la visibilidad de espacios públicos abiertos a la mirada de los otros.

Entre estos personajes hay tres varones solteros, cuyos oficios delinean los rasgos de la estructura social y económica de la barriada. Por un lado el tabernero Turandot, que regenta su establecimiento, el café *La Cave*, con Mado Ptit-pieds como camarera ayudante y tiene alquilado un piso a Gabriel y Marceline, en el mismo inmueble en el que se encuentra el bar. Por otra parte, Charles, el taxista y cuñado de Gabriel, es el encargado de realizar los desplazamientos al centro de la ciudad para los vecinos del barrio, que se muestra así como un espacio satélite y claramente diferenciado del universo físico y antropológico de la ciudad. Por último, el zapatero Gridoux, que permanece todo el día en el interior de su “tabuco” trabajando y, a la vez, observando los movimientos de la gente en el exterior a través del cristal de su escaparate, ejerce un oficio artesanal que nos recuerda a la sociedad gremial y una suerte de persistencia invariable en el tiempo de esta actividad profesional. Este personaje ejerce también una función importante como confidente de algunos vecinos y guardián de la vida del barrio frente a las amenazas procedentes del exterior.

Estos tres personajes tienen en común la vigilancia de la vida social del barrio y también la experiencia de un pasado común al que se refieren a través de evocaciones al tiempo de la guerra y al miedo con el que vivieron aquellos años durante los bombardeos (Queneau 2016: 38). La actitud de Turandot y Gabriel hacia esta experiencia histórica difiere sustancialmente.

Mientras que el primero evoca el miedo y las enormes dificultades económicas que tuvo que atravesar, el peculiar tío de Zazie se refiere a aquellos años con despreocupación y distanciamiento, mostrando su simpatía por los ingleses frente a los “boches”. (Queneau 2016: 38).

En cualquier caso, una muy diferente actitud hacia la vida y hacia el trabajo separa a los vecinos de este barrio que mantienen, sin embargo, fuertes lazos de solidaridad en el momento en el que se sienten amenazados por personajes procedentes del exterior, como Troussaillon. Pese a las enormes diferencias que separan a tipos como Gridoux y Gabriel, especialmente en lo relativo a la moral del trabajo, el apoyo mutuo se mantiene en un vecindario que trata de preservarse frente a los cambios que se afirman cada vez con más fuerza en el espacio urbano.

Junto a la especificidad del barrio en el plano antropológico, también en el urbanismo queda clara la sustantiva diferencia existente entre el vecindario y la ciudad, que se pone de manifiesto claramente en la primera escapada de Zazie: la niña huye del “aburrido” barrio de su tío en busca del excitante universo urbano con el que sueña. La tranquilidad de las calles del barrio, el caminar reposado de los transeúntes y la escasez del tráfico rodado, que haría posible el mantenimiento de los tradicionales juegos infantiles en el espacio público, se oponen radicalmente al ritmo acelerado y la fascinante modernidad que la niña espera encontrar en la ciudad (Queneau 2016: 32).

El metro, el tráfico en las calles, los rascacielos y el bullicio de los mercados callejeros son algunos de los símbolos más notables de esta representación del modo de vida urbano. Concretamente, la evolución de los medios de transporte es uno de los referentes más claros del discurso del progreso en la sociedad francesa que está saliendo del clima de la posguerra¹⁵⁷. Según las palabras del chófer que resulta ser paisano del mismo pueblo del que procede Zazie, la imaginación del progreso tiene que ver con el uso popularizado del metro y el helicóptero (Queneau 2016: 118), si bien en estos momentos iniciales de la democratización del uso del automóvil en las ciudades, se observaba una clara diferencia de clases que separaba a los usuarios de este medio de la condición de los “peatones y peatonas” que no tenían acceso al mismo (Queneau 2016: 111).

Junto a estos elementos, la configuración de los propios hogares y objetos cotidianos denotan de manera particularmente significativa la emergencia de una sociedad de consumo

¹⁵⁷ El texto definitivo de *Zazie en el metro* tuvo una larga gestación, que se extendió desde 1945 hasta 1959, lo que permitió la realización de diferentes manuscritos por parte del autor y, también, la permeabilidad del texto a los cambios sociales que se estaban produciendo a lo largo de todo el periodo.

que está comenzando a transformar de manera sustancial e irreversible los hábitos de vida de los ciudadanos.

En este sentido, resulta particularmente significativa la referencia al “vaterclós” en el piso de Gabriel y el placer que siente Zazie al descubrir la luminosidad y limpieza de esa estancia: “El lugar le parece no solo útil, sino alegre. Todo está limpio, tinaluxado. El papel higiénico se arruga placenteramente entre los dedos. Hay incluso, en ese momento, un rayo de sol: por el montante entra una especie de vaho luminoso.” (Quenau 2016: 32). Hay que valorar el significado de esta escena teniendo en cuenta el salto cualitativo que la instalación del baño en el interior de los hogares representó para los hábitos de vida e higiene de la población.¹⁵⁸

El cuarto de baño, con todas las instalaciones que remiten a la comodidad y el confort que estaban comenzando a marcar la evolución de los modos de vida doméstica en los inicios de la década de los 50, marcaba también la confianza en un progreso según el que, gracias a los electrodomésticos y otras máquinas, parecía posible trazar un distanciamiento definitivo con respecto a lo orgánico y los esfuerzos e inclemencias de la vida rural.

Junto al baño, aparecen también en boca de los personajes alusiones a los electrodomésticos y, en concreto a las lavadoras automáticas, como otro de los artefactos que están cambiando las tareas domésticas tradicionales, si bien en algunos casos, como el de Gabriel, suscitan también resistencias al abandono por parte de las amas de casa de tareas como la colada (Queneau 2016: 40).

Del mismo modo que las lavadoras y todo el desarrollo de las tecnologías aplicadas a la vida doméstica se asocian de manera preferente a la influencia americana, también los “bluyins”, como elemento paradigmático de la vestimenta juvenil por el que Zazie se siente totalmente fascinada, son asociados a los excedentes del ejército americano, que ha ganado la guerra (Queneau 2016: 50). Esta prenda es uno de los motivos que llevan a Zazie al mercado de Las Pulgas y a mantener después toda una lucha con “el sátiro” por mantener la propiedad de los *bluyins*, que pasarán a formar parte de su indumentaria.

Pero, junto a los cambios materiales en la vida urbana, existen otros referentes fundamentales en los cambios sociales que apunta la novela, que tienen que ver con las transformaciones que está experimentando la vida personal de mujeres y hombres, la familia y las ideas y prácticas sobre la educación.

¹⁵⁸ Ya en las primeras páginas de la novela, Gabriel alude al escaso porcentaje de población parisina (11%) que cuenta con cuarto de baño en su casa, como una explicación del “mal olor” que él percibe entre el gentío de la estación de tren (Queneau, 2016: 7).

En este sentido, resulta paradigmático el contraste entre la vida familiar del hogar de Zazie, marcada por la violencia del padre, y el modo de vida de la peculiar familia que forman Gabriel y Marceline, como una pareja en la que los roles de género parecen haberse relajado ostensiblemente y presentan valores ambivalentes.

En el transitorio hogar de su tío, Zazie descubre la proximidad a unas ideas en materia de educación basadas en la tolerancia y la comprensión, que entran en flagrante contradicción con el respeto, la distancia y la sumisión a las personas mayores que defienden los portavoces de la educación tradicional. En varias ocasiones, y pese al comportamiento tiránico de su sobrina, Gabriel entra en discusión con sus vecinos y todos aquellos personajes que insisten en la mala educación de la niña, o interceden a favor de la generación de más edad:

—¿No te das cuenta de que le haces daño a este pobre señor, rica? A las personas mayores no se las trata así.

—Las personas mayores me la sudan —contestó Zazie—. No quiere responder a mis preguntas.

—Eso no es motivo. La violencia, mi querida amiguita, debe evitarse a cualquier precio en las relaciones con nuestros semejantes. Es condenable en grado sumo.

—¡Condenable por aquí! (gesto) —exclamó Zazie-. ¿Quién le ha dado vela en este entierro?

—¿Se ha muerto alguien? —preguntó, asustada, la señora.

—¿Por qué no deja en paz a la criatura? —preguntó Gabriel, que se había sentado en un banco.

—Su concepto de la educación debe de ser algo extraño —dijo la señora.

—La educación me la suda —comentó Zazie.

—Para convencerse de ello no tiene usted más que oírla hablar (gesto). ¡Es de una grosería inadmisible! —dijo la señora dando muestras de vivo disgusto.

—¡Métase en sus bragas! —dijo Gabriel—. Tengo ideas propias en materia de educación.

—¿Cuáles? —preguntó la señora, colocando el susodicho instrumento en el banco, al lado de Gabriel.

—Ante todo, comprensión.

Zazie se sentó al otro lado de Gabriel y le pellizcó, esta vez con suavidad (Queneau 2016: 101).

En todos estos momentos, la palabra “comprensión” parece imponerse como clave en la nueva relación que parece establecerse entre diferentes generaciones. Pese a la aparentemente indomable rebeldía de la niña, la atenuación de la violencia de los gestos de Zazie hacia su tío, parece presentarse como indicio de la eficacia de esta nueva actitud en materia educativa.

Los cambios en la educación institucional son también objeto de algunas de las reflexiones que aparecen en las conversaciones entre Gabriel, Marceline y Zazie. En este ámbito, también el desarrollo de las tecnologías de la comunicación parece augurar transformaciones significativas en los métodos de aprendizaje, entre los que la electrónica y los

medios audiovisuales se imaginan ya como mediadores importantes y competidores con la figura de los maestros, en la enseñanza a los niños.

—Bueno —dijo calmosamente Gabriel—, según los periódicos no es por ahí por donde va ahora la educación. Más bien todo lo contrario. Suavidad, comprensión, buenas palabras... ¿Verdad, Marceline, que los periódicos dicen eso?

.../...

—Claro que dentro de veinte años —dijo Gabriel— ya no habrá maestras. Las reemplazará el cine, la tele, la electrónica y cosas así. También viene en el periódico. ¿Verdad Marceline?

—Sí —contestó suavemente Marceline (Queneau 2016: 23).

Resultan significativas las reiteradas menciones de “los periódicos” en relación con gran parte de los cambios a los que se refieren los personajes de la novela. Parece que la conciencia de dichos cambios, o la confianza en el discurso del progreso que sobre ellos se edifica, llegan a la sociedad en este momento a través de la prensa escrita que, tal como se presenta en la novela, tendría para los personajes una función didáctica indiscutible y una referencia de objetividad incuestionable en cuanto a las incógnitas del porvenir.

A lo largo de la breve estancia de Zazie en la ciudad no sólo se ponen en evidencia los cambios que se están operando en el universo familiar, en los modelos de educación y en las identidades de género, sino que el propio impulso lúdico de la niña se convierte en una fuerza que acaba contagiándose al resto de los personajes, provocando cambios en sus vidas y empujándoles a dar el paso de expresar sus deseos ante los demás sin miedo y al margen de las formas prescritas.

En el caso de Gabriel, resulta evidente la transición desde la actitud clandestina y timorata que observamos al principio en un personaje que esconde de manera culpable su actividad como bailarina en un *cabaret gay*, hasta la exhibición de su capacidad oratoria en las calles de la ciudad, su actuación final en el escenario del Monte de Piedad y el despliegue de su enorme fuerza en el enfrentamiento con las fuerzas del orden que representa Troussaillon. La admiración creciente de Zazie hacia su tío es un fiel indicador de esta transformación, que cuestiona abiertamente dos valores tradicionales que generan especial rechazo en este personaje: la moral del trabajo y el rol masculino convencional.

En el caso de Charles, la “atípica” boda con Mado Ptits-pieds a bordo del taxi, oficiada por Turandot, mientras acuden al *cabaret* a ver la actuación de Gabriel, supone también la superación de la soledad y el “miedo a las mujeres” del que acusaba Zazie a este personaje anclado en el pasado, y su acceso a una relación de pareja con una mujer real, que piensa mantener su trabajo después de su boda.

Por último, el fatal desenlace del romance surgido entre la aristócrata y callejera viuda Mouaque y el falso-policía, que acaba con el cuerpo de la viuda tiroteado por las ráfagas de ametralladora de la formación policial que dirige Trouascaillon, a las puertas del café Los Nictalopes, es también una prueba de la imposibilidad de tal alianza y el carácter ilusorio de las aspiraciones románticas de la viuda frente al irredimible policía.

Lo que queda de la efímera aventura urbana que protagoniza un grupo donde confluyen personajes de diferentes generaciones, oficios, clases sociales, lugares de procedencia y residencia, géneros y orientaciones sexuales, es el desafío de los límites de la alta cultura y el conservadurismo elitista, y la apertura del espacio urbano a la modernización de las costumbres y la diversidad sociocultural de la población.

Finalmente, el cierre de la historia en su mismo punto de partida, la estación de tren de Austerlitz, donde Gabriel entrega la niña a su madre, para que ambas retornen al mismo lugar del que habían venido, contribuye al carácter onírico o imaginario de todo lo sucedido y el repliegue de la aventura urbana al territorio irreal de la ausencia. La existencia de la niña se disuelve de nuevo y nos parece más un personaje imaginario, creado por los deseos de los otros, que un personaje real, atravesado por el tiempo. En este sentido, Zazie es más un símbolo de una infancia siempre potencial e indomable que una niña singular.

Sin embargo, también es una niña. La elección del rasgo de la condición femenina del personaje guarda relación, probablemente, con la potencia subversiva que pone en escena en el terreno de la educación. Tanto en el uso del lenguaje como en la expresión corporal, el peso de las convenciones que el modelo educativo hacía recaer sobre las niñas era muy superior al que afectaba a los varones, y la capacidad de conmoción y escándalo de una niña que se toma las libertades que se toma Zazie, removía los estereotipos culturales de una manera mucho más radical de lo que podría hacerlo un personaje masculino; lo que indica que, precisamente por eso, tenía razones sobradas para hacerlo.

Así parece desprenderse de las propias palabras de su tío Gabriel que, confrontado por sus vecinos con la mala educación de su sobrina, responde haciendo valer el hecho de que Zazie era una “niña”; una palabra que sugiere la figura de una infancia “superlativa”, que condensa dos formas de negación de la palabra: como infante y como mujer. Ambas condiciones se funden y dan un sentido de causalidad y justificación a la rebeldía de Zazie:

No me gusta mentir —dijo Charles—. Y además, ¿no tendrás la cara de negar que tu sobrina es una maleducada? Anda, contesta... ¿O es que tú hablabas así a su edad?

—No —contesta Gabriel—. Pero yo no era una niña. (Queneau 2016: 21).

5.3. Viajes colectivos y utopías infantiles: *La cruzada de los niños*

El viaje que propone la obra de Florina Ilis se vincula a la infancia en un doble sentido. Por un lado, se trata de un éxodo protagonizado por niños; por otro, constituye una aventura con un destino abierto al territorio utópico de la inocencia que emprenden inicialmente los niños, pero que acaba por implicar al conjunto de los habitantes de la ciudad.

Ya desde su título, la novela escrita en 2005 pone de manifiesto el parentesco que le vincula con toda una serie de escrituras que han venido a elaborar, de diversos modos a lo largo del tiempo desde la época medieval, un relato a caballo entre la historia y la ficción, que plantea la cuestión de la huida de los niños de la sociedad en la que viven, en busca de otro lugar más acorde con los ideales que les hacen soñar.

Existen documentos historiográficos (Munro, 1914) que, a partir de relatos de cronistas, canciones populares y diferentes testimonios atestiguan la existencia, en torno a la fecha de 1212, de dos movimientos de peregrinación compuestos fundamentalmente por niños, que atravesaron los caminos de Europa movidos por el sueño de recuperar la fe verdadera y rescatar el sepulcro de Cristo de manos de los infieles. Al parecer, uno de estos movimientos tuvo como punto de partida la aldea de Cloyes, en la región de Vendôme, en Francia, mientras que el otro partió de Alemania, desde la región del valle del Rin.

No hay acuerdo total en cuanto al destino final que tuvieron las citadas expediciones, ni en cuanto al recorrido completo que hicieron. Algunos autores plantean que, a partir sus regiones de origen, los niños fueron recorriendo los caminos hacia el sur hasta llegar a Marsella, donde se embarcaron con el propósito de atravesar el mediterráneo y llegar a Oriente. A partir de allí, gran parte de ellos perecieron al hundirse sus embarcaciones sobrecargadas en el mar, y otros fueron vendidos como esclavos. Otros autores, en cambio, consideran bastante dudoso que los niños llegasen a completar todo este itinerario y se inclinan a pensar que, especialmente en el caso del grupo francés, después de haber estado deambulando y cantando por los caminos durante algún tiempo, los niños habrían vuelto a sus lugares de origen.

Estas mismas fuentes aluden al rápido crecimiento del movimiento, que se iniciaría con pequeños grupos, pero llegaría a alcanzar los 30.000 peregrinos antes de embarcarse en el mediterráneo y apuntan que los componentes de estos grupos itinerantes no eran sólo niños, sino que entre ellos habría gentes de edades diversas, y que también algunos proscritos se unían al movimiento de los infantes. Se trataba, por tanto, de una multitud de composición heterogénea, si bien la mayoría eran pastores y niños procedentes del campo que abandonaban

sus labores, sus aperos y su ganado y se unían al movimiento que recorría los caminos cantando en busca de una fe verdadera (Munro, 1914).

Lo cierto es que todas las zonas de penumbra e incertidumbre que ha dejado la historia sobre estos sucesos han dado lugar a la elaboración de múltiples relatos en los que la ficción ha tratado de iluminar el territorio de lo desconocido, atravesando las líneas que separan pasado y presente. Narraciones orales, canciones, relatos y cuentos populares, o ficciones mucho más próximas a nuestro tiempo, entre las que podemos citar *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob (Schwob, 2010), publicada originalmente en Francia en 1896, *Las puertas del paraíso* de Jerzy Andrejewski, publicada en 1959 en Polonia (Andrzejewski, 2004), o la propia novela de Florina Ilis (Ilis, 2010), publicada en Rumanía en 2005, en la que se basa esta reflexión.

La obra de Ilis presenta una cruzada de los niños que tiene lugar en Rumanía, en el contexto urbano de la Europa contemporánea y plantea cuestiones básicas sobre la situación de la infancia y la relación entre niños y adultos en las actuales sociedades, al tiempo que establece una conexión con ciertas constantes que se mantendrían en este ámbito desde la etapa medieval.

A modo de breve sinopsis, la historia parte en la estación de Cluj, ciudad ubicada en el noroeste de Rumanía, en cuyas vías están estacionados dos trenes, uno con destino a Bucarest, el otro con destino a la localidad costera de Mangalia. En este último, está a punto de comenzar un viaje escolar de fin de curso al que se unen niños y niñas de diferentes colegios de la ciudad junto a sus profesores.

La novela, de más de 500 páginas, se estructura en dos únicos capítulos, separados por un acontecimiento determinante: la toma del tren por parte de los niños poco después de iniciar el viaje, como consecuencia de un plan urdido a partir de la colaboración entre los escolares y Calman, uno de los niños de la calle que deambulan habitualmente por la estación, que decide subirse al tren y unirse al viaje.

Durante el primer capítulo asistimos al surgimiento y organización del proyecto de la toma del tren por parte de los niños y a la presentación de los diferentes personajes implicados de uno u otro modo en este viaje, desde el principio acompañado por la sensación ominosa de que un acontecimiento extraño e imprevisto va a irrumpir en el orden de la normalidad, dando lugar a consecuencias completamente impredecibles.

El segundo capítulo se dedica a la narración de los sucesos que tienen lugar a partir de la efectiva toma del tren por parte de los niños. Este hecho se convierte en el acontecimiento “total” que conmociona los equilibrios que sustentan la habitual percepción de la realidad por parte de la población y lleva al conjunto de la sociedad e instituciones rumanas a ingresar en otro orden de experiencia.

Tres cuestiones básicas definen al movimiento de los niños y nos sirven de guía para su análisis:

- La conformación de la infancia como un sujeto colectivo.
- La definición de este sujeto infantil en oposición al mundo de los adultos.
- La identificación del viaje infantil con el territorio de la acción: un movimiento efímero, pero capaz de producir transformaciones profundas en el conjunto del orden social.

Pasamos a observar cómo se construyen estos significados del viaje infantil en la novela de Ilis.

5.3.1. La configuración de la infancia como un sujeto colectivo

Éste es, claramente, uno de los temas centrales que atraviesa el desarrollo de esta novela. Sin embargo, habría que precisar que se trata de un proceso reversible. Por un lado, la infancia se configura como un sujeto colectivo y, por otro, el movimiento que se va fraguando en la novela, al que se van uniendo paulatinamente diferentes sectores de la sociedad rumana y que incluso llega a expandirse a nivel internacional, tiene el carácter de un retorno colectivo a la infancia.

Se distinguen tres notas en este proceso de formación colectiva:

- Una composición heterogénea y articuladora de diferencias múltiples.
- Una vinculación interna del movimiento a través de fuerzas de carácter afectivo, lúdico y ficcional.
- Un crecimiento expansivo del movimiento de los niños, a partir de su estallido inicial.

Una composición heterogénea y articuladora de diferencias múltiples

La complejidad del mapa social de la ciudad se presenta en esta novela a través de dos escenarios en los que se concentra, puntualmente y de manera paradigmática, la diversidad del tejido urbano. Por un lado, el lugar desde el que parte el tren de los niños: la estación de Cluj; por otro, el lugar en el que se detiene en medio del bosque: el apeadero de Posada. Ambas estaciones de tren funcionan como focos de atracción y convergencia de los distintos integrantes de la sociedad en torno a los niños.

En la estación de tren de Cluj, la multitud se presenta, desde la perspectiva del narrador, en dos planos o escalas de observación. Por un lado, desde un punto de vista cenital, se observa la escena en su totalidad y los viajeros que transitan por la estación aparecen como partículas abstraídas de cualquier rasgo singular, agitándose en un movimiento browniano, siguiendo

trayectorias aleatorias y aparentemente caóticas. Por otro lado, a menor distancia, a medida que la mirada se acomoda a una mayor proximidad y a porciones más pequeñas de realidad, esa misma realidad adquiere sentido y consistencia (Ilis, 2010: 9).

Se plantea así, ya en el encuadre de la historia, una vinculación del orden y el desorden atribuido a la realidad con el punto de vista, la distancia y la perspectiva que se adopta en la observación. El caos sería resultado de una mirada externa y distante que busca la totalidad, mientras que una mirada más cercana, en la que el observador y lo observado se sitúan a la misma altura, permite comenzar a descubrir líneas de sentido en el mundo objetivo.

Si pensamos en la relación entre niños y adultos como tema central de la novela, estas reflexiones sobre la relación entre el punto de vista y el sentido de la realidad observada ofrecen pistas relevantes para una comprensión empática entre los dos grupos de edad situados a gran distancia en el espacio social de la ciudad.

Pero, volviendo a la estación de Cluj, en la descripción inicial de los diferentes personajes —tanto niños como adultos— destacan las notas de la diversidad y la heterogeneidad. Entre los niños, las descripciones de los escolares que van llegando a las vías del tren acompañados de sus familias, nos acercan a una infancia sobreprotegida y educada en el consumismo. Padres y madres obsesionados por la fragilidad de los niños, angustiados por dejarles solos durante algunos días y advirtiéndolos a los profesores de los múltiples cuidados y objetos que creen que sus hijos necesitarán fuera del hogar. Niños deseosos de presentarse ante sus compañeros exhibiendo la marca y el modelo del coche familiar o vistiendo el uniforme de futbolistas como David Beckham como marca de identidad.

Tras observar a estos infantes de la clase media, el punto de vista narrativo se dirige a otra clase de niños: los vagabundos que deambulan por la estación entre los vagones de tren, tratando de obtener algún beneficio de la multitud itinerante: colillas no agotadas, limosnas, carteras, bolsos o móviles descuidados. Entre estos niños se encuentra Calman, el muchacho gitano que, junto a otros compañeros, se convertirá en uno de los líderes protagonistas de la fuga. A diferencia de los escolares, estos niños vagabundos se mueven por la ciudad sin la compañía de padres o adultos, buscan medios de subsistencia por sí mismos y hacen gala de una gran resolución.

La desigualdad en el origen social, que distingue a los niños con padres y que van a la escuela de los niños vagabundos o huérfanos, traza el principal eje de diferenciación en el colectivo de los niños. Hay, no obstante, una tercera categoría en el universo de los niños, representada por el personaje de Irina de Moinesti. Esta niña, enferma de SIDA, que recorre el país en busca de un lugar entre las montañas donde —según le ha revelado la Virgen en

sueños— va a producirse su curación, forma parte de una tercera clase de niños cuya diferencia, marcada por la enfermedad y la proximidad a la muerte, les sitúa más allá del espacio social de la ciudad y les proyecta hacia el territorio mítico de lo mágico y lo sobrenatural.

En el caso de los adultos encontramos una representación aún más compleja, dentro de la que pueden trazarse distintas líneas de diferenciación. Por un lado, podemos distinguir entre los sectores integrados y los grupos excluidos del espacio social normalizado y legal. Entre los primeros se encuentran los padres de los escolares, con su diversidad de profesiones y talentos; los profesores que acompañan a los niños en su viaje, entre los que se delinean diferencias sustanciales en cuanto edad, actitud y orientación pedagógica y muchos otros grupos de profesionales del mapa social que se va desplegando en la novela: un periodista, una presentadora de televisión, un empresario, un informático, un sociólogo, una doctora, amas de casa, policías de diverso rango y jurisdicción, empleados de los servicios de transporte, inspectores educativos, altos funcionarios, un agente de los servicios de inteligencia, mandatarios y representantes políticos. Todos ellos se verán implicados e intervendrán, de uno u otro modo, en la crisis que se desencadena a partir de la escapada de los niños.

En un lugar distinto y segregado del entorno urbano y el espacio social en el que se sitúan los integrantes de todos estos grupos profesionales, se encuentran personajes como la gitana Angélica, abuela de Calman, los miembros de su clan familiar y otros habitantes del barrio marginal de Ferentari. Y junto a estos representantes de la población marginal urbana, otro grupo, también distanciado del segmento hegemónico de los adultos profesionales urbanos, es el que forman los personajes cuya vida se desarrolla en el medio rural. Entre éstos, junto al abuelo de Cazimir —uno de los escolares protagonistas de la toma del tren— que, siguiendo una llamada interior, decide abandonar sus labores de siega para ir al encuentro de su nieto, destacan los habitantes de Posada, la pequeña población en la que los niños detienen el tren en medio del bosque. Ambos colectivos —urbano marginal y rural— comparten formas de presencia periférica y algunos rasgos diferenciadores de la mayoría urbana, entre los que destacan la inmovilidad física en su entorno de proximidad, la falta de presencia en el universo mediático y una facultad de clarividencia que les permite atisbar lo que está implícito en niveles no evidentes de la realidad, anticipar el futuro y ampliar la visión de los demás.

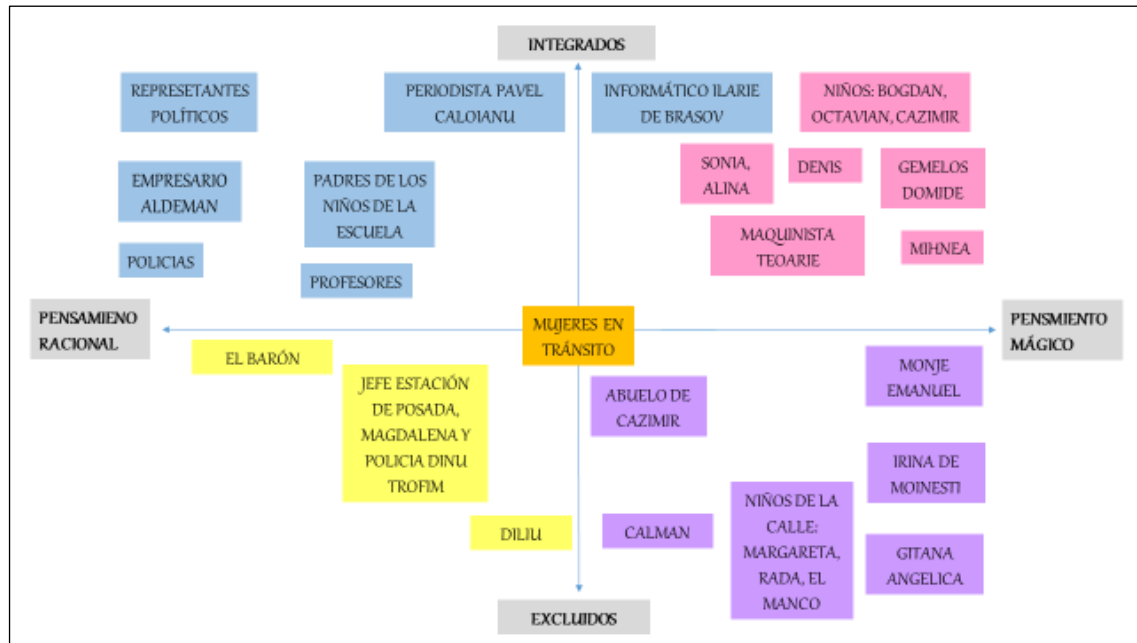
Sobre este último punto se asienta una tercera variable diferenciadora en el mapa social de los adultos. Se trata del “modo de pensamiento” que divide a los sectores que tienden a interpretar la realidad a través de las categorías del pensamiento racional (la mayor parte de los personajes y profesionales del ámbito urbano) y les distingue de aquellos otros que se encuentran mucho más próximos a los modos de aproximación a la realidad del pensamiento mágico y religioso. Entre estos últimos, junto a la gitana Angélica, que se dedica a la adivinación del

futuro a través de las cartas, hay que considerar al Hermano Emanuel, un fraile que acompaña a la niña Irina de Moinesti en su peregrinación, y que comparte con ésta su sueños premonitorios y visiones apocalípticas.

Sin embargo, este modo de pensamiento no es exclusivo de los sectores más tradicionales o religiosos. Desde un ámbito de actividad claramente modernizado, como las plataformas digitales y los nuevos medios de comunicación, algunos personajes como el informático Ilarie de Brasov o el periodista Pavel Caloianu, se muestran abiertos a la emergencia del azar y sensibles a la percepción de procesos imprevistos de cambio, como el que vislumbran en el movimiento de los niños, al que se deciden a dar soporte desde sus respectivos ámbitos profesionales.

Para completar la descripción del universo de los adultos, cabe aludir a otra segmentación clave, que introduce la relación con la ley y el orden, y los modos de ejercicio del poder. A un lado de esta línea divisoria, encontraríamos a los policías y los responsables políticos (entre ellos el primer ministro) y al otro lado, la trama mafiosa del Barón, que domina el negocio de la prostitución y el tráfico de drogas y armas en la ciudad.

Cabe aludir, por último, a tres personajes femeninos que, dentro de toda esta geografía de variables, ocupan una posición transicional. Estas tres mujeres se encuentran en un momento de cambio de rumbo en sus vidas, en una situación flotante, a caballo entre dos mundos, sin anclaje preciso en la estructura social, predispuestas al movimiento y al cambio. La más joven, Sabina, es una estudiante que acaba terminar un Máster en administración de empresas, y se dispone a emigrar a Canadá. Por otro lado, la doctora Lucrecia Pietraru, está a punto de marcharse a vivir a Nueva York para encontrarse con un marido que la espera allí, después de largos años de vivir separados. Por último, la Sra. Breadiceanu, entusiasta de los fenómenos paranormales, viaja por todo el país a la búsqueda de una hermana de la que fue separada en la infancia como consecuencia de la guerra.



A través de todo este conjunto de personajes, se presenta una cartografía multidimensional del tejido social del país y quedan ampliamente documentadas su complejidad e inestabilidad potenciales. Sin embargo, lo que la historia va trazando a partir de las diferencias, son los movimientos de aproximación y confluencia entre los sectores sociales más distanciados. En este sentido, los dos escenarios fundamentales en los que se desarrolla la historia: dos estaciones de tren, una en el medio urbano (Cluj), otra en el medio rural (Posada), juegan un papel clave como enclaves espaciales hacia los que se van a dirigir las trayectorias de los diferentes personajes.

El hecho de que se trate de lugares destinados al tránsito, no fijados en el paisaje de las relaciones sociales, les confiere la capacidad de convertirse en puertos abiertos al acontecer, en los que las distancias habituales entre los grupos sociales que forman parte del país, pueden quedar súbitamente anuladas.

Por un lado, desde el inicio del viaje, en el interior del tren, tiene lugar el encuentro entre las dos clases de niños que habitualmente permanecen separados y ajenos los unos a los otros: los niños de la calle y los escolares con padres. Entre ambas clases de niños, se producirá un movimiento de atracción mutua que cristalizará en el plan de acción de la toma del tren.

Por otro lado, entre los adultos, asistimos también desde los momentos iniciales del viaje a sutiles movimientos de aproximación. Sin embargo, el principal foco de atracción centrípeta, que atrae hacia un único punto a todos los sectores del país, son precisamente los niños que, una vez iniciada su escapada, se convertirán en el núcleo hacia el que confluyen —de manera insoslayable y en ocasiones un tanto azarosa— todos los intereses y los afectos del país. A través

de la crisis que provocan, los niños logran paralizar las actividades y disolver las diferencias que segmentan y fracturan la sociedad en grupos entre los que habitualmente no existe comunicación alguna.

En el mismo sentido, en el plano formal, el texto de la novela produce una suerte de articulación de los distintos elementos del puzle social de la ciudad a través de una estrategia de establecimiento de conexiones, de carácter semántico o formal, entre las últimas líneas de un párrafo y las primeras del siguiente. Mediante expresiones de semejanza o contraste, asociaciones entre objetos similares que aparecen en diferentes contextos, o gestos idénticos que se producen simultáneamente entre personajes situados en ámbitos distintos y distantes, las diferentes piezas textuales, que corresponden a fragmentos diferenciados de las vidas de personajes diversos, quedan vinculadas en un montaje de tipo cinematográfico que revela las conexiones latentes en el tejido urbano. El texto funciona así, como una especie de *patchwork* que vincula en simultaneidad segmentos sociales altamente diferenciados y distantes entre sí. En el núcleo de esta trama urbana están los niños, que representan el vórtice de un huracán, hacia cuyo interior se siente irremisiblemente atraído el conjunto de la sociedad rumana. Veamos algunos ejemplos de este modo de conexión textual:

[...] el profesor de religión, o el padre, como le decían los alumnos, se vestía invariablemente con el mismo traje negro, ¿Iría también al campamento con el mismo traje?

Un pantalón corto blanco y una camiseta blanca con rayas negras llevaba Cazimir, el uniforme de futbolista de david beckam, (Ilis, 2010: 19).

[...] la nueva realidad no engañaba en absoluto a la gitana, ¡No, el mundo no cambia tan fácilmente!

Alexandru Aldeman intentaba en el compartimento siete del vagón cinco del expreso de Bucarest convencer a la señora Brediceanu y a la señorita Sabina de que todo cambia en este mundo, (Ilis, 2010: 43).

[...] en ese mismo momento el coche, que hasta entonces había estado aparcado enfrente del bloque de Ferentari donde vivía la tía Angelica, arrancó intentando hacerse camino entre los baches, la basura y los montones de gitanillos y chuchos que ocupaban la calzada como si de un patio se tratara,

Un Chrysler viper rojo, incompatible en su belleza provocativa con las carreteras rumanas, causó un asombro solemne entre los alumnos de sexto, que mientras esperaban la sentencia de la comisión disciplinaria mataban el tiempo del arresto estudiando la revista Auto Mondial, (Ilis, 2010: 147)

¡Sí!, ¡Sí! ¡El tren es nuestro, el tren de los niños! ¡Hurra! Gritaron los chicos a coro,

Yes! Yes! se alegró Ilarie al oír que lo llamaban por internet, era Socrate, a quien le había pedido que descifrara el latinismo del correo electrónico, sator arepo tenet opera rotas, (Ilis, 2010: 162).

¡Mal rollo! Y entonces, preguntó Cazimir desconcertado, ¿tú que haces si no ves pelis?
¡Conquistó trenes!

Sentado en el sillón, el tío Vasile de Ieud veía una película, Carrera Infernal 3, (Ilis, 2010: 251)

Vinculación interna a través del erotismo y el juego. Imaginación y acción

El inicio del viaje supone también el inicio de un proceso de abandono de los lugares estables y acostumbrados de la vida cotidiana liderado por los niños, pero en el que resultan implicados todos los actores sociales en conjunto.

A lo largo del primer capítulo comienzan a delinearse los trazos de una escapada que terminará por producir una grieta en el tejido habitual de la realidad y permitirá la emergencia de otra realidad que palpita en un segundo plano. Por un lado, la aparición del erotismo como fuerza que invita a la aproximación y el encuentro entre seres distanciados, se hace manifiesta en las pequeñas aventuras que se inician entre diferentes personajes (la joven Sabina y el empresario Aldeman, el diputado Nicolae Arghir y la estrella televisiva Antonia, la Sra. Cristea y el Sr. Bratu, el tío Vasile y su nieto Cazimir...), pero entre todos estos movimientos, el que más claramente denota la emergencia de una corriente de energía que trastocará el orden de la historia, es el encuentro y la atracción que comienza a surgir en el tren entre Calman y Sonia, un niño y una niña que viven en el mismo país pero pertenecen a dos mundos diferentes.

El encuentro entre estos dos personajes supone no solo el acercamiento inocente de dos preadolescentes, sino también un movimiento de aproximación entre niños de dos clases sociales que habitualmente permanecen separadas por distancias infranqueables y tabúes de una rigidez casi imposible de traspasar. En el acercamiento entre los dos niños está presente la atracción y la curiosidad que el niño gitano siente al observar a los aseados, delicados y despreocupados niños que se preparan para comenzar su viaje escolar, y el contraste entre dos sensibilidades que se han formado en contextos regidos por valores opuestos.

[Calman] no dejaba de volver los ojos hacia el grupo de chavales de la salida del paso subterráneo, su presencia lo atraía irresistiblemente, sentía un deseo confuso que lo absorbía hacia los márgenes de un mundo que siempre había observado con un anhelo doloroso y sobre el que tenía la convicción de que le pertenecería plenamente de no haber sido por su nacimiento pecaminoso que lo arrojó sin remisión al mundo del clan materno (Ilis, 2010: 23).

Junto a la dinámica erótica que rige el encuentro entre los seres situados en los espacios sociales más distantes, desde el inicio del viaje, se van desplegando toda una serie de señales premonitorias de la aproximación de un acontecimiento histórico que marcará una ruptura definitiva con el orden de la realidad conocida. Personajes como la gitana Angélica de Ferentari o el monje Emanuel, que hemos ubicado en el territorio del pensamiento mágico, o los que se encuentran a caballo entre el realismo y la apertura al lado más inverosímil de la realidad, como el informático Ilarie o el periodista Pavel Colianou, son capaces de atisbar la proximidad del acontecimiento que se avecina, a través de sueños, visiones, mensajes en clave, imágenes o reflexiones silenciosas.

La gitana Angélica presiente que su nieto está implicado en un viaje que tendrá consecuencias fatales y que supondrá una conmoción similar a la que se vivió al final del régimen de Ceaucescu (Ilis, 2010: 201). El monje Emanuel interpreta la llegada de Irina, la niña enferma de SIDA, como una señal más de la llegada de un acontecimiento apocalíptico (Ilis, 2010. 199). El informático Ilarie encuentra el significado de la locución latina que aparece y desaparece misteriosamente en su correo electrónico: *sator arepo tenet opera rotas*, como: “La Virgen María ha elevado de la tierra al exiliado” (Ilis, 2010: 163). Por último, el periodista Pavel imagina el movimiento infantil en los términos de una formación gregaria del reino animal, continuando con una línea de metáforas que se pueden encontrar también en otras versiones de *La cruzada de los niños*:

[...] se perfiló en su mente, gigantesca, la imagen del desastre abrumador que podía llegar a representar una aglomeración de niños, algo así como un enjambre de pequeños insectos que, sin embargo, unidos por el aglutinante de una imperiosa necesidad grupal, podrían abatirse con efectos devastadores sobre el mundo de los adultos, conmocionándolo, (Ilis, 2010: 88).

La ficción se presenta como uno de los principales “aglutinantes de la imperiosa necesidad grupal de los niños”, una mediación esencial para pasar de la realidad vivida a la soñada, uno de los lenguajes esenciales del territorio del juego. Nada más comenzar el viaje, empiezan también los juegos de los niños. En los compartimentos de los chicos se desencadenan emboscadas, conflictos y venganzas entre pandillas; los juegos comienzan a adoptar un lenguaje bélico: “solo les quedaba ocuparse de todas las posiciones estratégicas previstas en la ofensiva” (Ilis, 2010: 72), y las películas de Van Damme, Steaven Seagal o Harry Potter proporcionan un referente heroico o fantástico, que constituirá una fuente de inspiración y un combustible básico para pasar a la acción.

En el caso de las niñas, los juegos tienen más que ver con la música, el baile, la curiosidad sexual y las confesiones de deseos que provocan las preguntas y respuestas del “oráculo” (Ilis, 2010: 61). Los ídolos de las niñas están relacionados con el mundo musical del

pop, el rap o el house y personajes como Enrique Iglesias, Justin Timberlake, Beyoncé, Kylie Minogue o Britney forman parte de su mitología.

Y frente a estos juegos inocentes que surgen en un ambiente ajeno a los problemas de la precariedad y la supervivencia, los recuerdos de Calman, el niño gitano de la calle, nos retrotraen a escenas de prostitución infantil o al cuidado de su propia madre inválida. Realidades que ponen de relieve la exposición del cuerpo y la falta de intimidad como parte relevante de las condiciones de la vida cotidiana de estos niños y que parecen tener una influencia desmitificadora en su imaginación:

La desnudez no tenía nada de erótico para Calman, formaba parte de la vida, en su mundo esas cosas estaban a la orden del día, como comer, beber, mear en la calle, ¡Vaya cosa! De hecho, en las alcantarillas donde había vivido últimamente nadie evitaba las miradas de los demás, al igual que la comida, la bebida o el tabaco de liar, el cuerpo era un territorio expuesto, fijado sin equívocos en su irremediable condición carnal, la vida de todos los que conformaban el grupo estaba tan ligada a las necesidades fisiológicas que no se podían permitir el lujo de a intimidad con su propia carne, (Ilis, 2010: 92).

A diferencia de las fantasías distantes e inverosímiles con las que sueñan los escolares, los sueños y los deseos de Calman están marcados por la experiencia de la exclusión y la desigualdad y directamente conectados con un deseo de poder y de intervención sobre la realidad. Guiado por una voluntad de participación en la vida de los otros niños, decide infiltrarse en la pelea que estaba teniendo lugar entre ellos y, en el momento en que están esperando el veredicto de castigo de la comisión disciplinaria de los profesores, les sugiere que se unan todos para tomar el tren.

A partir de este momento, queda claro el contraste entre las ficciones y los juegos de los niños del colegio, situadas en una fantasía distante del orden práctico, y las de Calman, que se orientan directamente a la intervención sobre la realidad. Resulta particularmente ilustrativa en este sentido, la comparación entre el anillo que los tres amigos, Bogdan, Octavian y Cazimir se dibujan con un rotulador en el dedo para sellar su unión (“la hermandad del anillo”), y el anillo real que Calman pone en las manos de Sonia cuando ambos se dan el primer beso y que posteriormente irá pasando por las manos de todo el grupo. Este anillo simboliza la unión de los niños y el paso de la ficción a la realidad:

Y el anillo pasó sucesivamente por las manos de todos, cada uno de ellos intentó introducirlo en el dedo marcado con rotulador negro, pero al único que le venía bien era a Cazimir, que se lo quedó para sí, en aquel momento se disiparon todas las frustraciones que había vivido desde que empezó el asunto con Tiberiu, el anillo le hacía sentirse de nuevo el más poderoso, como si de repente se hubiera enfundado en una armadura reluciente que protegía todo su ser, ¡El tren es nuestro! Susurró Sonia intuyendo que era el momento adecuado para la frase e imaginando que, en algún lugar del tren, el niño de Bucarest con aspecto de Orlando Bloom la oía y sonreía feliz, ¡Sí! ¡Sí! ¡El tren es nuestro, el tren de los niños! ¡Hurra! gritaron los chicos a coro, (Ilis, 2010: 162).

El mismo tipo de contraste se puede establecer, poco después, cuando los niños deciden neutralizar a los profesores y se ponen a pensar en cómo hacerlo, entre las diferentes soluciones propuestas por los escolares y la demostración que hace Calman, bloqueando las puertas de los compartimentos con la llave maestra que saca de su bolsillo.

La adhesión del conjunto de los niños al plan de acción ideado por Calman se construye a través de un movimiento emocional de simbiosis entre ambas clases de ficciones. De pronto, los niños habituados a colocar sus fantasías en el espacio de los ídolos del deporte, las películas o los videojuegos, ven la posibilidad de convertirse ellos mismos en los héroes protagonistas de una aventura real:

[...] en lugar del gran sueño deportivo se esbozó en la mente del alumno de sexto la expresión abstracta y resplandeciente del ideal heroico, convenciéndolo no sólo de la que la idea de la conquista del tren constituía un objetivo mucho más glorioso que el de david beckam, sino que además, misteriosamente, era algo tangible, (Ilis, 2010: 190).

[...] para Bogdan la conquista del tren suponía mucho más que un juego, era como si de repente, del familiar monitor de su ordenador hubiera brotado esa realidad virtual para sustituir al erial sin acontecimientos de la vida con un elemento indescriptible de fuerza y acción, invitándolo a un juego en el que la frontera entre lo real y lo virtual era de una fragilidad inquietante, (Ilis, 2010: 191).

Desde el momento en que los niños bloquean las puertas de los compartimentos en los que se encuentran los profesores y se hacen con el control del tren, en el interior de los vagones se desata una euforia inmensa y contagiosa, asociada a la experiencia de sobrepasar el ámbito inmaterial de la ficción para participar directamente en una realidad extraordinaria. Este paso, asociado para los niños a la desaparición de las autoridades que delimitan su existencia, supone la entrada en una dimensión infinita que identifican como “el mundo de los niños”:

La facilidad con que cerraron los tres compartimentos en que se encontraban los profesores los lleno de un entusiasmo arrollador y de alegría, una alegría que solo alguien de su edad podría entender y que únicamente sería traducible a palabras si nos imaginamos una edad interior en la que el estremecimiento de participar en una acción peligrosa y la devoción total a una misión encomendada representaban algo mucho más grande que la mera identificación pasiva con los héroes de las películas favoritas, (Ilis, 2010: 210).

La alegría contagiosa de la conquista del tren los hipnotizó a todos como un conjuro, viviéndola como si de repente se hubieran abierto las puertas de un mundo encantado que los invitaba a su interior y los tentaba con maravillas con las que habían soñado repetidas veces, pero que nunca habían sido capaces de lograr en la realidad, (Ilis, 2010: 216).

En los compartimentos se había desatado la fiesta, ¡Era extraordinario! ¡Guay! ¡Mola! ¡Vacaciones! Sin padres, sin colegio, ¡sin la vigilancia de los profesores! Y, por encima de todo esto, ¡habían conquistado un tren cuyo destino era el mundo de los niños! (Ilis, 2010: 217).

En el caso de Calman, este momento de plenitud despierta un sueño de poder en el que se ve a sí mismo conquistando los espacios de la ciudad donde los niños como él son habitualmente una presencia marginal y clandestina, y alcanzando una notoriedad triunfante

que no sólo se extendería entre los niños sin techo, sino que llegaría hasta la representación del poder político del país:

[...] Calman se veía a sí mismo entrando en Bucarest, conduciendo la locomotora hasta el corazón mismo de la ciudad, se imaginaba lo inimaginable, las ruedas de hierro atravesando la capital, horadando el asfalto, haciendo surcos en las aceras, flotando sobre los espacios verdes, colándose en los altos bloques, imaginándose por una parte como los niños de las alcantarillas, los sin techo, todos aquellos que no tenían donde caerse muertos lo aclamaban como su jefe, avanzando con el tren hasta el Parlamento de Rumanía, (Ilis, 2010: 221).

El crecimiento expansivo del movimiento de los niños, a partir de su estallido inicial

Desde el momento en el que los niños se hacen con el control del tren, los profesores han quedado bloqueados en su compartimento y los maquinistas han cedido los mandos, la euforia se extiende por el interior de los vagones como una corriente eléctrica.

Sin embargo, fuera del tren, reina el desconcierto y la falta de información en torno a sucesos como la no detención del tren en la estación de Brasov —donde tenía prevista una parada— dan lugar al surgimiento de todo tipo de especulaciones y conjeturas entre los responsables policiales, políticos y los medios de comunicación.

Una vez que se confirma que son los propios niños los que han tomado el tren y que lo que resultaba más inverosímil y menos previsible —es decir, que los niños fuesen la parte activa y no la víctima de los acontecimientos— es precisamente lo que ocurre; comienzan a multiplicarse las riadas de niños que, desde todos los rincones del país, abandonan los lugares de su vida habitual y ponen rumbo hacia Posada para unirse a los niños del tren.

¡se trataba de niños huérfanos y vagabundos! Se dirigen desde todos los rincones del país hacia Posada, el ministro del interior tenía en su poder información exacta de las provincias de Suceava, Iasi, Bacău, Satu Mare, Caras-Severin, ¡De todas partes salían, y todos ponían rumbo a Posada! A ellos se unían jóvenes con problemas sociales de integración de reductos de pobreza en las zonas rurales, ¡Estamos asistiendo a una migración en masa hacia el tren! (Ilis, 2010: 392).

Abandonando las calles, las alcantarillas, los vertederos de basura, los pueblos o los centros de menores, un número cada vez mayor de cruzados se unía a los del tren. Las fuerzas del orden de todo el país hacían lo posible por detener su éxodo hacia el tren, algo casi imposible, pues los chavales tenían sus propias rutas, desconocidas para los gendarmes, y se comunicaban mediante gestos cuya interpretación no estaba al alcance de los agentes de policía, (Ilis, 2010: 405).

Destacan en este movimiento de solidaridad infantil, su espontaneidad, la rapidez de su expansión y el peso específico del componente de la marginalidad social entre sus seguidores. Parecería que la constatación de la potencia de los niños del tren, su paso a la acción y la transformación de lo inverosímil en algo real, invita a otros colectivos excluidos del poder y la

riqueza a confiar en su suerte y enciende una chispa que prende rápidamente en un ambiente social extremadamente inflamable.

Este gregarismo primario y espontáneo del movimiento infantil constituye un motivo recurrente en diferentes versiones literarias de *la cruzada de los niños*, al que a menudo se alude a través de metáforas que lo acercan a formaciones del reino animal como el enjambre o el rebaño en las que, a partir de elementos mínimos, se construye una gran fuerza colectiva¹⁵⁹. Sin embargo, mientras que en otros relatos es precisamente la expresión de un ideal religioso, utópico (la búsqueda de la fe verdadera, traicionada por los adultos) o erótico lo que aglutina y da aliento al movimiento de los niños y les proyecta hacia el viaje, en el caso de la novela de Ilis, el ideal que une a los niños no es otro que el de la confianza en la propia idea de la inocencia, y la tierra prometida no se encuentra en ningún lugar lejano, sino que es la propia unión física de los niños, que se representa de manera paradigmática en la figura del anillo humano que forman en torno al tren, para protegerlo de la intervención de las fuerzas del orden. Volveremos a estas cuestiones en el último apartado de este capítulo.

La proyección de la idea de la inocencia infantil es precisamente lo que dispara el movimiento de los niños mucho más allá de las fronteras del país, para expandirse a escala global a través del ciberespacio. En este punto resulta crucial la intervención del informático Ilarie de Brasov que, a diferencia de los *mass media* tradicionales, mantiene desde el principio la convicción de que “en el tren de los niños solo había chiquillos, dispuestos a instaurar en el mundo la orden de la inocencia” (Ilis, 2010: 294) y, a partir de esta convicción, elabora una página web, titulada “The Order of Innocence”, en la que vincula imágenes tomadas de las cadenas de televisión sobre el tren de los niños, con informaciones sobre actos milagrosos o excepcionales protagonizados por niños.

La idea trascendente de la inocencia, de la que el informático es un fiel seguidor, parece el soporte clave para esta expansión extraterritorial del movimiento de los niños que se extiende vertiginosamente a través de la red y que alcanza también a otros colectivos marginados o excluidos.

Ilarie creía que únicamente los niños, si sus acciones no fueran tan alocadas e incomprensibles, podían mostrarles a sus congéneres adultos el camino hacia la patria original del alma que estos, con la madurez y las laberínticas marañas de la vida, acaban perdiendo. Con el corazón henchido de alegría, Ilarie vio cómo el número de visitantes de la página empezó a crecer vertiginosamente, le llovían mensajes de todo el mundo (...) la mayoría de los participantes eran partidarios del poder de la inocencia y la pureza para salvar el mundo, la idea de la Orden de la Inocencia se había propagado por el universo virtual con una rapidez que nadie podía haber vaticinado, ¡ni mucho menos calculado! (Ilis, 2010: 295)

¹⁵⁹ Podemos contemplar en este sentido novelas como *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob (Schwob, M., [1896] 2010) o *Las puertas del Paraíso* de Jerzy Andrzejewski (Andrzejewski, [1959] 2004).

5.3.2. La definición del mundo de los niños en oposición al mundo de los adultos

A medida que avanza la aventura, el mundo de los niños y el mundo de los adultos se van bifurcando como dos universos separados y distantes entre sí.

Antes de la toma del tren, el punto de vista de algunos personajes como el periodista Pavel Caloianu, involucrado en un trabajo de investigación sobre la trata de menores y el negocio de las adopciones internacionales, nos acerca un telón de fondo marcado por la explotación económica y sexual de los niños en Rumanía. Posteriormente, la rememoración de determinadas escenas vividas por parte de los niños de la calle aporta imágenes y experiencias concretas a este discurso de carácter referencial.

Sin embargo, los muchachos que se encuentran en el interior del tren no son conscientes de esta realidad. Podríamos decir que, con su iniciativa, se produce una huida inconsciente de esa situación opresiva y la búsqueda de un universo infantil compartido por todos los niños y caracterizado por la difusión de la línea que separa el juego y la ficción de la realidad.

Pasamos a observar este distanciamiento y el modo en el que el universo de los niños y el de los adultos se van configurando como dos realidades divergentes entre las que la línea de separación es también la que delimita el principio de realidad, es decir, la que establece los límites del territorio de lo posible y el de lo imposible.

El universo de los niños

Como ya hemos apuntado, la toma del tren despierta inmediatamente entre los niños una gran euforia y, en concreto, la “conquista de la locomotora”, es vivida por su parte como una prueba de que es posible abolir los límites entre juego y realidad:

[...] la conquista del tren demostraba que, de repente, todo aquello que entraba en el terreno de la posibilidad, estaba, automáticamente, ¡permitido! ¡Si todo es posible, todo está permitido! El tren de los niños, cuyo destino final carecía de importancia en comparación con la acción de la conquista en sí, ¡no podía ser detenido! ¡El tren es nuestro! ¡Ese era el mensaje de los conquistadores! ¡Si era posible conquistar un tren, por qué no iba a ser posible conquistar el mundo entero! (Ilis, 2010: 242).

La experiencia de los niños choca ostensiblemente con el tratamiento que los adultos, las instituciones y los *mass media* hacen del incidente del tren y remite a un universo absoluto al que sólo la ficción permite acceder. Para acercarnos al inaprensible e inefable mundo de la infancia, la narración alude en reiteradas ocasiones al silencio mágico de elementos de la naturaleza. Es así cómo, en un tono de ironía humorística, en momentos como el de las

declaraciones del jefe de la policía ferroviaria ante una multitud de periodistas con sus grabadoras, la atención se dirige hacia el arrullo de las palomas, o la lengua vegetal de las agujas de los abetos (Ilis, 2010: 258).

En esta misma línea, en medio de todo el tratamiento institucional e informativo de la crisis, el mundo de los niños, dentro del tren, se presenta ajeno a todo ese ruido, detenido en mitad de un bosque que parece jugar una función protectora, “escoltando” el universo infantil. El tren se desprende de su destino funcional como medio de transporte, para convertirse en un elemento de la naturaleza, un miembro del reino animal, un “gigantesco reptil”:

Se había dado el nombre de crisis del tren de los niños a una realidad que, más allá del discurso alarmante de los reporteros, comenzaba, desconocida y oculta, en la luz llena de hojarasca del bosque, que escoltaba de un lado y de otro al tren aletargado al sol como un gigantesco reptil, una luz pura que inundaba todo el valle, bañando la fila de vagones que dormitaba en la quietud de su condición metálica, esa luz de verano recomponía una realidad que dejaba a la vista, mirada desde lejos, un conglomerado de imágenes fragmentarias, dispares, que se manifestaban, a la espera de un impulso único que las aunara, caótica y arbitrariamente, (Ilis, 2010: 335-336).

La complicidad de la naturaleza, y en concreto de la luna, con la causa de los niños, se hace aún más evidente en momentos en los que dicha complicidad se plantea como un rechazo a los planteamientos de la policía. Así sucede la noche en la que las niñas deciden organizar una fiesta en los compartimentos del tren:

Si la luna no había coronado el cielo en honor de los uniformes negros, tampoco los agentes comandados por el inspector Nichifor Luca se mostraron demasiado impresionados por la presencia del astro de la noche, el estado de tensión recelosa que cubría como un manto negro el campamento de Nichifor Luca los hacía inmunes al brillo gracioso y lírico de la luna, los policías centraban toda su atención, por órdenes expresas, en las sombras atisbadas entre los árboles, sombras que en cualquier momento podían tomar forma humana y amenazarlos de muerte como ya había ocurrido con sus dos compañeros, como si la ofendiera esa actitud de ignorancia poética, la deidad blanca de la noche alzó la cola de sus ropajes de seda y se alejó por encima de las copas de los abetos, dirigiéndose hacia el tren de los niños y asentándose finalmente en su bando, (Ilis, 2010: 372).

Sin embargo, la pureza ficcional de este universo infantil se ve amenazada por diferentes tensiones y vías de irrupción de la realidad. Por un lado los profesores permanecen encerrados en su compartimento, y esto no deja de otorgar un tono lúgubre a la luminosa atmósfera del mundo de los niños. Por otra parte, comienzan a fraguarse tensiones internas entre los escolares, en torno a la disputa por el liderazgo y el uso de las armas. Poco después de la parada del tren, el movimiento de los niños comienza a adoptar rasgos de organización militar, que se refuerzan y apoyan en el hallazgo casual de un coche con el maletero repleto de armas en el bosque. Además de esto, en el exterior continúa el asedio de la policía, las autoridades, los medios de comunicación y los propios padres.

Existen momentos en los que se somete a duras pruebas la unidad de los niños y el apego a su mundo ideal. Por ejemplo, cuando se terminan las provisiones de comida y bebida y

organizan una colecta para salir a comprar fuera del tren, los encargados de esta misión experimentan fuertes tentaciones de abandonar, escapar con el dinero, o reunirse con los padres. Finalmente, ninguno de ellos lo hace. En el caso de Calman, el niño huérfano, es precisamente el recuerdo de los abusos sufridos y la atracción que ha comenzado a sentir por una niña del tren lo que le mantiene fiel a la causa; en el caso de Tiberiu, hijo de un agente de los servicios de inteligencia, es la evocación del universo heroico de la guerra de las galaxias lo que le hará finalmente desobedecer a su padre y mantenerse en el bando de los niños.

La ficción actúa en varios momentos críticos como aglutinante fundamental del movimiento de los niños. En los momentos de incertidumbre, como el que se produce cuando los niños desconfían de la vuelta al tren de Calman, es precisamente un conjuro de Harry Potter, invocado por Denis, un niño completamente mimetizado con este personaje, lo que consigue restaurar la moral de grupo y volver de nuevo al juego y “al jardín florido de los sueños infantiles” (Ilis, 2010: 353).

El encuentro entre los niños de la calle y los niños que van al colegio hará, no obstante, evolucionar las fantasías de los escolares, inspiradas en relatos de ficción, hacia una orientación mucho más pragmática y próxima a la realidad. A diferencia del ideal heroico alimentado por las películas o los videojuegos que comparten los escolares, los deseos de poder de los niños de la calle están basados en sus propias condiciones de vida en la ciudad, o en las de otros niños de su familia o de su barriada, algunos de ellos reclusos en internados.

Como resultado de esta influencia, tras la liberación de los profesores y el abandono del tren por parte de los niños más pequeños, la negociación que se establece entre los muchachos que resisten en el interior del tren y los adultos que les rodean desde fuera, pasa de un plano puramente fantástico y emocional a otro más político. En un principio, los niños habían comenzado a elaborar unas listas de deseos y caprichos que recuerdan mucho a las cartas de los reyes magos; poco después, estas listas de deseos van adquiriendo un tono mucho más reivindicativo y marcado por la solidaridad con los niños de la calle y los niños internados en centros de menores.

Pero, entre toda esta euforia inocente propia de la infancia, traducida en deseos muy por encima de las posibilidades reales, puede que el único que, conociendo los límites entre sueño y realidad, supiera con exactitud qué les iba a pedir a los policías ¡fuera Calman! Calman iba a pedir la libertad para todos los niños de la calle encerrados en centros de acogida, a ninguno le gustaba estar allí, a ellos les gustaba la calle y la vida de fuera, ¿por qué se empeñaban en tenerlos allí? ¡para venderlos a extranjeros! (Ilis, 2010: 300).

Raul anotó en su diario, ¿Por qué no vamos a liberar a todos los niños de todos los centros del país y del mundo? ¡Que todos los niños de la calle sean libres, que se les dé dinero y que puedan ir adonde quieran! ¡Queremos ser libres! ¡Y quedar con quien nos dé la gana! [...] ¡Juremos! y las manos de los niños se dispararon hacia el centro del compartimento, erigiendo un monumento vivo a su hermandad. ¡Juramos dar la vida por los demás! ¡Juramos luchar!

¡Juramos! May the force be with you! ¡La venganza de los Sith! ¡La venganza de los niños!”
(Ilis, 2010: 338).

La lucha por los derechos de los niños pasa entonces a jugar el papel cohesionador que poco antes desempeñaba la ficción en el movimiento de los infantes. En el momento en que comienzan las negociaciones con las autoridades, será la invocación de este ideal compartido y solidario lo que mantendrá la unión de los niños y su confianza en la posibilidad de llevar a la realidad sus sueños. También es la fidelidad a esta causa lo que marca la diferencia entre los chicos de sexto curso, que permanecen en el tren, y la banda de jóvenes violentos enviados hacia Posada por uno de los jefes mafiosos de la ciudad.

Sin embargo, pese a la evolución hacia el terreno político de la lucha de los niños, se mantiene en todo momento, como uno de los rasgos de su peculiar modo de representación del mundo, la indistinción entre ficción y realidad. Esta ambivalencia se hace especialmente visible en el relato que los propios niños hacen de su aventura, a través del diario que escribe Raul. En este relato, lo que llama la atención en primer término es la fragilidad de la frontera entre realidad y ficción y la posibilidad de que ambos mundos convivan y se sustituyan recíprocamente. Esta dualidad había hecho posible la conquista del tren, y a la vez, permitía que, en su interior, conviviesen niños y personajes de ficción:

En la historia de Raul había un tren repleto de niños conducido por un triunvirato de élite, Bogdan, Octavian y Cazimir, sin olvidar al cuarto elemento, Calman, ¡sin el cual nada habría sido posible! la historia del tren continuaba con el deseo de conquistar el mundo entero [...] el significado virtual de las nociones de muerte, destrucción o victoria, elementos fundamentales de los juegos de estrategia a los que los niños jugaban en red, les proporcionaba un conocimiento confuso, aproximado, de la vida, un conocimiento en el que la realidad y lo virtual podían intercambiarse en cualquier momento, sustituyéndose recíprocamente. Esta misma fragilidad de la frontera entra la realidad y el relato permitía que sus héroes favoritos de las películas aparecieran en el tren como lo más normal del mundo, (Ilis, 2010: 336).

La confusión entre juego y realidad se hace especialmente patente, y también especialmente dramática, en el momento en el que aparece vinculada al uso de armas por parte de los niños. Como si la caótica realidad de los adultos se pusiese al servicio del universo ficcional de los niños, éstos últimos encuentran en el bosque donde el tren ha quedado detenido, un coche con el maletero repleto de armas, tras un accidente que impidió su transporte a un escondite fuera del control policial. Los niños encuentran las armas y las incorporan inmediatamente a su misión, repartíéndolas entre todos para vigilar y defender el tren de cualquier ataque exterior.

La cuestión de las armas, utilizadas por los niños en su doble condición de juguete mortal, está en el centro de la incomunicación y la distancia entre niños y adultos. Hay que destacar que, en los diferentes momentos en que se producen tiroteos, los niños disparan siempre por descuido o dentro de un contexto de juego. La primera de las ocasiones en que esto sucede es como consecuencia de la euforia de Mircea, uno de los más pequeños, al conseguir que se le

permitiese utilizar un arma. Los disparos al azar del niño provocan que resulte herido uno de los agentes de policía que estaban vigilando el tren en el bosque:

[...] el francotirador no pudo observar ni prever la alegría de Mircea, el chiquillo de cuarto, una alegría que le hizo desgarrar con una ráfaga de metralleta el silencio preñado de murmullos inexplicables del bosque, despertando del sueño mineral a las montañas, turbando la tensa vigilancia de los tres militares que formaban la misión, (Ilis, 2010: 307).

Posteriormente Remus, otro de los niños, hijo de una de las profesoras que permanecen aisladas en el tren, provocará de nuevo que se dispare un arma mientras jugaba con su hermano y ambos imaginaban que conducían su propia nave subidos en un árbol.

La presencia ruidosa del helicóptero, el vaivén de los gendarmes en torno a la estación, la discreta aparición de los policías, en pocas palabras, todo lo que ocurría en el valle, provocaba la sobreexcitación y el arrebató de los muchachos hasta que Remus, en un intento por encontrar la posición más cómoda en su asiento de copiloto, resbaló mansamente por el tronco del árbol, la pistola se cayó del bolsillo y aterrizó contra una piedra, descargando al aire una constelación de disparos que produjo pánico y horror en la estación, (Ilis, 2010: 363).

Estos disparos casuales, que se producen en el contexto de un juego de aventura, son interpretados por los policías que vigilan el tren como una amenaza terrorista procedente de un enemigo peligroso y muy bien organizado. Resulta cómica la distancia que existe entre la espontaneidad con la que las armas se integran en los juegos de los niños y la interpretación de sus acciones por parte de los agentes de policía: “¡estaba claro que enfrente tenían un enemigo bien organizado y que conocía a la perfección las tácticas operativas!” (Ilis, 2010: 364).

Otro de los momentos en los que el uso de las armas por parte de los niños tiene consecuencias dramáticas es el que acaba con la muerte de Romulus, disparado en el pecho por Mircea, uno de sus propios compañeros, que se había quedado dormido mientras hacía guardia. El juego de los hermanos gemelos Domide, Romulus y Remus, que después de arrebatarse unos pasamontañas a los gendarmes que vigilaban el tren, tratan de infiltrarse de incógnito en el compartimento de los profesores para liberar a su madre, acaba trágicamente con la muerte de Romulus; una muerte que tiene lugar en el territorio en el que el sueño y la realidad se superponen y confunden.

[...] emprendiendo heroicamente una batalla cuerpo a cuerpo con uno de ellos logró con grandes esfuerzos recuperar el arma y, sin pensárselo dos veces, como en un sueño, disparó, acertando en el pecho del adversario, que salió volando, como un balón bien golpeado, del tren, así discurría el sueño de Mircea, que terminó bruscamente con el estruendo de la detonación, cerró la puerta del vagón y la bloqueó como le habían enseñado, después se puso de puntillas para alzar los ojos al nivel de la ventana y miró afuera, ¿lo habría soñado? Y entonces vio a uno de los asaltantes del tren abatido sobre el otro en el suelo, tratando de revivirlo, (Ilis, 2010: 389).

En virtud de su inconsciente confusión entre juego y realidad, estos dos niños acabarán siendo víctimas del uso de las armas. Los gemelos Domide son además un claro exponente del comportamiento “temerario” y ambivalente de los niños frente a los adultos. Pese a ser hijos de

profesores, parecen aquejados de una gran falta de atención por parte de sus padres. Sus peligrosas travesuras, planeadas con el deseo de atraer su atención, parecen tener una doble orientación paradójica: son a la vez expresión de fidelidad y de desobediencia. Desean ser reconocidos y apreciados por los padres pero, para lograrlo, las iniciativas que llevan a cabo no dejan de ser expresión de un sentimiento de rebeldía y un deseo de afirmación frente a los adultos, que vemos enunciado claramente en las letras de su admirado rapero Eminem (Ilis, 2010: 386), y que tendrá fatales consecuencias para ellos.

La aparición del cadáver de Romulus, como primera víctima por parte de los niños, cambiará completamente el modo de intervención de las autoridades en la crisis. A partir de este momento comienza a evidenciarse la expansión del movimiento y los medios de comunicación se hacen eco de la gran cantidad de riadas de infantes que se acercan al apeadero de Posada desde diferentes puntos del país para unirse a los niños del tren, que han comenzado ya a actuar como un movimiento reivindicativo en favor de los derechos de los niños que viven en condiciones de miseria en diferentes lugares del país.

El universo de los adultos

Salvo algunos personajes cuya relación de proximidad y empatía con los niños constituye un rasgo excepcional, en general, y en paralelo a la configuración del universo de los niños como un mundo aparte y opuesto al de los adultos, a partir de la huida en el tren, el comportamiento de éstos va evolucionando hacia un distanciamiento cada vez mayor de las necesidades y los deseos de los niños. Dentro de este proceso, resulta curioso comprobar cómo, a medida que se acentúa la distancia entre los niños y los adultos, se produce también una suerte de intercambio de los papeles entre ambos.

Podemos distinguir, no obstante, diferentes fases en la evolución del comportamiento de los adultos frente a los niños desde el comienzo de la crisis. En un primer momento, lo más destacable es su enorme desconocimiento en cuanto al plan que se está fraguando por parte de los niños en el tren. Dicho desconocimiento tiene un carácter general y se extiende entre diferentes estamentos de la sociedad. Desde los profesores y los padres, hasta los diferentes organismos estatales y los medios de comunicación, todos desconocen por completo la acción que está comenzando a prepararse por parte de los niños y, sobre todo, ignoran que dicha clase de acción sea posible. Es decir, la potencia del movimiento de los niños, su capacidad de pasar a la acción es algo que forma parte del ámbito de lo inverosímil y por ello pasa inadvertido para el conjunto de los actores sociales. Resulta particularmente llamativa en este sentido, la identificación que traza el relato entre el plan de los niños y la transformación radical de la

historia, la capacidad de ruptura de los equilibrios de la normalidad que se atribuye al del juego de los niños:

Sobre la envergadura de la acción subversiva que tenía lugar en el paraíso prohibido a los mayores del universo infantil nadie albergaba ni la más vaga sospecha, el mundo de los adultos, como un gulliver aletargado en la fatalidad de la configuración anatómica favorable a los mayores frente a los pequeños, a los poderosos frente a los débiles, no daba señales de atisbar la conspiración infantil que se gestaba en sus fronteras ni que, de un modo absolutamente imperceptible, el mundo se había desviado bruscamente de la historia, adquiriendo así una especie de independencia juguetona del discurso normal y establecido de las cosas. Y los primeros que deberían haberse dado cuenta, [...], los profesores del Colegio General N° 10, seguían debatiendo ajenos al intenso vaivén que los circundaba el carácter de las medidas punitivas en el caso de los alumnos levantiscos de sexto y de Tiberiu, (Ilis, 2010: 193- 94).

[...] tanto los padres de los muchachos como sus profesores, tanto el Estado, con todos sus organismos dedicados por imperativo legal a prever las situaciones de peligro y velar por la integridad del mundo, como los mass media rumanos e internacionales, no sospechaban ni por asomo que el mundo había empezado a transfigurarse de un modo inadvertido, (Ilis, 2010: 198).

[...] ninguno de los presentes recordaba haber oído algo semejante en la historia del ferrocarril en Rumanía, (Ilis, 2010: 227).

Entre los diferentes actores del mundo adulto, destaca en primer término la desatención de los profesores que viajan en el tren con los niños. En este caso, resulta irónico que mientras los niños planean su acción, los profesores se entreguen a profusas discusiones teóricas en torno a la filosofía de la educación, la pedagogía y el lugar de la infancia en la sociedad. Del contraste entre las teorías que se despliegan en el compartimento de los profesores y las prácticas que se están tejiendo en el lado de los niños, se desprende una crítica implícita pero muy central, a la función desarrollada por la educación institucional y la distancia que establece, en relación con los niños, desde los lugares más próximos a ellos.

Por otra parte, en lo que se refiere a los diferentes agentes institucionales implicados de un modo u otro en la crisis, los responsables políticos se ven afectados, en esta primera fase de los acontecimientos, por una especie de parálisis derivada, por un lado, de la falta de información en cuanto a los responsables de los hechos y, por otro, de la presencia de los niños en el tren. Dicha presencia confiere inmediatamente gravedad a la situación e impide, al mismo tiempo, que las fuerzas del orden actúen según los parámetros de confrontación con las amenazas al orden a los que están habituados:

Lo sorprendente era que los organismos estatales eran conscientes de la gravedad de la situación, pero justamente era dicha gravedad inusitada, así como la falta de información sobre la fuerza invisible responsable del atentado contra el orden natural de las cosas, lo que había paralizado cualquier intento de mantener bajo control la tensión, ¡No podemos mandar la artillería pesada a parar un tren de niños sin más! Estalló el ministro del interior y administración, ¡rodeado en su despacho por secretarios y subsecretarios de Estado! ¡No nos enfrentamos a los mineros! Pero, realmente, ¿a quién nos enfrentamos? preguntó el jefe de la Inspección general de la Policía?, ¡Ahí radica la gravedad señores! ¡En que todavía no sabemos nada! (Ilis, 2010: 256).

Un segundo momento, dentro de esta fase de incertidumbre, se caracteriza por el pánico o la “sobreactuación paranoide”. Tras la inacción comienzan a producirse presiones desde diferentes ámbitos, para que las autoridades den muestras de que controlan la situación. Estas primeras actuaciones operan sobre la base de fantasías que, lejos de ajustarse a una realidad que continúa siendo desconocida, refleja los principales miedos colectivos del momento, entre los que destacan la hipótesis de un secuestro del tren por parte de terroristas de Al Qaeda, los atentados en los trenes de Madrid o la evocación de la crisis de los rehenes de Beslán.

El desconocimiento y el pánico se convierten en un denominador común en la actuación de todos los estamentos de la sociedad adulta en la crisis desencadenada por el tren de los niños. Si, como hemos visto, los niños desconocen la frontera entre la ficción y la realidad, parece que los adultos fabrican una ficción que supera incluso la imaginada por los niños. La escalada que protagonizan las diferentes instituciones políticas y policiales junto a los medios de comunicación, representa una enorme ficción edificada sobre el suceso protagonizado por los niños. Se produce una proyección especular recíproca entre niños y adultos que les mantiene de algún modo detenidos, pegados al reflejo, pero realmente incomunicados. Si los niños se deslizan casi insensiblemente hacia la realidad de la muerte desde el territorio de la ficción, los adultos edifican una enorme ficción en el terreno institucional de la realidad: sobre la práctica de los niños que juegan a la guerra, y que se encuentran con un arsenal de armas para ello, se construye una historia que toma como real la hipótesis de que el tren ha sido secuestrado por terroristas de Al Qaeda.

En consecuencia, desde el Ministerio de Interior y Administración, trabajando con la presunción de que el tren estaba tomado por un grupo de terroristas, se da la orden de aplazar las operaciones y “vigilar el tren a distancia y preparar el operativo por si los terroristas se ponían en contacto con las fuerzas del orden” (Ilis, 2010: 304). Llega incluso a producirse una intervención del primer ministro a través de una rueda de prensa desde el palacio presidencial, con un discurso que subraya la intransigencia del gobierno rumano frente a los ataques terroristas y que niega cualquier parecido de la crisis del tren de los niños con el de la crisis de los rehenes de Beslan (Ilis, 2010: 339), como habían sugerido las agencias de prensa extranjeras (Ilis, 2010: 332). Y la crisis se extiende a nivel internacional, hasta provocar la intervención de la OTAN y del propio presidente de Estados Unidos, que le envía una carta al primer ministro rumano solicitándole que:

actuara sin más dilación contra cualquier manifestación terrorista que amenazara la democracia y la sociedad civil y, además, ofreció su apoyo para cortar de raíz ¡cualquier intento del terrorismo islamista por utilizar Rumanía como punto de partida para ataques terroristas contra América! (Ilis, 2010: 357).

La escalada de las intervenciones institucionales y el temor que existe en el gobierno a no poder controlar la situación generada por los niños, llega al extremo de barajar posibilidades tan extremas como declarar el estado de emergencia, o hacer intervenir al ejército:

Se aseveró también que el primer ministro dudaba si declarar el estado de emergencia, nombrando antes en el curso de un consejo de ministros, celebrado a puerta cerrada, una comisión gubernamental que se desplazaría urgentemente a la zona para negociar con los asaltantes las condiciones de la liberación de los niños y los profesores del tren. En el caso de que fracasaran las negociaciones, existían rumores de que podía existir un decreto para autorizar la intervención del ejército, firmado por el primer ministro! (Ilis, 2010: 366).

En paralelo a la intervención institucional para tratar de controlar la crisis, se desarrolla la acción de los medios de comunicación, que constituye una estrategia fundamental en la configuración de los acontecimientos y una pieza clave en el condicionamiento de las actuaciones del resto de poderes. Frente al desconcierto y las dificultades para intervenir desde las instituciones destaca la rapidez con la que intervienen los medios de comunicación, desplazándose hacia el lugar y mostrando un poder de intervención casi inmediata sobre los hechos: “Los mass media demostraron una vez más que se organizaban con más celeridad para seguir los acontecimientos que las instituciones estatales” (Ilis, 2010: 246).

Entre los rasgos distintivos del tratamiento informativo de los hechos, resulta esencial la aproximación sensacionalista que convierte el acontecimiento en un objeto espectacular, destinado a la exhibición y el consumo mediático. Una forma de representación que mimetiza y contribuye a la dinámica expansiva del pánico y que impide un conocimiento ajustado de la situación. Todos los sectores sociales se ven arrastrados por esta corriente que parece asentarse en la necesidad de una ficción colectiva. Las autoridades también sucumben al formato que establecen los medios:

¡Intentaremos detener el tren y que no ocurra nada grave! Afirmó el jefe de la policía ferroviaria ante las grabadoras y micrófonos que le tendían los periodistas (...) Su entrevista, emitida en todas las cadenas de televisión en horario vespertino de máxima audiencia, era una demostración de que los mass media rumanos habían dado prioridad al suceso, y es que la serie de declaraciones oficiales habían transformado el incidente ferroviario de Brasov en una verdadera bomba mediática, (Ilis, 2010: 258).

De manera que el acontecimiento del tren de los niños va siendo colocado por los medios de comunicación en un lugar único y cada vez más central de la vida del país. A medida que otros temas van desapareciendo de la actualidad, toda la atención de la audiencia se mantiene pendiente del desarrollo de los acontecimientos relacionados con el tren:

Seguían todos con el corazón en un puño las imágenes reales transmitidas desde el apeadero de Posada, con los tres héroes del momento, el jefe de estación Traian Bulboaca, el jefe de policía Dinu Trofim y, entre los dos hombres y jefes, Magdalena, (Ilis, 2010: 292).

Una pieza importante en el espectáculo construido por los medios en torno a los sucesos del tren es la presencia de los padres y la búsqueda de sus emociones más desesperadas, como parte fundamental del relato dirigido a un público sediento de estas emociones:

¡Salven a nuestros niños por lo que más quieran! ¡Hagan algo por nuestros niños! la desesperación de la voz de los padres que se habían desplazado a Posada podía ser vista en directo en todas las televisiones, ¡Salven a nuestros niños por lo que más quieran!, decía una madre, esos segundos de dolor fueron utilizados para el anuncio de la crisis del tren de los niños, convirtiéndose en una imagen emblemática de los acontecimientos de Posada (Ilis, 2010: 341).

El papel que juegan los padres a lo largo de la crisis sufre varias oscilaciones. En un primer momento, parecen plegarse pasivamente a la utilización que los medios hacen de la exhibición de su dolor. Posteriormente, al observar que la crisis del tren se ha convertido en un suceso monopolizado por los poderes institucionales y que se deja de lado la existencia concreta de los niños, los padres demandan que los niños vuelvan a colocarse en el centro de atención. No obstante, si bien manifiestan actitudes críticas en momentos puntuales y en relación con algunas iniciativas del poder político, como la de poner al mando de las operaciones de la gendarmería a oficiales que habían intervenido en la represión de la revolución del 89 al mando de Ceaucescu, en general, los padres se mantienen en el lado de los representantes institucionales, presionan para que se recupere a los niños con vida y, en el caso de los padres de los escolares rebeldes de sexto curso, para que lo ocurrido tenga las menores consecuencias punitivas para ellos.

Sin embargo, en medio de esta estrategia de intervención en la crisis por parte de los distintos poderes, marcada por la espectacularización y destinada a privilegiar una interpretación de lo sucedido en términos de peligro a combatir y sofocar, hay algunos adultos que juegan un rol de mediadores en relación con los niños y se mantienen conectados con la idea de la inocencia. A través de ellos, se va desplegando un discurso alternativo al relato mediático en torno a la crisis. Destacan en este sentido las intervenciones de personajes como la profesora Ileana, el periodista Pavel Caloianu y también, de un modo especialmente activo, el informático Ilarie, que captan en la acción de los niños todo un potencial crítico en relación con el orden adulto.

La intervención del periodista será decisiva para el desmentido de cualquier conspiración terrorista y la confirmación de la autoría de los niños en todo lo sucedido. La intervención de la profesora, muy crítica con las posiciones conservadoras e intransigentes de otros miembros del equipo docente, resultará clave en el momento en el que, conocida ya la autoría de los niños y una vez liberados los profesores y los niños más pequeños, vuelve al interior del tren en el que permanece el núcleo más combativo de los alumnos, que ha empezado ya a elaborar una plataforma reivindicativa en torno a los derechos de los niños, y observa en

la actitud de estos alumnos la pureza de un compromiso ético con *los otros*, que los adultos han traicionado:

La señorita Ileana, mirando uno por uno a los alumnos que la rodeaban, viendo la resolución madura que parecía ablandarles aún más el rostro, se sintió más pequeña que ellos, mucho más insignificante que la frágil fuerza de su inocencia que también a ella le habría gustado poseer, sintió vergüenza de haber crecido, de haber madurado, traicionado, con el avance inexorable de la edad biológica, la pureza de sus sueños infantiles, (Ilis, 2010: 403).

A lo largo del viaje y, mientras los profesores permanecen bloqueados en su compartimento como consecuencia de la acción de los niños, la señorita Ileana percibe cómo uno de los efectos de esta acción es precisamente la capacidad de “desnudar” a los adultos de las imposturas con las que suelen presentarse en el escenario teatral de la vida cotidiana. Con *la cruzada de los niños*, los adultos se ven súbitamente despojados de sus máscaras de autoridad y vuelven a la condición básica del miedo y la vulnerabilidad infantil:

¡Este es nuestro verdadero rostro! pensó la profesora de matemáticas escrutando uno por uno a sus compañeros, observando los rostros de los que en aquellos momentos había desaparecido toda conexión con las imágenes de los profesores que habían sido en su día, en los debates acalorados de la sala común o intimidando a los alumnos en las aulas, hasta del rostro de la señora Constantinescu resbalaba poco a poco la máscara de severidad autoritaria, mostrando una imagen imprevisible, impregnada de miedo, desvelando, más allá de lo que se sabía de ella, una persona totalmente indefensa, (Ilis, 2010: 287).

Esta vinculación de la inocencia con la “desnudez” de los adultos, con una esencial vulnerabilidad previa a las máscaras de la escena social, se encuentra también en las reflexiones del periodista que, progresivamente, va acercándose al territorio de la inocencia y abandonando sus reticencias para colaborar con la cruzada de los niños. La inocencia se relaciona así con el regreso a una forma íntima de autenticidad, desprovista de las máscaras de la identidad social:

Era la primera vez que Pavel entraba en la web de la cruzada y, mientras hojeaba las páginas virtuales, tuvo una vaga sensación de que algo confuso, una especie de margen único pero invisible de las cosas, un algo indescriptible y definitivo se desprendía de las imágenes y de la información allí expuestas, confiriendo al orden del mundo adulto un carácter irrisorio, discutible en comparación con el nuevo orden, absoluto, de los niños (Ilis, 2010: 427).

¡Eso es lo que nos hace la cruzada! se sintió abrumado ante la revelación de una verdad más profunda que la muerte, ¡nos desenmascarara! ¡nos desenmascara hasta nuestros más íntimos pensamientos! ¡nos descubre tal como somos! ¡nos despoja de nuestra dignidad de grandes hombres, de nuestros ropajes sociales, desnudándonos!” (Ilis, 2010: 428).

Otro aspecto relevante de esta idea de la inocencia que se va desplegando progresivamente, es el distanciamiento de las representaciones de carácter racional y la apertura a una conexión mágica con una realidad subyacente al orden de la evidencia. Son precisamente los personajes marginales más próximos al pensamiento mágico, como las gitanas o el monje Emanuel los que, a través de sueños y visiones premonitorias son capaces de atisbar el futuro y nos acercan en varias ocasiones a esta cara oculta de la realidad, a la que se alude con expresiones como *la fina red de hilos invisibles del tejido mágico del mundo*: “apartando la negrura, invisible a los sentidos comunes, de la realidad inmediata para acceder a la fina red de hilos

invisibles del tejido mágico del mundo, que solo un hechicero con su sabiduría sabía descifrar” (Ilis, 2010: 370).

Pero junto a estos personajes que se encuentran alejados tanto de los espacios como de los discursos dominantes y vinculados a la tradición, un personaje que juega un papel clave en el impulso y la expansión de la idea de la inocencia es el informático Ilarie. Creador de la web de la inocencia, este ingeniero de sistemas, profesional de la tecnología digital, en contraste con los medios de comunicación convencionales, se muestra desde el principio completamente abierto al cuestionamiento de la realidad que supone el movimiento de la inocencia y encuentra en el mundo virtual el medio propicio para su despliegue como una realidad alternativa:

[Ilarie] concebía la realidad como relativa y fácil de manejar, siendo inferior al universo virtual, que poco a poco, consideraba el ingeniero de sistemas, la sustituiría, asimilándola, Ilarie había visto las noticias en la televisión, había escuchado opiniones radiofónicas informadas e, imaginándose que en el tren de los niños solo había chiquillos, dispuestos a instaurar en el mundo la orden de la inocencia, The Order of Innocence, se puso manos a la obra, elaborando una página web dedicada a la nueva orden (Ilis, 2010: 294).

A medida que se despliega este discurso “alternativo” que subraya el potencial crítico de la inocencia, se va exacerbando también el radicalismo del tratamiento de los hechos en términos de violencia y combate por parte de las autoridades. En este momento, cuando se conoce ya la autoría de los niños y se circunscribe su núcleo reivindicativo dentro de un conjunto diverso y desordenado, comienza una intervención institucional en la que se combinan la negociación, la intervención policial y la representación mediática de los hechos, que da paso a la fase final del conflicto.

Los niños muertos y el final del viaje

Hasta ahora hemos visto cómo el mundo de los niños y el de los adultos han ido configurándose como dos universos radicalmente diferentes y separados. Tras este movimiento de bifurcación, comienza una dinámica de confrontación y enfrentamiento entre los dos órdenes infantil y adulto, una vez que se confirma la toma del tren como una acción deliberada por parte de los niños. De nuevo podemos observar, en esta fase final del conflicto, una estrategia convergente de las instancias políticas, policiales y mediáticas del poder institucional frente a los niños, entre los que han comenzado a emerger fuertes tensiones y divisiones internas.

La violencia está presente en este momento, en el que multitud de grupos de niños han llegado hasta el tren desde diferentes lugares del país para unirse a los rebeldes y se producen enfrentamientos con las fuerzas policiales, que tratan de impedir la concentración. Impulsado por los intereses de las fuerzas del orden, el relato de los *mass media* en esta última fase del conflicto, se orienta claramente a la proyección de una imagen violenta del movimiento de los

cruzados, poniendo especial énfasis en su conflictividad. Esto hará girar la actitud de la opinión pública desde la compasión inicial por los inocentes, hacia la hostilidad frente a unos niños que han pasado a ser tildados de salvajes y criminales en potencia.

el capitán había recibido instrucciones de sus superiores de ayudar a que la prensa diera a conocer los actos de violencia y terrorismo protagonizados por las bandas de niños que intentaban atravesar la barrera interpuesta por las fuerzas del orden para llegar al tren, al capitán la ocasión le pareció caída del cielo, ya que ofrecía la posibilidad de demostrarle a todo el país, convencido por la prensa de la lucha inocente de los niños, que estos granujas no eran precisamente angelitos, sino unos salvajes, criminales en potencia, ¡que son capaces de hacer tanto mal como los adultos! (Ilis, 2010: 465).

Producto de este discurso es la difusión de una ola de pánico en todo el valle del Prahova que alienta el miedo de los turistas de forma generalizada y atribuye a los niños la autoría de incidentes violentos como la agresión de la que son víctimas el empresario Aldeman y la joven Sabina, dos viajeros del tren con destino a Bucarest, que finalmente, resultará ser una acusación falsa.

Por otra parte, la violencia está también en el centro de las tensiones internas que comienzan a observarse en el movimiento de los niños y que dividen a los partidarios de la negociación con los adultos y la defensa de la unidad y la igualdad de derechos de los niños, frente a los partidarios de la confrontación con las autoridades del país, en el caso de que no sean satisfechas sus exigencias particulares.

Dichas tensiones, que se traducen en una enorme pelea entre los alumnos de sexto curso, impulsores iniciales del movimiento junto a Calman, y el grupo de jóvenes desarraigados liderados por Diliu, tendrán como consecuencia la intervención de las fuerzas especiales de la policía y dos heridos muy sensibles en el núcleo inicial de los niños: la profesora Ileana y Octavian. Con este enfrentamiento, se consume de nuevo la tradicional separación entre los niños de la calle y los niños de clase media y comienza el proceso de vuelta al orden, que la inusual alianza entre Calman y los escolares que iniciaban su viaje fin de curso, había alterado de un modo radical.

Una vez desgarrada la unidad de los niños, las negociaciones con los adultos comienzan en una situación de extrema debilidad. Además de los heridos y la intervención policial, escasean la comida y el agua. Pese a todo, Cazimir, Bogdan y el núcleo inicial de los cruzados persisten en sus reivindicaciones de igualdad para los niños, la mejora de las condiciones para los menores institucionalizados e iniciativas como la creación de un Parlamento para los niños en la Unión Europea:

[...] a pesar de todo, expresaron sus opiniones con valentía, enfrentándose sin miedo al mismísimo jefe del gobierno, ¡Queremos que se nos trate como a los otros niños! afirmó Cazimir, ¡Son iguales que nosotros! ¡No nos iremos de aquí, intervino Bogdan, hasta que no nos traigan a nuestros amigos, su representante es Calman! ¡Nosotros queremos lo mismo que

ellos! ¡Centros de menores con mejores condiciones, la legalización de las adopciones internacionales y programas de intervención social para los niños institucionalizados! ¡Estamos a favor de Europa! ¡Queremos un parlamento europeo para los niños! (Ilis, 2010: 503).

Sin embargo, desde las instancias gubernamentales, conscientes de la debilidad del movimiento infantil, se procede a su desactivación, dividiendo las conversaciones con los niños en función de su origen social.

[...] el jefe del gobierno había declarado inmediatamente después del éxito de la intervención de la brigada especial que en las circunstancias actuales no tenía sentido negociar con los niños, pero que en cualquier caso ¡se prestaría oído a sus demandas! A pesar de que los niños habían solicitado permanecer juntos, que no se establecieran diferencias entre los niños de la calle y los niños con familias, finalmente fueron separados por evidentes motivos sociales, tal como declaró el primer ministro, Los problemas de los niños de la calle y de los demás, los que disfrutan de una situación normal, son distintos, ¡por eso serán tratados individualmente! Para recibir a los niños de la calle se ha constituido una comisión formada por consejeros y representantes de los organismos encargados de velar por los huérfanos, ¡dicha comisión consultará con los niños para conocer todos sus problemas! Las conversaciones con los niños que tienen una situación social normal se desarrollarán en otro lugar, en la comisión creada al respecto participan miembros de la administración y representantes del gobierno, ¡así como padres, docentes y psicólogos! (Ilis, 2010: 502-503).

A partir de esta estrategia institucional, que crea entre los niños dos sujetos diferenciados mediante la segmentación de su tratamiento, se asegura de nuevo la administración y el control de la cuestión social de la infancia. Los huérfanos son enviados a centros especiales y los escolares verán reflejada en su expediente una mala nota en conducta, a la vez que entre los padres y las autoridades se llega a un acuerdo de pacificación a cambio de que no se apliquen medidas disciplinarias severas contra los escolares.

Una vez desactivada la protesta de los niños, el mundo de la infancia repliega de nuevo su existencia potencial a los confines invisibles de la realidad. Y es precisamente a través de la figura de dos niños muertos, Irina y Romulus, y de sus respectivos entierros, en muy diferentes condiciones, como se escenifica la vuelta al orden y la recomposición de la comunidad.

En el caso de Romulus, uno de los dos hijos gemelos del matrimonio formado por los profesores Domide, se trata de un entierro al que asiste una gran comitiva que parte de la plaza central de la ciudad en la que, junto a la familia, están representados todos los sectores de la sociedad de Cluj, contando con la presencia de diversas autoridades al más alto nivel. También alguna figura célebre dentro del mercado musical como el rapero Eminem, que era un ídolo para los dos hermanos, envía un pésame y alude al niño muerto en una de sus canciones en un concierto. El cadáver del Romulus parece congrega en torno a sí todos los consensos sociales y permitirá que algunos de los representantes institucionales que habían intervenido muy directamente en la desactivación de la cruzada, puedan mostrar públicamente sus condolencias, su apoyo a la familia y difundir un discurso de compromiso con los problemas de la infancia orientado, particularmente, hacia el futuro:

El sepelio de Romulus tuvo lugar, por decisión de la alta jerarquía de la Iglesia greco-católica, en la calle, justo delante de la estatua de Matei Corvin, y consiguió reunir en la plaza a toda la prensa nacional, miembros de la administración provincial de Cluj, representantes del gobierno, alumnos, profesores y viandantes, la ceremonia fue retransmitida en directo por todas las televisiones y, gracias a los satélites, también fue difundida por cadenas internacionales y a través de internet, directamente en la página de la cruzada, (Ilis, 2010: 507).

Tomó después el micrófono el delegado del gobierno, un representante del Ministerio de Trabajo que era secretario de Estado para la protección social del menor, El político testimonió el pésame del gobierno por la tragedia acontecida, prometió que en el futuro se ocuparía mucho más de los problemas de los niños y aseguró a la familia del difunto que dispondría de todo el apoyo del ejecutivo, (Ilis, 2010: 514).

En el caso de Irina, la niña enferma de SIDA cuya muerte se produjo en el bosque junto a los niños del tren y a la que la audiencia de los medios atribuyó el milagro de la sanación de una mujer enferma, el entierro es marginal y silencioso. El relato da cuenta de una intervención directa por parte de la patriarquía de la iglesia ante el primer ministro, recomendando la búsqueda de un lugar discreto para este entierro, con objeto de evitar la peregrinación de masas atraídas por el poder milagroso del cuerpo de la niña. Siguiendo estas indicaciones, el entierro de Irina, se desarrolla en un lugar “alejado del mundo y de difícil acceso” (Ilis, 2010: 510), en un acto del que se destaca su sencillez y espontaneidad: “precipitado, prescindiendo de algunos de los rituales del ceremonial funerario ortodoxo” (Ilis, 2010: 510) y lo reducido del grupo de asistentes: “En el funeral de la niña solo estuvieron presentes el representante del Patriarca, el abad de un monasterio vecino, el hermano Teofil, un ermitaño que desempeñaba su ministerio en el bosque y que aceptó encargarse del sepulcro, y el hermano Emanuel” (Ilis, 2010: 510).

Ambos actos, de aspecto y significado opuesto: uno público, mediático y greco-católico, otro marginal, místico y ortodoxo; uno en el centro de la ciudad, otro en un lugar perdido en las montañas, parecen combinarse en la estrategia política para restaurar el orden entre adultos y niños. El cuerpo exhibido de Romulus y el ocultado de Irina parecen ser el precio de esta recomposición de la comunidad en torno a una infancia vencida.

Sin embargo, lejos de tratarse de una muerte definitiva, a partir de estas dos muertes se apuntan también varias formas de supervivencia y continuidad de la infancia como presencia y como referencia. Por un lado, en ambos entierros, junto a cada uno de los niños difuntos hay un personaje infantil que los acompaña fraternalmente y que hace las veces de su doble vivo. En el caso de Irina es una niña huérfana de siete años, Anisia, que no se separaba de Irina en el tren de los niños y que después no se separa de los padres de ésta, cumpliendo una voluntad de la niña difunta.

En el caso de Romulus, es su hermano Remus, que en todo momento tiene en su mente la canción de Eminem que tanto escuchaban juntos, y que canta a una infancia del presente y no del futuro: “Don’t send us in the Future! eran las palabras del rapero americano, The kids

are the present! We are Now!” (Ilis, 2010: 508); una canción que finalmente logra colocar en los oídos del cuerpo sin vida de su hermano antes de ser sepultado, depositando un walkman en el ataúd, con función auto-reverse.

Esta idea de la reversibilidad, que queda planteada en la frase que cierra la novela, nos remite a la pervivencia latente de la infancia, pese a la finalización de la aventura del tren. El espacio virtual de la web de la cruzada se abre como un ámbito de expansión para el movimiento de los niños en el momento en el que han sido derrotados en el territorio del poder político. Es precisamente a ese espacio virtual, en el que continua activa la potencia de la infancia, donde va a parar, grabado en todos los idiomas, el mensaje de pésame de la estrella americana Eminem y su promesa de organizar una gira dedicada a Romulus, cuyos ingresos irían destinados a la totalidad de los niños necesitados de Rumanía.

También es en el espacio virtual de la web de la cruzada donde se alojan todas las grabaciones inéditas de los días de la cruzada tomadas con la videocámara digital de Bogdan, en las que aparecen los niños en los diferentes momentos de la aventura. Estas imágenes se expanden vertiginosamente y contribuyen a la expansión de la cruzada a través del ciberespacio.

Sobre el cadáver de Irina, en el momento en el que los sepultureros arrojan tierra rítmicamente con sus palas, sobrevuela una nube de mariposas blancas y las alusiones a los ángeles vinculan en el relato las piezas de los entierros de los dos niños, que pasan así a ejercer su influencia desde el territorio de la muerte, como presencias angélicas.

Por último, junto al féretro de Romulus, en medio de toda la majestuosidad de la ceremonia, su hermano Remus se interroga por el reino de los cielos del que oye hablar al sacerdote a través del micrófono y, para asegurarse de que no estuviese solo en tan inmenso lugar, coloca uno de los auriculares del walkman en la oreja de su hermano difunto y pulsa el botón de *play*. El juego infantil se introduce así en la rigidez de la escena y rompe la seriedad de la muerte a la que contribuían los mensajes del Papa o del gobierno, transmitidos por un alto jerarca de la iglesia greco-católica y por el secretario de Estado para la protección del menor. Finalmente, es la lluvia, una manifestación de la naturaleza que en todo momento se ha mostrado como la gran aliada de los niños, la que se encargará de disolver la pomposa concentración y de propiciar “el éxodo desordenado de la multitud” (Ilis, 2010: 516) en busca de abrigo en las paredes de los edificios de la plaza.

5.3.3. El posicionamiento de la infancia en el espacio de la acción

Después de todo este recorrido, queda claro que el viaje emprendido por los niños no tenía un destino concreto sino que se trataba, ante todo, de un trayecto guiado por una “inmensa necesidad grupal”, una búsqueda de un lugar compartido que, lejos de remitir a territorios lejanos o a un destino teleológico, se genera en el propio viaje, en situación de contigüidad con los otros. Este espacio utópico se identifica en buena medida con la descripción del ámbito de la “acción”, que Hannah Arendt aborda en *La condición humana* (Arendt, 1993). A diferencia de la labor o el trabajo —actividades vinculadas respectivamente a la necesidad o a la utilidad— la acción surge como un modo de insertarse en el mundo, en el contexto de la pluralidad humana, derivado del principio de libertad:

Con palabra y acto nos insertamos en el mundo humano, y esta inserción es como un segundo nacimiento, en el que confirmamos y asumimos el hecho desnudo de nuestra original apariencia física. A dicha inserción no nos obliga la necesidad, como lo hace la labor, ni nos impulsa la utilidad, como es el caso del trabajo. Puede estimularse por la presencia de otros cuya compañía deseemos, pero nunca está condicionada por ellos; su impulso surge del comienzo, que se adentró en el mundo cuando nacimos y al que respondemos comenzando algo nuevo por nuestra propia iniciativa. Actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, comenzar (como indica la palabra griega *archein*, “comenzar”, “conducir” y finalmente “gobernar”), poner algo en movimiento (que es el significado original del *agere* latino) (Arendt, 1993: 201).

Encontramos aquí los rasgos de un impulso que hemos visto desarrollarse de manera específica a lo largo del relato de Ilis y que podemos vincular a la rítmica sucesión de las generaciones: unida a la aparición de nuevos seres en el mundo, aparece la posibilidad de un comienzo, la potencialidad de iniciar algo nuevo. Los niños que protagonizan la huida en el tren estarían tratando de encontrar su propio modo de aparecer en el mundo.

Para la emergencia de esta iniciativa de nuevo comienzo que representa la cruzada infantil es necesaria la presencia de los otros: la acción tiene lugar en la trama de las relaciones humanas. En este sentido, resulta relevante la doble condición de igualdad y diferencia que Arendt sitúa como atributos del contexto de pluralidad humana donde surge la *acción*: Sin igualdad no habría entendimiento ni acuerdo posible en cuanto a las necesidades del futuro; sin distinción, no serían necesarios ni el discurso ni la acción para entenderse (Arendt, 1993: 200). Esta misma conjunción entre igualdad y diferencia está también presente en la configuración del movimiento de los niños en la novela de Ilis. De hecho, es precisamente la aparición del personaje de Calman en el interior del tren, adentrándose en un universo que hasta el momento le estaba vedado, lo que se convierte en el desencadenante fundamental del movimiento infantil: el acercamiento entre los desiguales, abre la puerta al discurso de la igualdad entre los niños.

La cruzada infantil representa, por tanto, la emergencia de algo nuevo en el curso de la historia. Podemos observar este movimiento de rebelión contra el orden de la generación

precedente en diferentes versiones literarias de este relato. Parecería que el impulso de cambio protagonizado por los niños, se habría venido produciendo de manera recurrente, como una “continua ruptura” en la continuidad de la historia. La capacidad transformadora de la infancia se presenta aludiendo, de diversos modos, al agotamiento o la crisis del orden establecido e identificando en los niños al sujeto que presagia y avanza un deseo colectivo de surgimiento de algo nuevo. En el caso de la novela de Ilis, escrita en 2005, la inminente incorporación de Rumanía a la Unión Europea, que tendría lugar dos años después, es uno de los referentes clave del proceso de transición social, política y económica en el que está inmerso el país.

La afiliación de la aventura protagonizada por los niños rumanos de esta novela con otras historias de patrón similar de las que tenemos noticias desde la época medieval, se hace explícita a través del testimonio de Bogdan, uno de sus protagonistas:

Bogdan se había documentado mucho, buscando información en internet, leyendo sobre la cruzada de los niños y sobre el entusiasmo con el que decenas de miles de niños se habían alzado para defender la cristiandad, sobre cómo llegaron partiendo de las tierras de Alemania, hasta Roma, algunos se habían embarcado en navíos en el puerto de Marsella, Bogdan se había imaginado minuciosamente su itinerario, entonces tuvo la idea de un país de los niños, concretándola virtualmente en una página web que él mismo comenzó, (Ilis, 2010: 433).

Parecería que entre unas y otras generaciones de niños, se produce un “paso del testigo” y que el entusiasmo de los más jóvenes se opone cíclicamente al acomodo y al declive en la defensa de los ideales de los adultos. Sin embargo, generalmente, el final de la historia, o de la fábula, suele ser la desaparición de los niños, ya sea porque sucumben físicamente, ya porque su movimiento fracasa o resulta desactivado.

Sobre este particular existen, no obstante, algunas notas de singularidad en el texto de la autora rumana con respecto a versiones precedentes de la cruzada infantil, que nos permiten observar cómo, en la situación contemporánea, los niños no desaparecen sino que, más bien, reclaman y tratan de construir su propio espacio. Frente a algunos discursos que plantean la “desaparición” de la infancia en las sociedades contemporáneas (Postman, 2012) como consecuencia del carácter icónico los nuevos medios de comunicación y la indiferenciación de la audiencia, lo que plantearía el relato de Ilis sería la continuidad de la búsqueda por parte de los niños, de su propio “espacio de aparición” en la esfera pública y en los medios de comunicación virtuales, más allá del ámbito privado del hogar y del espacio institucional de la escuela.

Algunos de los rasgos de este espacio para la inocencia que se perfila como el espacio de la acción, se prefiguran de manera implícita en la aventura que los chavales inician, inconscientes de las implicaciones que llegará a tener. En primer lugar, el hecho de que la huida infantil se produzca a bordo de un tren, nos sitúa simultáneamente fuera del espacio privado del hogar, fuera del espacio institucional de la escuela, fuera del medio abierto de la ciudad y sus

caminos periféricos, y en el interior de un vehículo en el que la movilidad es un resultado de la interacción entre el ser humano y la tecnología. La posibilidad de “conducir” el tren, de ponerse al mando de la locomotora, infunde en los niños una gran sensación de poder y despierta sus sueños heroicos de dominio sobre la realidad, con la mediación de un artefacto que conecta el tiempo del presente con el de los inicios de la revolución industrial.

Gracias a su capacidad de movimiento, el tren puede prescindir de un enclave fijo y ser convertido en un hogar para los niños fuera del control de los adultos en cualquier lugar, o convertirse en un refugio en el bosque, donde los juegos pueden desarrollarse en estrecha relación con la naturaleza, como vemos que sucede en este relato. Tanto la cualidad de refugio, como la capacidad de movimiento y la condición de artefacto tecnológico que concurren en el tren, lo convierten en un espacio transicional capaz de albergar tanto las prácticas del juego y las fantasías de los niños como sus deseos de intervención sobre la realidad.

Otra cuestión relevante es la posibilidad que el tren ofrece de “encuentro” con lo imprevisto y, sobre todo, con los “otros niños” que permanecen segregados de los espacios normalizados de la escuela y las ciudades modernas. Este encuentro con los “iguales-diferentes” es una de las claves no solo para el inicio de esta historia, sino también para la configuración de un espacio “propiamente infantil” en el contexto actual.

Podríamos decir que, sólo aprovechando un resquicio del azar, se logra transgredir la solidez de las distancias sociales que separan con la rigidez del tabú a los niños de clase media de los niños de la calle. Solo saltando al interior del tren (como hace Calman) y forzando “la máquina” (como posteriormente harán conjuntamente Calman y Cazimir) logran los niños construir este espacio propio al margen del control y la supervisión constante de los padres y los profesores que les acompañan en su viaje. En el interior del tren, los niños darán vida y compartirán con sus compañeros las fantasías que normalmente no traspasan las paredes de su habitación o las pantallas de sus ordenadores en el hogar familiar. Posteriormente, como ya hemos mostrado, el mismo tren se convertirá en un polo de atracción para los niños de todo el país y desde aquí, se plantearán a las autoridades reivindicaciones encaminadas a la mejora de las condiciones de vida de todos los niños. Parece, en cualquier caso, que el espacio de que disponen los chicos y chicas contemporáneos para el encuentro con otros niños que viven en condiciones diferentes a las suyas y para distanciarse de los adultos, es mucho más exiguo y fugaz del que disponían los niños de otras generaciones.

La simultánea y paradójica falta y exceso de distancia entre adultos y niños que se dibuja en el texto de Ilis, es otra de las cuestiones llamativas que apuntan a la peculiar relación que se establece entre los dos grupos de edad en las sociedades contemporáneas. Tras la actitud sobreprotectora de los padres y la distante y poco empática de los profesores, bajo la hipócrita

y manipuladora estrategia de los políticos y en medio del relato simplista y espectacularizante de los medios de comunicación, vemos que la infancia persiste en el desarrollo de sus deseos, como una gran desconocida para los adultos. Es precisamente este gran desconocimiento lo que hará posible que la fuga del tren de los niños pueda producirse con total imprevisión por parte de los adultos, bajo la coartada de lo profundamente inverosímil. Tanto la toma del tren como el hecho de que los profesores sean literalmente encerrados en su compartimento, resultan hechos particularmente ilustrativos de esta continua vigilancia y proximidad física de los adultos respecto de los niños, que convive con un enorme desconocimiento de sus motivaciones.

El territorio de la inocencia en la cultura posmoderna es un espacio en el que confluyen la imaginación y los deseos de intervención sobre la realidad de los propios niños y está lejos de asociarse a la docilidad o la idealización de las figuras infantiles. Más bien al contrario, en el estrecho margen que les separa de la vigilancia de los adultos, los niños ponen en escena una gran potencia subjetiva, mostrando capacidades y fuerzas que, en algunos casos, derivan de su propia vulnerabilidad. En primer lugar, visto todo el despliegue de medios policiales, institucionales y mediáticos que se produce en torno a los hechos del tren, y el modo en el que los niños consiguen colocarse en el centro de atención de los sectores más diversos y distantes del país, se concluye que una de sus fuerzas potenciales es, precisamente, su capacidad vinculante de convocar afectos y de articular diferencias múltiples.

Por otra parte, una segunda fuente de poder del movimiento infantil tiene que ver con lo que podríamos denominar su “capacidad paralizante”. Nos referimos con esta expresión a la impotencia que sienten tanto los mandatarios políticos como los responsables policiales cuando, en lugar de hacer frente a una amenaza dentro de un esquema bélico, se encuentran ante un “grupo de inocentes”. La inocencia de los niños, se convierte así en un modo de neutralizar las prácticas de violencia formal y abierta por parte de los adultos, en el espacio público. Queda claro que esta condición no impide los abusos reales que se producen con enorme frecuencia, pero obliga a que estos se produzcan de manera clandestina. Precisamente esta misma clandestinidad, en la que a menudo tienen lugar las prácticas de maltrato y abuso hacia la infancia en las sociedades contemporáneas, vuelve más relevante la reivindicación de un “espacio de aparición” para los niños.

En tercer lugar, otra de las fuerzas potenciales del movimiento infantil que hemos visto desplegarse a lo largo de la novela, es su enorme capacidad expansiva, tanto en el territorio geográfico como en el virtual, que permite que, en muy poco tiempo, los movimientos de adhesión y apoyo a la causa de los niños, se multipliquen de forma exponencial en diferentes lugares del mundo. Esta capacidad infantil para suscitar empatía guarda relación con la facilidad para conectar con una gran cantidad de “iguales-distintos” y con la pervivencia de un universal

reducto de inocencia o “niño arquetípico” en el interior de muchos adultos. Sin embargo, lo que resulta particularmente sustantivo en este sentido, es la potencia del medio virtual que, en el contexto contemporáneo, acentúa de manera inédita la onda expansiva del movimiento infantil. Sobre esta cuestión, y en particular sobre la cualidad performativa que el lenguaje adquiere a través de la informática, versan algunas de las reflexiones del periodista Caloianu al introducirse en la página web de la cruzada:

lo sorprendente era la rapidez con la que un suceso local, cualquier situación conflictiva, se transformaba, sin justificación alguna, en una crisis planetaria, ¡que de la sombra incierta de las palabras, de un simple sintagma, la cruzada de los niños, germinara un mundo nuevo, insoportablemente real, alojado en estancias numéricas, con un sistema de combinaciones binarias infinitas! (Ilis, 2010: 478).

El espacio virtual se convierte así en una de las zonas privilegiadas para la expansión del movimiento de los niños, que se mantendrá activa y en crecimiento incluso después de la desactivación de la protesta. Es el espacio en el que los niños vuelcan su propio relato de los hechos, videos, fotos, diarios, y donde todos estos materiales se unen y entran en conversación con los que aportan otros miembros o simpatizantes con el movimiento de la inocencia, en diferentes lugares del mundo. Se trata de un ámbito que no solo sirve de expansión para las consignas de los niños, sino también para el desarrollo de una ofensiva a favor de la cruzada, que amenaza a las estructuras políticas y económicas internacionales con la guerra virtual y el ataque a través de virus (Ilis, 2010: 477).

Sin embargo, pese a la potencia y la beligerancia de la infancia en el espacio virtual, persiste la carencia de un espacio propio para los niños en las ciudades modernas. La doble imagen de la infancia hiperrealizada (Henn Fabris, De Amorim Marcello, & Sommer, 2011) en el caso de los niños de clase media, inmersos en las prácticas de consumo de los adultos, y la infancia desrealizada de los niños de la calle, sometidos a diversas formas de abuso y violencia sexual, se presenta de manera directa en la novela a través del discurso del periodista Pavel Colaianu, que considera la exigencia de una madurez precipitada de los niños como una de las formas específicas de violencia hacia la infancia en las actuales sociedades. Desde este punto de vista, la presión que obliga a que los niños se comporten como adultos choca con las propias condiciones de su psique, aún fijada en una visión absoluta y egocéntrica del mundo, y puede tener consecuencias fatales para los adultos, que se colocan a merced de sus propias criaturas: unos niños que cuentan con los medios para actuar como adultos, sin haber desarrollado la conciencia de los límites de la madurez.

Pavel opinaba que en el mundo actual la niñez empezaba a desaparecer como edad biológica. Si el alma del niño explicó, sólo había sido descubierta en la edad media, podemos decir que el mundo contemporáneo hace todo lo posible para que madure a una edad temprana, ¡se cría a los niños desde pequeños como si fueran ya personas mayores tanto en sentimientos, vivencias y necesidades como en su conocimiento del mundo! [...] En segundo lugar, la realidad que los circunda se manifiesta de modo agresivo, exigiéndoles a los niños que se

comporten como adultos, obligándolos a actuar ¡a pesar de que su psique aún no se ha deshecho de la visión absoluta, egocéntrica, con que los niños perciben el mundo! Ya se imaginan la ruptura que se produce en el interior de niños si, por una parte, se les pide una conducta de adultos, algo que ellos se toman en serio y, por otra, ni siquiera se puede hablar sobre una conciencia incipiente de su propia personalidad. Pero en el fondo lo único que hacen es dar una apariencia de madurez a una mentalidad pueril, su crueldad es a veces más dura que la de los mayores, [...] Creo que nos equivocamos al fomentar una madurez precipitada en los niños, (Iliis, 2010: 376-377).

De acuerdo con estas consideraciones, la inocencia se corresponde, no tanto con un reducto idealizado y aislado para la vida de los niños al margen de la realidad, sino más bien con una necesidad inscrita en el desarrollo subjetivo del ser humano, que requiere de condiciones materiales y sociales adecuadas y que no puede ser impedida por las desigualdades, el desarrollo de la cultura o los medios de comunicación, salvo al precio de su retorno catastrófico. Los niños privados de un espacio y un tiempo para vivir en la inocencia, presionados para integrarse de manera prematura en la “madurez” pasan, desde este punto de vista, a convertirse en criaturas peligrosas para los adultos y para los equilibrios sociales.

Tal defensa de la inocencia en el territorio de la acción supone, como hemos visto, la reivindicación de un espacio real para la participación de los niños en las instituciones y en la esfera pública, el cuestionamiento de la distancia subjetiva y de las formas impostadas de autoridad de los adultos y la apertura de un espacio híbrido de acercamiento entre el pensamiento mágico y pensamiento racional, entre la tradición y la innovación, entre el juego, la ficción y los dispositivos técnicos para la intervención sobre la realidad que no puede ser aplazado hacia el futuro, sino que debe ser situado en el centro del presente.

6. CONCLUSIONES. Grietas, imágenes y espacios posibles para la infancia

Nos proponemos en este último capítulo recapitular los principales resultados del análisis literario realizado para plantear, a continuación, algunas conclusiones basadas en la identificación de distintos planos de conexión transversal en la experiencia infantil en los tres ámbitos espaciales fijados. Ambas perspectivas aportan elementos de interés en relación con los objetivos e hipótesis iniciales de la investigación. Comenzamos por señalar los principales contenidos que se desprenden del análisis de cada uno de los espacios considerados: los internados, la casa y la ciudad y los viajes.

Internados

- La representación cartográfica nos ha permitido identificar un microcosmos aislado y a diferenciar en la configuración de las instituciones de internamiento espacios interiores y exteriores, públicos y privados, destinados al uso de los niños y/o al de los adultos. Junto a estos espacios, en todos los internados de ficción aparece una zona secreta en la que se mantiene oculto el tabú que justifica el aislamiento institucional.
- Todos los centros analizados tienen en común la ubicación en una posición periférica respecto al territorio urbano, que denota su discontinuidad respecto al entorno físico y social de la ciudad y su carácter de espacios heterotópicos. En algunos casos, esta distancia responde más a un planteamiento asistencial y, en otros, el alejamiento de la urbe se asocia a una estrategia elitista orientada a la defensa de entorno privilegiado al margen de la precariedad social y ambiental que dominan en la sociedad abierta.
- En la organización de los espacios interiores de los internados, se observan dos esquemas diferenciados: una disposición centralizada con varios niveles superpuestos en vertical y otra descentralizada con diferentes edificios separados en un plano horizontal. En el primer modelo arquitectónico los edificios tienen un diseño ornamental y están rodeados de una vegetación frondosa; en el segundo el diseño de

edificios y jardines responde a un paradigma funcional donde predominan las líneas rectas y la transparencia del cristal.

- Aulas, Despachos y Espacios escénicos como el salón de actos o la capilla, son los espacios dedicados a la actividad institucional. Estos espacios aparecen marcados por una radical división entre los discursos de las autoridades, que aparecen de modo explícito, unidireccional y en voz alta y, por otra parte, el silencio o los rumores que circulan con profusión e intensidad entre el alumnado, junto a un lenguaje de miradas y gestos portadores de flujos emocionales de alta intensidad, que desafían la geometría funcional del espacio institucional. En los modelos del medio siglo XX la sexualidad resulta la fuerza pulsional dominante en este desafío emocional, mientras que en los relatos de principios de este siglo ésta se ve desplazada por la hegemonía de la violencia.
- Por otra parte, los dormitorios (y los baños) funcionan como “espacios privados” dentro del internado, y son lugares de intimidad vigilada, soledad y clandestinidad. Allí se traman encuentros sexuales, ataques, escapadas o travesuras que acaban generando grandes desórdenes en los espacios públicos del internado.
- La radical oposición entre los objetivos del funcionamiento institucional y la experiencia subjetiva de los infantes se plasma en una percepción de hostilidad entre el espacio y los cuerpos de los internos, que en ocasiones se representa de forma animada. Un espacio amenazante que desciende desde las alturas, o un espacio compresivo en el que las paredes se estrechan atrapando los cuerpos de quienes permanecen en su interior, son las imágenes de experiencias opresivas del espacio asociadas a dos modelos diferenciados de autoridad: uno de ellos basado en la máxima distancia y desigualdad entre las posiciones superior e inferior de una jerarquía vertical; otro en una violencia que se camufla en una aparente democratización y desaparición de las distancias, y se practica de manera invisible.
- En cuanto al exterior de los internados, hemos identificado representaciones diferenciadas. Por un lado, la imagen de la ciudad como un exterior desconocido y prácticamente inaccesible para los muchachos no andantes; por otro, la ciudad como un espacio abierto en proceso de modernización que desafía la moral familiar y la educación tradicionales; por último, la ciudad como un espacio dominado por la degradación medioambiental, el conflicto y la desigualdad social extrema.
- Existen también diferencias en relación con el grado de cierre de las fronteras del internado y las posibilidades de salir. La fuga o el suicidio se presentan como las dos modalidades arquetípicas de la escapada. La fuga adquiere mayor relieve en el contexto referencial de los años 60 del pasado siglo, cuando la ciudad se presenta como un horizonte de emancipación posible para los y las jóvenes, en cambio, en los internados

de ficción de la etapa más reciente, se perfeccionan los medios tecnológicos que aseguran una férrea clausura, a la vez que el miedo a un mundo exterior extremadamente peligroso y degradado mantiene abierta la brecha entre interior y exterior. El paradigma del internado se extiende como un modelo totalitario a la representación de la ciudad.

- Sin embargo, en los diferentes relatos la salida se presenta como motivo narrativo central y el espacio literario se configura como parte de la búsqueda de salida en espacios interiores férreamente cerrados. Tanto desde la perspectiva más testimonial como desde un planteamiento abiertamente ficcional, las diferentes narraciones evidencian que la salida es posible, bien como un hecho real e histórico, bien como una posibilidad que sólo podrá llegar a materializarse si comienza primero a fraguarse en el imaginario de los internos.

La casa y la ciudad

- Desde la perspectiva infantil ambos espacios, asociados respectivamente al ámbito de la intimidad y la esfera pública, aparecen vinculados recíprocamente en una relación especular. El niño tiende a percibir el espacio público a través de los patrones afectivos marcados por las relaciones familiares y especialmente con las figuras parentales y, por otra parte, los conflictos que fracturan el espacio público penetran en el universo privado de la casa y marcan la memoria de infancia y las relaciones del grupo familiar.
- La representación del espacio de la casa remite a diferentes valores del ámbito de la intimidad.
 - Por una parte, la casa está asociada con el cuerpo del niño, a través de una percepción de continuidad orgánica como la que representan conchas o caparazones en el mundo animal.
 - Por otro lado, la casa es también un contenedor simbólico que conserva la memoria del pasado de las generaciones precedentes del grupo familiar grabada en diferentes estancias y objetos. De este mismo modo funcionan también otras “casas simbólicas” como el álbum fotográfico familiar, el regazo corporal o las casas de figuras protectoras como las abuelas o abuelos, que proporcionan a los niños sensación de refugio y protección frente a la hostilidad del medio externo.
 - La casa es, asimismo, el espacio en el que se representan las dinámicas afectivas y los conflictos edípicos que afectan al núcleo familiar formado por el niño y los padres. Estas estructuras afectivas configuran también patrones proyectivos de percepción del espacio público de la ciudad por parte de los niños.

- Por último, la casa es núcleo y escenario de una sociabilidad primaria en la que el grupo ampliado de parientes y vecinos se reúne con motivo de diferentes celebraciones rituales. Esta concepción más comunitaria del espacio doméstico va cediendo paso, en los textos más recientes, a una progresiva privatización del hogar, cada vez más aislado del entorno próximo y reducido a la convivencia de la familia nuclear. La evolución en la configuración del espacio doméstico se plasma en un cambio en la representación de sus estancias o lugares paradigmáticos, según podemos apreciar a través de la comparación de los dos textos analizados: la habitación del adolescente desplaza al cuarto de estar como espacio privilegiado en la recreación de la memoria de infancia.
- En la organización del espacio interior de la casa, se observa una polarización en el eje vertical, de cuyos valores extremos resultan representativos el desván, la buhardilla o la terraza y, por otro lado, el sótano. Si el sótano aparece asociado a momentos críticos del núcleo familiar y comunitario y a la irrupción de la violencia bélica en la ciudad, los lugares en altura están vinculados a la contemplación panorámica, la ensoñación y la expansión creativa, o la sensación de poder de los infantes sobre su entorno.
- Entre la casa y la ciudad, el vecindario se configura como un espacio de proximidad estrechamente asociado a la experiencia infantil de reconocimiento del entorno urbano más allá de los confines de la casa familiar. Los dos textos analizados ofrecen una perspectiva de barriadas periféricas al núcleo histórico de la ciudad, habitadas por trabajadores y pequeños comerciantes. Además de su funcionamiento como nexo entre la casa y la ciudad, este espacio tiene una especificidad propia en la experiencia infantil.
- En los textos del medio siglo XX este espacio aparece principalmente asociado a la homogeneidad de las costumbres, la sociabilidad extensa de por parientes y vecinos y las redes de apoyo mutuo en situaciones de guerra y crisis social de la ciudad. En cambio, a principios del siglo XXI, el vecindario aparece como un espacio mágico en el que se desarrollan los juegos infantiles en una atmósfera indiferenciada entre la realidad física y el sueño, lo familiar y lo extraño.
- En cuanto a la ciudad, los textos analizados nos presentan dos representaciones diferenciadas en función de la identificación alternativa del espacio urbano con la exterioridad o con la intimidad. Por un lado, encontramos la ciudad percibida, ante todo, como una arquitectura monumental e institucional que resulta excluyente para la sensibilidad infantil. Por otro, una percepción vinculada a la intimidad, en la que la ciudad se presenta como simultáneamente como una imagen y como un paisaje real que puede ser transitado, en el que la imaginación de la infancia difumina las fronteras entre

interior y exterior. Ambas representaciones están vinculadas respectivamente a patrones afectivos diferenciados de relación con las figuras paterna y materna.

- El cristal aparece como objeto metafórico privilegiado en la representación de estos dos modelos perceptivos del espacio urbano. En tanto que material rígido y quebradizo, aparece vinculado a la confrontación del niño con diferentes nodos institucionales representados en el paisaje urbano: la medicina, la escuela, las tribunas políticas, la cultura burguesa, los escaparates comerciales o la iglesia, que se convierten en lugares de confrontación entre la representación de la autoridad y la rebeldía infantil.
- Por otra parte, como superficie transparente y reflectante, el cristal se presenta como frontera líquida entre la habitación del adolescente y un exterior urbano transformado en un cuerpo materno amplio y acogedor.
- La percepción del espacio urbano se presenta también diferenciada en un plano superior e inferior y, en sentido horizontal, entre el centro (o el interior) y la periferia. Los narradores de los relatos analizados perciben esta diferenciación desde diferentes perspectivas. En el caso de *El tambor de hojalata* adquiere los valores del conflicto, la segmentación o la fractura mientras que, en *El ala izquierda*, predominan los del reflejo, la continuidad y la comunicación recíproca entre la superficie, la profundidad y el plano subterráneo, las caras real y virtual del espacio urbano. Ambas representaciones se corresponden respectivamente con una percepción compresiva o expansiva del espacio exterior en relación con el cuerpo infantil.
- Dentro de la representación expansiva del espacio urbano, la homogeneidad social es desplazada por una percepción de la multiplicidad de las existencias individuales y anónimas que confluyen en la ciudad, cuya imagen paradigmática son la infinidad de ventanas iluminadas en enormes y numerosos edificios. A su vez, tanto los espacios superiores como los subterráneos adquieren enormes dimensiones y se proyectan hacia el infinito. Incluso los espacios cotidianos, sus objetos y habitantes, son percibidos desde la perspectiva del niño con enormes dimensiones y poderes mágicos. Por otra parte, el fuerte componente imaginario asociado a este modo de percepción del espacio urbano está también abierto a la emergencia del pasado a través de la aparición de figuras fantasmales, rodeadas de gran luminosidad.

Los viajes

- Los tres viajes analizados constituyen modalidades diferenciadas de descubrimiento del exterior por parte de los protagonistas infantiles. A través de sus recorridos y trayectorias, niños y niñas conocen *otros* lugares, amplían las dimensiones de los espacios habituales y generan transformaciones en su morfología, al tiempo que establecen nuevos vínculos y adquieren aprendizajes alternativos a la tradición.
- En el caso de Alfanhúí, el tránsito por los caminos se une a la exploración de los diferentes estados de la materia, los colores, las sustancias y los cuerpos. En sus recorridos y experimentos el niño, junto a su maestro, adquiere confianza en la plasticidad del mundo material y se sumerge en la creación de seres vivos y objetos mixtos que traspasan las fronteras de los géneros y las especies.

A lo largo del camino, el aprendizaje del niño supone la reconstrucción de una cadena de continuidad generacional fuera de la familia de origen, en la que resultan claves los vínculos que establece con personajes errantes y excluidos de la sociedad, portadores de enseñanzas vitales y objetos con propiedades mágicas.

La actividad experimentadora y el tránsito por los caminos no señalados dan lugar a una ampliación de los espacios conocidos. La casa se transforma en un espacio conectado en sentido vertical, a través de la circulación de flujos de agua y luz, y abierto en sentido horizontal, a través de la mediación que el propio cuerpo infantil establece entre interior y exterior.

El paisaje, en sus diferentes variaciones, es percibido por el niño a través de la personificación en formas y figuras animadas. La naturaleza y los espacios construidos se encuentran imbricados y la ciudad se encuentra aún en un proceso de urbanización incipiente, con una presencia importante de los hábitos y elementos del medio rural.

- El viaje de Zazie a la ciudad de París, supone la irrupción de un movimiento radicalmente transformador en la organización del espacio urbano y en la relación entre el centro histórico y el suburbio periférico.

El movimiento motorizado y la aceleración aparecen como fuerzas que deconstruyen la solidez de la realidad urbana y contribuyen a la indistinción entre su estado factual y su representación ficcional. A través del movimiento acelerado, los personajes se agrupan y se disgregan azarosamente en diferentes lugares del tejido urbano y transitan hacia una realidad ficcional en la que son posibles la desaparición súbita o la proliferación

exponencial de los cuerpos. La realidad se percibe como una ficción a la vez que las ficciones se tornan reales.

La ciudad es también descubierta por la niña como un escenario en el que las relaciones sociales y la identidad personal son objeto de representación teatral y la realidad se moldea con las formas del espectáculo.

La aventura de la niña supone una corriente motórica que sacude la regularidad del orden y las costumbres de los adultos residentes en el suburbio urbano. Su influjo infantil provoca y abre cauces para la expresión de los cambios que la sociedad urbana, la educación y las relaciones familiares están experimentando desde su configuración tradicional en el contexto de posguerra, hacia una modernización orientada por los imperativos de la sociedad del consumo y el espectáculo.

- La aventura que los escolares emprenden en *La cruzada de los niños* obedece a un deseo colectivo de escapada hacia las afueras de la ciudad y de encuentro entre niños de orígenes sociales distintos. Se trata de un viaje infantil que arrastra también a los adultos de la ciudad a un retorno colectivo al territorio de la infancia.

La escapada de los niños genera una crisis social de enorme calado, que pone fuera de sí al conjunto de los grupos y sectores del mapa social de la ciudad y les lleva a sumergirse en un *estado de excepción* de alta intensidad emocional. Al mismo tiempo, asistimos al proceso de configuración de la infancia como un sujeto colectivo.

En este proceso, a través del erotismo, juego y la ficción los niños logran hacer confluir en un momento catártico las diferencias sociales que separan a personajes de diferentes clases y condiciones, generando un movimiento que crece exponencialmente y, en pocos días, traspasa las fronteras nacionales y se expande mundialmente a través del universo virtual. La ficción se presenta como un potente aglutinante de la necesidad grupal de los niños.

Durante la crisis provocada por la escapada infantil se pone de manifiesto la radical desconexión existente entre adultos y niños en las sociedades contemporáneas, en un contexto de aparente cercanía y sobreprotección.

Los niños transitan desde una ficción compartida y alejada de la realidad hacia un espacio de acción y reivindicación política, desde el que demandan a los adultos el fin de las formas de violencia que afectan a la infancia como las desigualdades sociales, la situación de los internados o el negocio ilegal de las adopciones internacionales. Por su parte, los adultos, representados en un conglomerado institucional en el que están presentes padres, profesores, policías, medios de comunicación y autoridades políticas,

se muestran desorientados y sorprendidos, recurriendo a explicaciones fantásticas del movimiento infantil e incapaces de asumir los compromisos y responsabilidades demandadas por los niños.

La acción infantil pone al desnudo las contradicciones, la vulnerabilidad, la injusticia y la violencia estructural que gobierna el orden social de los adultos y, aunque el viaje concluye con la reducción del movimiento de los niños y la vuelta a los cauces de la normalidad, la escapada de los niños representa un modo de emergencia de los impulsos y deseos colectivos de cambio en situaciones de desigualdad y conflictos, que pese a permanecer silenciados y latentes, no pierden intensidad.

Una vez revisados los principales contenidos que se desprenden del análisis de los diferentes espacios de representación de la infancia, pasamos a continuación a plantear algunas conclusiones de carácter más general, a partir de la identificación de distintos planos de conexión transversal en la experiencia infantil en los tres ámbitos espaciales fijados. Entre éstos, tiene especial relevancia la relación entre la representación literaria de la infancia y la experiencia de ruptura o crisis en los equilibrios antropológicos, sociales y culturales de una época. Como hemos planteado en el enfoque teórico inicial, esta vinculación comienza a hacerse patente en Europa entre los siglos XVIII y XIX, cuando se configura en el espacio literario una noción de infancia unida al mito de la inocencia, que contrasta notablemente con la escasa diferencia cultural entre adultos y niños que predominaba en el Antiguo Régimen. A lo largo de todo el siglo XX y el inicio del siglo XXI, las representaciones literarias de la infancia continúan desarrollándose y transformándose a través de nuevas figuras y roles, nuevas formas en las relaciones familiares y sociales, cambios en los modos de habitar e imaginar los espacios domésticos, sociales e institucionales por parte de adultos y niños.

Los movimientos sociales y contraculturales que eclosionan con particular intensidad a mediados del siglo XX, expresan abiertamente algunos de los conflictos generacionales que separaban a jóvenes y adultos en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial. El cuestionamiento de los modelos familiares y educativos y las formas de autoridad sobre la infancia, son algunas de las manifestaciones más evidentes de una impugnación de la tradición que se expresa en la literatura a través de la intervención directa de niños y niñas en la transformación física, social y simbólica de los espacios habitados.

Apertura y cierre se perfilan como tendencias contrapuestas que atraviesan las diferentes categorías espaciales analizadas en momentos específicos de transformación de los equilibrios sociales, políticos o institucionales. Si, en términos generales, el cierre se identifica con el confinamiento de los infantes en interiores rígidamente reglamentados y sometidos a la autoridad de los adultos, la apertura tiende a asociarse con la ruptura de las limitaciones para el

libre movimiento y la ampliación subjetiva del espacio posible. En medio de la tensión entre ambas fuerzas, los conflictos generacionales se presentan como grietas, fracturas o discontinuidades en los espacios de socialización, a la vez que la propia actividad de los niños se constituye como tentativa de reconstrucción de la continuidad perdida.

Pasamos a señalar, en primer término, las principales rupturas o discontinuidades identificadas en el contexto referencial en el que se sitúan las diferentes obras literarias seleccionadas, para pasar a sintetizar, en segundo lugar, los elementos estéticos y metafóricos que contribuyen a la ampliación del espacio posible desde la perspectiva infantil.

6.1. Tres grietas básicas en el contexto referencial de la Infancia en la Modernidad tardía

El espacio vivido por los niños se presenta, en los textos analizados, surcado por tres grandes grietas o fracturas, que son a la vez sombra y huella de los conflictos antropológicos que lo atraviesan.

En primer lugar, en un contexto marcado por un intenso y pujante proceso de urbanización, acompañado por grandes movimientos de población, el conflicto que separa las culturas rural y urbana aparece como una de las dimensiones más relevantes del hiato que separa la experiencia generacional de padres e hijos. Sobre esta oposición construida en torno al campo y la ciudad, se superpone también a menudo la que segmenta —en los planos económico, social y cultural— los valores de la tradición y los de la modernidad.

En segundo lugar, los conflictos con los poderes políticos o las autoridades institucionales resultan también centrales en la narración de la experiencia infantil, no sólo en el interior de entornos regulados como la escuela o los hospitales, sino también en el espacio de la ciudad o la casa familiar, especialmente en situaciones de opresión y violencia como las dictaduras o las guerras. La grieta referencial, en este caso, separa a los niños de los adultos, pero también, en un sentido más amplio, a aquellos que ejercen o entran en complicidad con el poder, de aquellos otros que lo sufren.

Por último, otra de las grietas que fracturan y marcan el espacio de la representación literaria de la infancia, es la que viene determinada por las diferencias de clase que dividen la suerte de niños y niñas de diferentes orígenes sociales o familiares, tanto en las instituciones de internamiento como en el espacio público de la ciudad.

Como hemos podido observar, estas tres grietas aparecen como dimensiones, a menudo superpuestas, que rompen la continuidad del espacio vivido por niños y adultos. Sin embargo, estos mismos vacíos o discontinuidades constituyen también planos de articulación fundamentales en el tejido de la memoria. Los grandes conflictos antropológicos que dividen el campo y la ciudad, el poder y sus víctimas, las clases dominantes y las dominadas, son también fallas ante las que los personajes infantiles de los relatos literarios se rebelan y en torno a las que tratan de tejer redes, establecer conexiones, reconstrucciones o suturas imaginarias.

El valor estructural de la oposición cultural entre el campo y la ciudad se hace patente tanto en el espacio cerrado de los internados como en el medio urbano; en el microcosmos de la casa familiar y las trayectorias abiertas de los viajes. En los textos publicados en las décadas centrales del siglo XX, este contraste se hace particularmente intenso y evidente. Novelas como *Celia muere la manzana* ponen de manifiesto que la posición intermedia del enclave del internado entre el campo y la ciudad se debe no sólo a su localización física sino también, y sobre todo, a su función educativa y social. Como una suerte de incisión en la integridad de la tradición comunitaria del medio rural, el establecimiento del internado acorta la distancia ancestral entre la aldea y la ciudad, e introduce el modelo aspiracional de las clases medias urbanas entre los habitantes de los pueblos. El conflicto entre los dos modelos educativos que está en el núcleo de la trama de esta novela constituye una muestra de la posición transicional del internado en la tensión entre ambos universos antropológicos, rural y urbano, en el comienzo de un proceso de modernización socio-económica y transformación normativa de la educación institucional en España.

Por otra parte, también en la ciudad y en el ámbito de la casa familiar urbana, se pone en evidencia la drástica diferencia que separa, y vincula a la vez, las culturas rural y urbana. Los protagonistas de los relatos analizados en este bloque —*El tambor de hojalata* y *El ala izquierda*— pertenecientes en ambos casos a familias residentes en suburbios periféricos de la ciudad, con padres y abuelos que abandonaron sus lugares de origen en el medio rural para pasar a formar parte del proletariado urbano, ponen en evidencia el mantenimiento de una vinculación subjetiva entre ambos universos radicalmente diferenciados. Ensoñaciones y recuerdos de la vida en pequeñas aldeas del campo, el nomadismo del clan familiar originario, la estabilidad cíclica de los ritmos de la naturaleza y las tareas agrarias, la solidez y seguridad de los vínculos comunitarios y la proximidad corporal de los diferentes miembros de la familia ampliada ante el fuego del hogar, constituyen algunos de los vestigios imaginarios de un universo perdido al que los niños urbanos se sienten vinculados a través de la nostalgia. Tanto Oskar en *El Tambor de hojalata* como Mircea en *El ala izquierda*, experimentan esta nostalgia de pertenencia a un

entorno familiar, social y ambiental seguro y completo, simultáneamente material y mítico, que personifican en las figuras de sus respectivos abuelos.

El choque cultural entre el mundo rural de la familia de origen y el presente de la vida en los vecindarios de los suburbios urbanos adquiere un especial relieve en contextos de guerra o dictadura, en los que la violencia y la hostilidad del espacio urbano se acentúan. Los protagonistas de los relatos citados forman parte de una primera generación de niños de familias campesinas que crecen en la ciudad y se convierten en eslabones vivientes entre ambos mundos —rural y urbano— en diferentes contextos históricos y políticos. Confrontados con el estrechamiento del espacio social y la destrucción de la guerra, o con una arquitectura monumental omnipotente y estremecedora, los niños de los barrios de las periferias urbanas sueñan e imaginan el mundo de sus abuelos como un universo mítico al que retornan, de manera eventual e imaginaria, en busca de un refugio de plenitud en el que desaparecen las constricciones del entorno urbano en el que viven el presente de su infancia.

Por último, también en los viajes protagonizados por niños en el periodo analizado, se pone de manifiesto la oposición entre los valores del campo y la ciudad. *Alfanhuí* escapa de su casa y de las ciudades que encuentra en su camino, siguiendo un impulso nómada que le lleva a disfrutar libremente en medio del paisaje natural, sus variaciones y contrastes. Restableciendo, en una versión errante, la correspondencia romántica entre la inocencia infantil y la armonía de la naturaleza, el protagonista de este relato huye de los lugares habitados en los que la homogeneidad social y el autoritarismo político se adensan, para ir en busca de una identidad de paso, semejante a la de las aves que encuentra en su camino.

En el caso de *Zazie*, el sentido de la contraposición entre los valores del campo y la ciudad parece invertirse. El entusiasmo de la protagonista por las posibilidades de juego, diversión y apertura a lo imprevisto que la ciudad ofrece, en contraste con la limitada y oprimiente monotonía del entorno tradicional del que procede, constituye un ensayo de nuevas formas de complicidad entre la infancia y la ciudad. En su fugaz visita a la urbe, la niña entra en contacto con todo un conjunto de personajes diversos, con quienes se lanza a la aventura de recorrer la ciudad, dejándose llevar por un instinto lúdico que se aparta de los itinerarios y los símbolos convencionales, para experimentar formas de expresión y relación espontáneas, que chocan radicalmente con las costumbres y la educación tradicionales. La frontera entre el barrio periférico y el centro turístico de la ciudad, y las diferencias que separan a los grupos de edad, clase y género están en movimiento, a la vez que la sociedad del consumo y el espectáculo comienzan a abrirse paso con la nueva generación.

Por último, *La cruzada de los niños*, en la versión contemporánea de un relato cuyas raíces se encuentran en la etapa medieval y que cuenta con múltiples escrituras lo largo el tiempo, la fuga colectiva de los niños se aparta del itinerario geográfico previsto en el viaje, para proyectarse hacia un destino imaginario al margen de la ciudad. En este caso, los niños se establecen provisionalmente en un pequeño lugar en el campo, alejado de todo medio habitado y, desde allí, en una sutil complicidad con los elementos de la naturaleza, ponen en jaque a la ciudad, la sociedad de los adultos, sus poderes institucionales y aparatos mediáticos.

Ya sea desde la fascinación o el distanciamiento crítico, la relación con la ciudad se mantiene como un lugar común en todos los relatos de infancia analizados en este periodo. Y, si bien los significantes asociados a la vida rural en trance de desaparición resultan centrales en las obras publicadas en las décadas centrales del siglo XX, lo que parece caracterizar a las aparecidas con posterioridad, en el umbral del siglo XXI, es la sustitución de la tradición rural y campesina por una representación de la naturaleza, que ya no remite a un universo antropológico o social sino a un lugar metafórico más o menos idealizado, que funciona como símbolo de alteridad respecto a la racionalidad de la vida urbana. A lo largo del periodo estudiado, el universo cultural del campo va perdiendo sus rasgos antropológicos tradicionales para transformarse en un negativo de la ciudad, que parece haber colonizado por completo la representación de la vida social y los espacios habitados.

Por otra parte, otro de los vértices que fracturan los espacios de representación de la infancia son los conflictos con las autoridades institucionales o los poderes políticos. La representación de este tipo de conflictos resulta particularmente evidente y central en el espacio de los internados, configurados específicamente como dispositivos para el ejercicio del poder institucional sobre la infancia. En el caso de *Celia muere la manzana*, la trayectoria de las protagonistas evidencia un cambio de orientación en la educación femenina, que pasa del modelo religioso tradicional y autárquico a un sistema más profesionalizado, en el que intervienen otros sectores de la iglesia, la policía, el aparato psiquiátrico y la propia sociedad civil. En el caso de *Blanco sobre negro*, el testimonio del narrador pone de manifiesto la desigualdad radical entre la imposibilidad física para el movimiento autónomo entre los internos, y la discrecionalidad con que la organización institucional dispone de sus cuerpos. Por último, en el internado de *Cuatro por cuatro*, lo que se pone específicamente en evidencia es el autoritarismo y la violencia que se tornan invisibles bajo un estilo pedagógico y un orden social aparentemente igualitarios, pero profundamente polarizados.

También en los ámbitos de la casa y la ciudad los protagonistas infantiles se enfrentan con representantes de los diferentes poderes sociales e institucionales, se resisten y desmitifican

la autoridad de la figura del padre en el seno del hogar familiar o la homogeneidad de las costumbres o los rituales comunitarios en el ámbito social de sus respectivos vecindarios.

Por otra parte, cualquiera de los viajes emprendidos por protagonistas infantiles, supone un modo de distanciamiento o huida de los espacios privados, institucionales o públicos en los que se desarrolla de manera normalizada la educación y socialización de la infancia. Alfanhú confronta con una sociedad que se opone a la actividad de libre experimentación que desarrolla junto a su maestro, se distancia de la regularidad clausurada de la vida en el hogar materno y de la falsedad hipócrita de la urbe, apostando por la vida errante y el aprendizaje de los seres del camino, como alternativa al cierre político y social. Zazie se enfrenta a los prejuicios y la mentalidad conservadora del vecindario urbano en el que reside su tío Gabriel, provocando entre sus habitantes un deseo de aventura y apertura al juego que rompe con sus costumbres y lugares habituales. Por último, los protagonistas de la cruzada infantil de Florina Ilis, escapan de la sobreprotección familiar, las limitaciones de un sistema escolar ajeno a la imaginación y los deseos infantiles, y la radical desigualdad que divide la suerte de los niños de diferentes clases sociales y entornos dentro de la ciudad.

Por último, la brecha de clase social que fractura los espacios de la infancia se muestra claramente en los internados, donde niños y niñas son clasificados e identificados con etiquetas específicas como internas/externas, normales/especiales, que reproducen las posiciones de clase en el medio social externo y marcan su estatuto y grados de libertad en el interior del espacio institucional. La desigualdad y las diferencias sociales dividen también a la población trabajadora dedicada a labores de mantenimiento y cuidado de los niños, y a los dirigentes de las instituciones educativas. La brecha de clase no pierde peso, sino que parece ganarlo en las novelas más actuales como *Cuatro por cuatro*, donde la violencia secreta del internado recae con mayor intensidad sobre las niñas que, por la posición social de su familia, se encuentran en situación de mayor vulnerabilidad.

En el espacio urbano, la diferencia entre centro y periferia está unida también a una diferencia de clase que a menudo resulta insalvable y marca la vida familiar de los niños, y particularmente la de las madres, que permanecen en aisladas en los reducidos límites de su hogar.

Por otra parte, tanto en la estabilidad de los vecindarios como en el movimiento de los viajes, los niños se aproximan de manera espontánea y establecen una especial complicidad con los personajes que se sitúan en los márgenes de los espacios normalizados de la vida social. La empatía y la solidaridad espontánea que niños y niñas establecen con personajes adultos situados en posiciones de marginalidad respecto a las estructuras y valores dominantes, es un hecho transversal en el conjunto de los relatos analizados. En el caso de Zazie, la alianza con la

figura de su tío Gabriel, resulta clave en el inicio del proceso de “contagio” de la actitud lúdica que se extiende en el conjunto del grupo de adultos que se van sumando a la aventura urbana y como reivindicación del disfraz, el desafío a las formas convencionales de identidad, el humor y el goce de la condición efímera de la vida. En el caso de Alfanhuí, el alejamiento de la escuela y la casa familiar da lugar a un aprendizaje heterodoxo que se apoya en el encuentro, a lo largo del camino, con figuras tan inspiradoras como el maestro taxidermista, la abuela, “el mendigo”, “el gigante del bosque rojo” o “los ladrones de trigo”. Por otra parte, tanto Oskar como Mircea se acercan y reciben la determinante influencia de personajes atípicos o situados directamente en las fronteras de la marginalidad como Hermann, el trompetista Meyn, o el viejo Heilandt. Por último, la diferencia de clase que divide a los propios niños está en el centro y en el origen de la aventura de los jóvenes cruzados, en la que Calman se presenta como líder y representante de las barriadas más marginadas y empobrecidas de Bucarest.

Sin embargo, junto a las brechas y las rupturas que fracturan el contexto referencial en el que se desarrolla la vida de los niños, en el espacio literario se van tejiendo imágenes y representaciones que amplían los límites objetivos del espacio y tienden al restablecimiento de su continuidad. Pasamos a continuación a señalar las características de este espacio representado en los diferentes relatos analizados.

6.2. Los espacios posibles de la infancia: dimensiones estéticas y metafóricas

Sobre el territorio surcado por rupturas generacionales e históricas, se configura la trama simbólica de un nuevo espacio para la infancia, cuyas dimensiones y características estéticas hemos podido observar en los textos de referencia y pasamos a exponer a continuación.

Nos referiremos, en primer lugar, a la organización de este espacio en torno a las dimensiones vertical y horizontal. Pasaremos, a continuación, a describir los efectos de luz, sonido y movimiento que intervienen en su configuración y concluiremos, finalmente, con algunas reflexiones en torno a la confluencia de lo personal y lo colectivo, el pasado y el presente, la memoria y la ficción en los espacios de representación de la infancia.

Polarización en torno a los ejes vertical y horizontal. Flujos, trayectorias y movimientos posibles

Las dimensiones definidas por los ejes vertical y horizontal estructuran los espacios de representación literaria de la infancia tanto en el plano físico, como en el de la organización social y los valores simbólicos. Por un lado, en sentido vertical, los términos *arriba* y *abajo* representan tanto los extremos superior e inferior del espacio físico, como las posiciones desiguales asociadas al ejercicio del poder entre adultos y niños. Por otro, en sentido horizontal, las posiciones *adentro* y *afuera* focalizan alternativamente las referencias literarias en torno al choque, o la vinculación, entre el interior y el exterior del espacio experimentado desde la posición corporal de los protagonistas y/o narradores.

El desafío al paradigma de la verticalidad y el posicionamiento en una horizontalidad cada vez más extensa se presenta como una de las tendencias más relevantes en los espacios de socialización de la infancia en el periodo y corpus literario estudiado. La ruptura con las posiciones superiores y las figuras de autoridad se hace patente tanto en los espacios institucionales de internamiento, como en los ámbitos de la casa y la ciudad. Este desafío a la verticalidad y a la concepción jerárquica del espacio se traduce también, en la escapada de los personajes infantiles de los lugares en los que habitan, en busca de un espacio más extenso y abierto a la diversidad que se extiende sobre la dimensión horizontal. La búsqueda de un *afuera* más amplio se proyecta tanto en contemplación de la perspectiva de la ciudad abierta desde el interior de la casa, como en la salida al encuentro de un espacio propio de juego, aprendizaje y acción más allá de las fronteras de la ciudad.

Sin embargo, también la configuración horizontal del espacio y su rígida partición entre interior y exterior, es sometida al cuestionamiento y la transformación pragmática por parte de los protagonistas de los textos analizados. Prueba clara de ello son las fugas de los internados, las experiencias subjetivas de fusión con el entorno, o los momentos de fascinación o ensoñación en los que imágenes y cuerpos físicos se superponen, o las sombras de objetos movidos por el viento giran y generan un efecto de difusión de los contornos separadores de las figuras proyectadas.

Asimismo, el descubrimiento de zonas secretas y lugares subterráneos en los que se practica una violencia vertical oculta bajo la apariencia de espacios horizontales no-jerárquicos, constituye otro de los motivos a destacar en los espacios de representación de la infancia, particularmente en los internados de última generación.

Con carácter general, en los internados, el poder superior representado por las figuras celestiales o las máximas autoridades jerárquicas se ve desbordado por la emergencia de la

sexualidad, la penetración de corrientes sociales de transformación desde el ámbito externo de la ciudad, o la violencia que surge y discurre de manera clandestina en el mismo interior de las instituciones.

El paso de la verticalidad a la horizontalidad en la arquitectura de las instituciones de internamiento se corresponde con la apertura de las fronteras de sus enclaves al espacio de la sociedad civil y el paso de la centralización a la difusión expansiva de los dispositivos disciplinarios. Si en novelas como *Celia muerde la manzana* o *Blanco sobre Negro* las tramas narrativas se centran en la ruptura de la frontera entre instituciones y sociedad y la posibilidad de la salida de niños y niñas hacia un *afuera* más abierto e igualitario; en modelos de internamiento como el de *Cuatro por cuatro* dicha salida ya no parece posible y el interés narrativo se desplaza hacia el desvelamiento de la nueva verticalidad subterránea que se oculta en la configuración horizontal de los espacios de internamiento.

La plasmación en el plano arquitectónico de esta evolución del espacio de los internados en torno a los ejes vertical/horizontal resulta clara. Del edificio único del internado religioso situado en lo alto de una colina, en el que niñas y monjas conviven en niveles superpuestos de verticalidad, o los hospitales y asilos que se suceden en la biografía institucionalizada de los muchachos discapacitados, se pasa al recinto aislado e hipervigilado de un moderno y elitista internado laico, situado en el no-lugar de una explanada entre dos ciudades, en el que dirigentes adultos y niños de diferentes clases sociales, residen segregados en edificios independientes, bajo los que se oculta un recinto secreto de violencia biopolítica.

También en los ámbitos de la casa y la ciudad, los textos estudiados nos han permitido observar cambios significativos respecto a la polarización vertical y horizontal del espacio. Sótanos y buhardillas se presentan como lugares arquetípicos de los valores simbólicos que se oponen en la dimensión vertical tanto en los espacios domésticos como en la arquitectura urbana.

En la ciudad en guerra, sometida a bombardeos, saqueos y persecuciones que se presenta en *El tambor de hojalata*, el sótano de la casa aparece como un refugio que pronto se torna en lugar de muerte y enclave paradigmático las caídas personales y familiares que acompañan la catástrofe histórica y social.

Por otra parte, en el subsuelo de la ciudad existen sótanos de oscuridad insondable, como los hospitales que Mircea experimenta en su infancia y adolescencia o como el túnel de oscuridad que Ionel encuentra bajo la estatua de Pushkin en *El ala izquierda*. En estos lugares, percibidos como enormes sótanos urbanos, se mantienen ocultos el dolor, la enfermedad y la muerte, y quienes allí residen permanecen reclusos y paralizados.

En cambio, buhardillas, desvanes y, en general, lugares situados en altura, se presentan como espacios de expansión sensorial, a menudo vinculados a la actividad creativa, que permiten también a los niños protagonistas adquirir poder sobre su entorno, ya sea a través de la observación del paisaje urbano desde una amplia perspectiva, o bien, interviniendo destructivamente sobre aquello que no les gusta, les provoca sufrimiento o les impide crecer. El triple ventanal de la habitación de Mircea en el piso de Ștefan cel Mare o la azotea del octavo piso en este mismo bloque de viviendas, constituyen localizaciones representativas de esta experiencia de ampliación del espacio en las alturas, que a menudo se acompaña de intensas emociones y una percepción de fusión entre el sujeto y el entorno, el espacio físico y el imaginario. Por otra parte, en *El Tambor de hojalata*, la Torre de los condenados, donde Oskar encuentra un parapeto idóneo para lanzar su voz *vitricida* contra los cristales del Teatro de la ciudad, constituye un ejemplo distinto de localización privilegiada para la intervención destructiva del niño sobre la ciudad.

Las respectivas posiciones de ambos personajes —Oskar y Mircea— en el espacio doméstico y urbano, evidencia dos modos diferenciados de respuesta a la organización vertical de dichos ámbitos y de cuestionamiento de la autoridad de los adultos. Si en el caso de *El tambor de hojalata*, las iniciativas del protagonista se orientan a la destrucción *desde abajo* del orden superior del espacio y las relaciones sociales de los adultos, haciendo saltar en pedazos los cristales de bombillas, relojes, ventanas o escaparates; en el caso de *El ala izquierda*, dicha estrategia de ruptura se reemplaza por el restablecimiento de la continuidad horizontal entre lo privado y lo público, lo interior y lo exterior, lo pequeño y lo grande, el cuerpo del niño y el de la madre.

En todo caso, el descubrimiento de una dimensión vertical oculta bajo la apariencia objetiva del espacio ordenado sobre un eje horizontal se presenta, en las obras analizadas, como un rasgo característico de la percepción infantil del entorno urbano. Cabe diferenciar, no obstante, la tendencia descendente en la verticalidad del espacio percibido por parte del protagonista de *El Tambor de hojalata*, que tiende a derribar la superioridad de toda figura o símbolo de autoridad adulta; de la tendencia ascendente que aparece en *El ala izquierda*. En este último caso, desde el punto de vista del niño, los espacios más cotidianos, marginales o residuales adquieren grandes dimensiones y cualidades mágicas. Por un lado, la contemplación del espacio desde abajo hacia arriba, permite captar la violencia oculta bajo la superficie de la escena social; por otro, la posición inferior se constituye en vía de acceso al espacio mágico y potencial de lo inaccesible.

Ambas posiciones espaciales se proyectan en la percepción de los adultos por parte de los niños: el sentido descendente en la percepción del espacio se corresponde con el descrédito

y la devaluación de la figuras de la generación precedente, y particularmente la del padre, mientras que la tendencia a la elevación se presenta asociada a la mitificación de los ascendientes y, de manera especial, la figura materna.

Por último, la proyección del espacio sobre los ejes vertical y horizontal presenta, entre las referencias citadas, diferentes niveles de alcance y tendencias diferenciadas a la contracción o la expansión. Mientras que en *El tambor de hojalata* dicha proyección sólo se despliega sobre la superficie en la que se desarrolla la escena social de los adultos, en el caso de *El ala izquierda*, tanto el plano horizontal como el vertical de un espacio simultáneamente físico e imaginario, se proyectan de forma ilimitada hacia el infinito

La ampliación del espacio tanto en sentido vertical como horizontal, se une a la búsqueda de otras dimensiones posibles en la experiencia de los viajes que los niños y niñas protagonistas emprenden para distanciarse del universo cerrado del hogar familiar y del orden de la ciudad.

A través del tránsito, los paisajes del campo, la ciudad, las casas ajenas, las pequeñas poblaciones o los cruces de caminos se suceden en un orden imprevisto que se extiende sobre el plano horizontal. La búsqueda de la ampliación multidimensional del espacio se presenta de manera evidente en el itinerario de *Alfanhuí*. La exploración de la casa del taxidermista establece una corriente de circulación bidireccional sobre el eje vertical que conecta el subsuelo y el jardín, la oscuridad subterránea del pozo, el luminoso y vertical crecimiento del castaño y el somnoliento misterio del desván. A su vez, también en sentido horizontal se establece una corriente de comunicación entre el interior y el exterior de la casa, donde el propio cuerpo del niño funciona como elemento conductor y el viento, que mueve los objetos y altera sus sombras, opera una apertura infinita en el reducido espacio del interior de la habitación, en el que penetran súbitamente lo remoto y lo distante.

Esta ampliación imaginaria de los espacios interiores se presenta también en *El ala izquierda*, donde la luz constituye la mediación fundamental en la comunicación entre los seres vivos y su entorno. Sin embargo, mientras que en el caso de *Alfanhuí*, los sueños de un espacio abierto remiten a la naturaleza, que se afirma como una fuerza que desdibuja los perfiles de cualquier creación artificial, en el caso de *Mircea*, la proyección imaginaria del espacio remite a una ciudad infinita.

La permeabilidad entre interior y exterior, que se plasma tanto en el viaje de *Alfanhuí* como en la casas-cuerpo de Cartarescu, permite también el establecimiento de un espacio ambivalente de comunicación entre pasado y presente. En el interior de la casa y la ciudad, los protagonistas conectan corporalmente con la historia de sus antepasados, organismos,

sustancias y entorno se transforman recíprocamente, la física neuronal se funde con las percepciones imaginarias y todos los seres vivos retornan a un estado de fusión original.

La tendencia a la proyección ilimitada, la contención sucesiva de formas y figuras y la ramificación fractal de imágenes, objetos y lugares se presenta asociada a una representación espacial tendente a la búsqueda de formas de continuidad y ambivalencia entre interior y exterior, pasado y presente. En cambio, la actividad tendente a la ruptura, la desintegración o la disociación entre diferentes trayectorias y planos del espacio, que podemos observar en los movimientos de personajes como Oskar o Zazie, se traduce también en una relación de conflicto individual, generacional o social entre adultos y niños y en una afirmación de la discontinuidad entre el pasado y el presente. En el caso del viaje emprendido en *La cruzada de los niños*, colectivo y utópico, la tercera dimensión del espacio dibuja una línea de fuga desde el presente hacia otro tiempo y otro lugar, que enciende la imaginación y el deseo de los niños y, al menos de forma efímera, activa las conexiones afectivas que subyacen bajo el orden social de los adultos.

Configuración escénica o cinematográfica del espacio:

Efectos de luz, sonido, ritmo y movimiento

La diferente focalización del punto de vista infantil en el plano de las relaciones sociales, o en imagen de la ciudad observada desde un interior, se corresponde con dos metáforas distintas en la representación del espacio urbano: por un lado, una concepción escénica de las relaciones sociales que convierte la ciudad en un escenario teatral improvisado; por otro, una concepción visual, fotográfica o cinematográfica, en la que las ventanas se transforman en pantallas y las imágenes se emancipan de las dimensiones materiales y las relaciones objetivas de objetos y figuras.

Tanto en *El tambor de hojalata* como en *Zazie en el metro* podemos apreciar la presentación de la ciudad como un escenario teatral y la configuración de las relaciones sociales como una representación destinada a la simulación, el entretenimiento y la participación del público. En ambos casos, la dramatización de las relaciones se presenta unida a las ideas de la hipocresía y la falsedad de los adultos, que se oponen a los deseos de los niños y son objeto de sus intervenciones subversivas.

Sin embargo, si la actividad de Oskar discurre en todo momento en un espacio organizado en torno a un eje vertical unidimensional, en el caso de Zazie, los diferentes escenarios improvisados en las calles de la ciudad, tienen un carácter descentrado y cambiante. La distancia mayestática entre líderes y masas, tribunas y multitudes, que caracteriza los

escenarios del ascenso del nazismo y la pre-guerra en el Danzig natal de Oskar son sustituidos, en el París céntrico y suburbial de Zazie, por un continuo movimiento combinatorio de formación y disolución de grupos de composición heterogénea, aglutinados de forma pasajera “en contra” o “a favor” de personajes caricaturescos y cambiantes, que se admiran u odian de manera tan fugitiva como apasionada.

La gravedad de los discursos políticos y la tragedia de los traumas históricos son reemplazados, en la segunda de estas obras, por la parodia, el humor y la actuación irreverente de los personajes, dentro de un espectáculo destinado a la diversión del público transeúnte. A través de la representación escénica, la realidad de la calle se presenta como un efecto arbitrario y cambiante, carente de referente objetivo y resultado de una negociación espontánea que surge entre el público transeúnte a partir de la credibilidad de los papeles representados por los distintos personajes que actúan en las plazas públicas.

Los monumentos, los símbolos de la tradición y las referencias de la alta cultura son sometidos por la niña protagonista a la desmitificación de la parodia, e incluso el lenguaje verbal, los discursos y los diálogos entre los personajes son continuamente interrumpidos o reemplazados por la emergencia de expresiones corporales y gestuales.

En contraste con esta configuración escénica, particularmente frecuente en las obras publicadas en las décadas centrales del siglo XX, donde la ciudad se presenta como escenario de camuflaje de las dinámicas de poder que el niño pone al desnudo, en obras posteriores, como la de Cărtărescu, la representación de la ciudad —percibida ante todo como un espacio afectivo— se asocia en mayor medida a la inmaterialidad de la imagen fotográfica o cinematográfica. La intervención directa de los actores infantiles en el terreno social es reemplazada por la contemplación de la urbe —transformada ya en imagen— a través de una pantalla que borra los contornos entre sujeto y entorno, amalgamados en un espacio híbrido que contiene arquitectura, biología e imaginación.

Las acciones transformadoras del espacio, vinculadas respectivamente a los valores de la ruptura y los de la fusión entre el cuerpo del niño y su entorno, se apoyan de manera alternativa en efectos de sonido o en efectos visuales. La ruptura, la actividad corporal y gestual, el desplazamiento y el contacto físico característicos del comportamiento de los personajes infantiles de los relatos de mitad del siglo XX, se asocian preferentemente a efectos de sonido. Una primera referencia clara en este sentido es la permanente actividad del tamboreo de Oskar, que sustituye el lenguaje hablado con los adultos, o sus gritos *vitricidas* que provocan el estallido de los cristales de edificios públicos, los escaparates o los objetos del mobiliario doméstico. En cambio, las aproximaciones fusionales entre interior y exterior que hemos podido observar

preferentemente en obras posteriores, se apoyan en mayor medida en efectos visuales relacionados con la luz.

En el ámbito de los internados, el sonido del grito irrumpe como una fuerza cortante en el aislamiento y la regularidad de los rituales cotidianos de lugares como el convento de *Celia muere la manzana*. Las paredes resultan súbitamente traspasadas por el grito de Sela, que atraviesa el sonido de fondo de los rumores que flotan en las aulas y circulan en las conversaciones de las internas, como un murmullo gregario que subyace y se adhiere a los discursos de las religiosas. Este tejido sonoro del internado religioso contrasta radicalmente, por otra parte, con el denso silencio que reina en los interiores funcionales y vacíos del internado posmoderno de *Cuatro por cuatro*, donde todo sucede sin palabras y las voces se escuchan sólo en el interior de la mente de muchachos insomnes, atemorizados durante la noche en sus dormitorios.

Si en el interior del internado religioso la amplificación que adquiere el sonido y su capacidad de filtrarse a través de las paredes, son los elementos que transmiten el pánico entre las internas y evidencian la enorme permeabilidad de la arquitectura a sus alteraciones anímicas; en el recinto de *Cuatro por cuatro*, es precisamente el silencio lo que contribuye al desequilibrio emocional y a la sensación de irrealidad de los personajes que lo habitan en situación de aislamiento.

También es apreciable este contraste entre sonido y silencio en el espacio de la casa y el vecindario. Si en los hogares y barrios de los personajes que vivieron su infancia entre las décadas de los años 20 y 30 del pasado siglo —como Oskar— se perciben los sonidos de las conversaciones entre familiares y vecinos y de los instrumentos musicales que acompañaban reuniones y veladas, en las barriadas urbanas de grandes bloques de viviendas —como la de Mircea— que proliferaron a partir de la década de los 60, transitados de manera fugitiva por habitantes que se ocultan tras las puertas de sus casas, la vida familiar se vuelve cada vez más silenciosa y transcurre en un aislamiento cada vez mayor. En el interior de las viviendas, las conversaciones parecen apagarse ante los sonidos procedentes de las televisiones encendidas en los cuartos de estar, a medida que crece la distancia y el silencio entre padres e hijos.

Es precisamente en el interior doméstico donde la relación con la ciudad se establece fundamentalmente a través de la mirada y lo visual se convierte en el medio prioritario para la transformación imaginaria del espacio objetivo. Como hemos señalado, la luz que penetra a través del enorme ventanal de la habitación del Mircea adolescente en *El ala izquierda*, produce una transformación del estado sólido de sus paredes, que pasan a ser percibidas por el niño en estado líquido. Entre la mirada del niño y las luces de la ciudad se establece una relación

bidireccional que interviene de manera decisiva en la ambivalencia de la percepción de los límites entre interior y exterior. A partir de esta inmersión en el espacio líquido de la habitación, se establece un paralelismo con la existencia pre-natal y el retorno imaginario al interior del cuerpo materno, que genera una experiencia de fusión entre el niño y la ciudad.

Por otra parte, también la luz fundida en el aire de la ciudad se convierte en un elemento fundamental en las apariciones fantasmales surgidas en diferentes ocasiones, como resultado de un efecto óptico de fusión entre los colores de la atmósfera y los de objetos relacionados con el cuerpo de la madre. La presencia de la luz en estas apariciones muestra también su carácter liminal entre la muerte y la vida, entre la descomposición de la materia y su regeneración imaginaria, que se hace patente también en la conjunción entre la luminosidad cegadora y la profusión de elementos residuales y ruinosos en el paisaje urbano.

Junto a esta capacidad de disolución y regeneración de la solidez de la materia, la intensidad de la luz acompaña en el universo cartaresquiano los momentos y lugares en los que surgen las emociones más sobrecogedoras ante lo desconocido o lo insólito, y es también el elemento que genera el tránsito desde lo real hacia lo irreal, amplificando las dimensiones del espacio percibido por los personajes.

La capacidad de la luz de atravesar los cuerpos y fundirlos con el espacio circundante, no sólo despierta una sensación ambivalente de miedo y fascinación en los niños, que se sienten en ocasiones desnudos y traspasados por su energía misteriosa, sino que también da lugar a un juego de reflejos, proyección y superposición de las sombras de los objetos, que permite la aparición de seres híbridos a partir de imágenes que tienden a ramificarse indefinidamente, haciendo brotar de su interior nuevos cuerpos, organismos y paisajes, en una secuencia fractal.

También en el viaje de *Alfanhuí* la luz y los colores están presentes de manera muy significativa en la percepción del espacio por parte del niño y en su actividad experimentadora y generadora de continuidad entre los cuerpos animados y su entorno. Las transformaciones de los colores desde el estado líquido, al sólido y aéreo, están presentes en episodios como la desecación de los lagartos, la transformación del color rojo de los atardeceres en líquido, los experimentos de circulación de fluidos de colores desde el subsuelo hasta la superficie de la tierra, o la creación de organismos híbridos como las yemas de ojos, o el pájaro con plumas de colores. Los colores y la luz se identifican, en todo caso, con la energía vital y su transmisión material entre los cuerpos vivos y su entorno. Sin embargo, mientras que en *Alfanhuí* el niño es el agente de los experimentos con los colores y las transformaciones del entorno y los seres vivos, en el texto de Cărtărescu, el sujeto infantil se encuentra ya fusionado con el cuerpo de la

ciudad a través de la luz; no se sustrae de su entorno, sino que también su cuerpo, su memoria y percepción de sí mismo son objeto de fusión y transformación.

Por último, el movimiento y la acción configuran también de manera diferenciada los espacios de infancia, imprimiendo o descubriendo huellas inscritas en su superficie o abriendo en su trazado trayectorias múltiples. Si la aceleración motorizada y la compulsión al movimiento preside la dinámica de los relatos en la mitad del siglo XX; el bloqueo o la inacción parecen imponerse con más intensidad sobre los niños en los entornos posmodernos, dando lugar, en algunos casos, como sucede en *La cruzada de los niños*, a la transgresión de esta imposición de inmovilidad, a través de la aventura que se inicia, de manera súbita e imprevisible, con la toma del tren.

En paralelo a la relación existente entre sonido y silencio que hemos observado en el ámbito de los internados, resulta también llamativo el contraste que se observa entre el movimiento convulsivo y apresurado de monjas y novicias, que se produce en los pasillos del convento de *Celia muere la manzana* en momentos de agitación extrema como el intento de suicidio de Sela o los frecuentes viajes en taxi que realiza la protagonista, con la parálisis inmovilizadora que se impone en el internado de *Cuatro por cuatro*.

Esta parálisis, que se hace patente de manera especialmente reveladora en el episodio del intento de fuga de las protagonistas, se distancia también enormemente de los deseos de desplazamiento libre y movimiento acelerado, que se aprecia en los personajes del internado religioso de *Celia muere la manzana*, motivados por una aspiración inagotable de salir de interiores clausurados e ir de un lado a otro, muy deprisa. El apresuramiento y el deseo de movimiento, unidos al humor irreverente y sarcástico — que podemos apreciar en los monólogos interiores que acompañan estos episodios de tránsito— se trasladan también al ámbito de la conciencia de los personajes de este internado; en cambio, la regularidad arquitectónica, la incomunicación y el vacío que prevalecen en los pasillos del internado de *Cuatro por cuatro*, acompañan la percepción de un interior infinito, donde el tránsito hacia el exterior se ha vuelto prácticamente imposible. La organización celular y el carácter sepulcral del espacio subterráneo de este internado refuerzan la desaparición del movimiento, la clausura y el aislamiento frente al exterior.

Estas dos dinámicas diferenciadas, que ponen en evidencia modos diversos de practicar las fronteras entre interior y exterior y entre los cuerpos y el espacio que habitan, están también asociadas a valores distintos de la sexualidad. Mientras que en el internado religioso ésta aparece como principal fuerza movilizadora de los cuerpos, y conduce los movimientos de las chicas hacia el exterior y el descubrimiento de la alteridad; en el *colich* de lujo de *Cuatro por*

cuatro, acorazado tecnológica y socialmente, las chicas parecen haber perdido agencia sobre sus cuerpos, a medida que se refuerza la vinculación sistemática entre la sexualidad y la violencia del poder que las mantiene aisladas en sótanos clandestinos y subterráneos, donde la vida se confunde con la muerte.

Cabe destacar, por último, la particular conjunción entre la experiencia de la parálisis corporal y la inquebrantable voluntad de movimiento que atraviesa los espacios de internamiento y los episodios narrados en *Blanco sobre negro*, en los que el logro del desplazamiento reptante a través de los pasillos, o la propia salida de los edificios de internamiento, representa una conquista de los muchachos no andantes sobre la hostilidad de la arquitectura institucional.

Por otra parte, en los ámbitos doméstico y urbano, los relatos analizados presentan un paisaje generalmente transitado a pie, a través de los paseos de sus protagonistas. Mientras que Oskar recorre los lugares del vecindario y la ciudad equipado con su tambor y se dispone, en cierto modo, a conquistarlos y alterarlos, Mircea camina por la ciudad guiado por sensaciones que le empujan inconscientemente a un retroceso hacia el pasado y el cuerpo de la madre. Sabemos, por otra parte, que Oskar emprende un viaje por Europa con la compañía circense del payaso Bebra, mientras que Mircea sólo viaja desde la superficie hacia las profundidades de la ciudad, desde el interior de su habitación hasta el exterior de las calles del vecindario o las barriadas periféricas del centro. Se trata, en todo caso, de un deambular que transcurre al ritmo pausado del caminar y dentro la experiencia del paseante, que también podemos encontrar en el caso de *Alfanhuí*.

En cambio, en *Zazie en el metro* el movimiento de los personajes es acelerado, convulsivo y errático. Las poblaciones rurales de las afueras de la ciudad, las barriadas periféricas, el centro urbano monumental y los *cabarets* nocturnos quedan vinculados súbitamente a través de las trayectorias fluctuantes de personajes que se encuentran y se dispersan alternativamente en diferentes puntos del entramado urbano. Los medios motorizados (taxi, autobús, metro) están muy presentes en este movimiento que permite a los protagonistas desanclarse del suelo de las tradiciones y las estructuras sociales y sumergirse en el caos del tráfico urbano.

El movimiento motorizado y los medios de transporte colectivo, si bien tienen un aspecto coercitivo al que la niña protagonista se resiste, producen un efecto de deconstrucción de la solidez de la realidad, que hace caer las referencias objetivas y los valores simbólicos de la ciudad, para dar paso a una experiencia lúdica en la que la distinción entre realidad e imagen se hace cada vez más imprecisa. La deriva ficcional se abre paso en medio de esta incertidumbre y, a través de juegos escénicos, los personajes se desprenden de sus identidades normativas y de

las limitaciones del medio físico y social. Finalmente, la experiencia del movimiento acelerado acentúa la vivencia de lo efímero, desactiva la gravedad y la trascendencia de la muerte y convierte la conciencia de la vida en una ilusión fugaz.

El valor desestabilizador y de apertura espacial del viaje se mantiene en *La cruzada de los niños*, si bien en este caso la fascinación por el proceso de modernización y motorización de la vida urbana se sustituye por el movimiento de carácter regresivo que los infantes emprenden en su huida a bordo de un tren. En lugar de la aceleración y el desapego de la tradición, lo que parecen buscar los niños protagonistas de esta escapada colectiva es un lugar al margen del entramado urbano, donde detenerse y reunirse para dar rienda suelta a sus fantasías y reclamar a los adultos igualdad y justicia social. En el caso de este último viaje, el ritmo está marcado por el frenazo súbito de la máquina del tren en medio del bosque, como expresión del deseo de detener las máquinas y poner en crisis el movimiento orientado al crecimiento continuo que los adultos identifican con el progreso.

Infancia personal y común. Pasado y Presente. Memoria y Ficción

La experiencia personal y colectiva de la infancia se presentan entrecruzadas en los diferentes espacios analizados.

Tanto en la casa como en la ciudad, comprobamos que el niño descubre su diferencia con respecto al entorno y el mundo social que le rodea. Ya sea colocándose *debajo* de los adultos en los mismos espacios domésticos compartidos con ellos, o en *otro lugar* separado e individual; sea observando la ciudad como un escenario externo y ajeno, o bien como parte de un paisaje interior que se sustrae y se aleja de la realidad objetiva y la convivencia social, los niños se presentan y cobran vida en las páginas escritas como criaturas distantes y distintas de los adultos y a menudo en conflicto con ellos.

En los ámbitos doméstico y urbano el conflicto entre niños y adultos se presenta de modo ambivalente y complejo, en cambio, en el espacio de los internados, los deseos infantiles y la geometría institucional de la educación se enfrentan con mayor crudeza. Sin embargo, es también en este espacio de aislamiento hiper-reglamentado, donde con mayor nitidez se pone de manifiesto la diferencia de los personajes infantiles frente a la presión homogeneizadora de su entorno.

Por otra parte, los diferentes viajes protagonizados por niños y niñas se presentan como tentativas de liberación de los marcos familiares, sociales o institucionales que les oprimen, y

vías para la escapada utópica en busca de una experiencia de mayor amplitud y encuentro con lo desconocido.

De acuerdo con estas apreciaciones, tenderíamos a identificar la representación de la infancia en los diferentes espacios estudiados, como un reducto subjetivo que resiste a las estructuras que dominan la vida adulta y que se opone a la integración social. Sin embargo, en estos mismos espacios, comprobamos también que la infancia se presenta como una condición que no pertenece exclusivamente a los niños, ni está separada esencialmente de la existencia de los adultos sino que, reiteradamente, aparece como una fuerza o una energía común que tiende al establecimiento de otras relaciones posibles.

A menudo a través del conflicto y la demanda de una mayor atención o empatía, los niños se mantienen continuamente en relación con los adultos que les rodean. Esta tensa proximidad es quizás más evidente en algunos protagonistas de novelas publicadas a mediados del siglo XX como Oskar, Zazie, Celia, o Alfanhúí, que mantienen relaciones muy escasas con otros niños de su edad y buscan, ante todo, la complicidad de adultos marginales, heterodoxos o distintos de sus padres, pero aparece también en el caso de Mircea e incluso, puntualmente, entre algunos de los protagonistas de la aventura colectiva de *La Cruzada de los niños*.

La ruptura y simultánea búsqueda de nuevas formas de conexión están presentes en las relaciones que los niños de ficción establecen con los adultos de su entorno, impulsadas por un abierto deseo de provocación, invitación al juego y disolución de las distancias que separan sus respectivas actitudes y posiciones sociales. Despertar los deseos reprimidos de los adultos, empujarles a abandonar sus roles y responsabilidades y atraerles hacia la aventura de transformar los espacios cotidianos en lugares para el juego, es el objetivo infantil que acaba extendiéndose y generando un estado colectivo de desinhibición y fusión emocional que, si bien tiene generalmente una duración transitoria, alcanza en algunos textos niveles de gran extensión e intensidad.

En el caso de *Zazie*, este juego de provocación y contagio resulta particularmente evidente. En su breve estancia en la ciudad, se enfrenta de forma descarada e irreverente con los adultos y los símbolos de la historia y la tradición, introduciendo una corriente lúdica que acaba arrastrando a todo un conjunto de personajes diversos a abandonar sus lugares y costumbres habituales para disfrutar de la diversión en la ciudad, convertida súbitamente un territorio abierto al recreo y el disparate, donde es posible transformarse y cambiar de identidad.

El mismo deseo de juego y contagio se puede apreciar en algunas de las iniciativas destructivas emprendidas por Oskar en el Danzig de entreguerras, como la que tiene lugar cuando, escondido con su tambor bajo la tribuna desde la que los líderes nazis se dirigen a las

masas uniformemente ordenadas, introduce suavemente el ritmo del vals en la cuadratura de los compases de la marchas militares y hace virar súbitamente la escena, en la que surge el deseo del baile y la fiesta se va extendiendo entre las gentes, desplazando hasta hacer desaparecer el silencio y la obediencia fanática que dominaban en momentos anteriores.

En todos estos episodios, las acciones de los niños se orientan a “tomar” los lugares de la ciudad habitualmente ocupados por los adultos y transformarlos a través del juego. Sin embargo, en *La cruzada de los niños*, son los propios infantes los que deciden escapar de la ciudad y abandonar los espacios en los que habitualmente permanecen inactivos junto a sus padres y profesores, para ir al encuentro de un lugar común, acorde con sus fantasías y compartido con “otros niños” que habitan en su misma ciudad, en entornos segregados y condiciones de miseria y marginalidad, y de los que se encuentran separados por fronteras invisibles.

La inversión de las posiciones relativas de adultos y niños que se produce súbitamente en este relato, pone de relieve la potencial reversibilidad de las condiciones de la infancia y la madurez, tanto en el plano social y colectivo como en anímico y personal. Si bien tras la crisis, la situación externa retorna a la estabilidad y el orden habitual, resulta también evidente el permanente estado de latencia de la infancia en la configuración del espacio social y la consciencia colectiva, la posibilidad de su emergencia en momentos de crisis y su identificación como fuerza de cambio y cuestionamiento del orden y la jerarquía en los poderes establecidos.

Junto al efecto de contagio lúdico y la capacidad aglutinante que se reconoce a los niños sobre las diferencias que dividen y fragmentan el orden social de los adultos, otra de las formas en que se construye la vinculación entre ambos grupos en el espacio literario es de carácter representativo o simbólico. La identificación de la infancia con el sustrato afectivo de la conciencia colectiva se hace evidente cuando, jugando una suerte de rol metafórico, los protagonistas infantiles de los relatos de ficción se presentan como seres representativos del estado anímico colectivo de toda una generación. En estos casos, los comportamientos de los niños se corresponden con las emociones o deseos reprimidos de todo un pueblo en determinados momentos o contextos históricos.

En este sentido, la ira de Oskar frente a unos adultos divididos y la rigidez de su mundo social, su decisión de dejar de crecer y no integrarse en la “estructura del cristal”, resultan también expresivas de los deseos reprimidos y la frustración de toda una generación que vivió disociada entre los delirios de grandeza y los sentimientos de derrota, y que vio también cercenada la potencial libertad de la infancia por la experiencia de la guerra. A su vez, la desinhibición y amoralidad de personajes como el protagonista de *El tambor* constituyen no sólo una forma de realización sustitutiva de los deseos colectivos reprimidos, sino también, quizás,

una tentativa de explicación o justificación de las propias tendencias autoritarias en un contexto social de infantilización y fascinación colectiva ante la violencia.¹⁶⁰

En el mismo sentido simbólico, también el miedo de Mircea puede ser comprendido como una forma de expresión del miedo común de la población rumana sometida a la dictadura,¹⁶¹ que habita en ciudades divididas entre la grandiosidad de la arquitectura que puebla la superficie urbana, y los lugares oscuros, laberínticos e infernales que pueblan su subsuelo, el interior de espacios institucionales aislados como los hospitales o las mismas calles sometidas a continua vigilancia.

También en los casos de *Celia* o *Zazie*, podemos ver representados los deseos de toda una generación de adolescentes y mujeres jóvenes que habían decidido romper con los tabúes sexuales de la educación femenina que se les imponían en los internados y en la familia, o la necesidad de liberarse del miedo de quienes habían vivido los bombardeos, las persecuciones y la penuria económica de guerras y posguerras para abrirse al juego y la espontaneidad de la infancia. Incluso en la historia de Rubén —protagonista de *Blanco sobre negro*—, pese a su carácter excepcional y atípico, su testimonio resulta también indicativo de la capacidad de desarrollo autónomo de las personas con discapacidad o capacidades diferentes y la posibilidad de modos alternativos para su tratamiento y apoyo.

La infancia se presenta, por tanto, en diferentes contextos, como un estado vinculado a personajes individuales y, a la vez, como un estado anímico colectivo o común.

A su vez, los distintos espacios descritos constituyen lugares de encuentro entre el niño y el adulto; puntos de conexión entre el pasado, el presente y otro tiempo posible. En las obras narradas en primera persona, como *El tambor de hojalata* o *El Ala izquierda*, este encuentro se produce de manera explícita a través de la propia actividad de la escritura literaria, que vincula al adulto que escribe y el personaje infantil que vive en las páginas del relato una existencia

¹⁶⁰ En relación con este valor metafórico de la infancia, resultan de interés particular los análisis realizados por Alexander y Margarete Mitscherlich (Mitscherlich & Mitscherlich, 1973) en torno al comportamiento colectivo durante la expansión del nazismo y los procesos de identificación, fascinación y regresión infantil colectiva ante la figura del Führer. Tras la derrota en la guerra, la negación y desrealización del nazismo —conectadas con los sentimientos de vergüenza y culpa derivados de haber apoyado los actos criminales del régimen— dominaron el comportamiento político mayoritario de la población alemana e impidieron el desarrollo de un proceso real de duelo. Por otra parte, la infantilización de la sociedad funciona también como justificación de su obediencia y sumisión ante “algo superpoderoso”, del mismo modo que un niño débil se ve sometido y no es culpable de las faltas de educación de los mayores (Mitscherlich & Mitscherlich, 1973: 34). Podemos encontrar estas ambivalencias en la figura de Oskar, atrapado en la contradicción de ser un *niño adulto* o un *adulto niño* que, si bien protesta contra la guerra y hace gala de una desobediencia sistemática, permanece inmovilizado en un narcisismo infantil que le lleva a reproducir las actitudes autoritarias que condena.

¹⁶¹ En *El Cuerpo*, segundo volumen de la trilogía *Cegador* que continúa *El Ala izquierda*, podemos leer algunas reflexiones del narrador en relación con la omnipresencia del miedo en la ciudad de Bucarest y la indisoluble relación entre los terrores imaginarios de sus habitantes y la violencia cotidiana de la que eran objeto en las fábricas, los hospitales y en las mismas calles atestadas de miembros de la Securitate. Un miedo ubicuo, recíproco y multidireccional que impregnaba la experiencia de vigilantes y vigilados: “No eran los colores de camuflaje, sino los de la advertencia, chillones e increíbles, de una fiera por lo demás tan mimetizada con el medio que podías preguntarte si la Securitate, la dueña del mundo, no sería, finalmente, sino la propia muchedumbre sombría, sumida en el miedo, el miedo bestial y sin objeto. Si no estaba tal vez en nosotros, si no era nuestro mal, nuestra noche y nuestro terror” (Cartarescu, 2020: 137).

híbrida entre la memoria y la ficción. El propio texto y el proceso de escritura se presentan en estos casos como espacios de encuentro entre el niño y el adulto, el creador y su criatura.

Esta vinculación entre pasado y presente autobiográfico presenta diferentes formas de relación con la cronología histórica en las obras analizadas. Mientras que en *El tambor de hojalata* la biografía de Oskar se reconstruye en orden cronológico, siguiendo un estricto paralelismo — marcado con fechas precisas— entre los acontecimientos históricos que marcaron la vida común de la ciudad y la de la propia familia; en caso de *El Ala izquierda*, la actividad retrospectiva que el escritor pone en marcha se expande en el espacio y en el tiempo, incluyendo a diferentes narradores y personajes, lugares que pertenecen simultáneamente a la geografía urbana y a la topología de un espacio imaginario tejido a lo largo del tiempo, a partir del miedo y las emociones de diferentes generaciones. El pasado está muy presente, en todo caso, en la perspectiva auto-ficcional, orientada de forma específica a la recuperación de la memoria de las generaciones precedentes (padres y abuelos) de los narradores y protagonistas en ambos relatos.

En otros espacios o aventuras colectivas, como los internados o los viajes, las vinculaciones temporales parecen establecerse en forma de transición, más o menos abrupta, desde del tiempo vivido en presente por los protagonistas hacia otro tiempo posible. Tanto en *Celia muere la manzana*, como en *Zazie en el metro* o en *La Cruzada de los niños*, los personajes atraviesan, o provocan, momentos críticos que anuncian una transformación ya en curso, que conlleva la apertura de los espacios cerrados en los que discurre la vida de los niños, o la crisis en las estructuras sociales e institucionales que garantizan su inactividad en el espacio público.

Por otra parte, en espacios de internamiento como los que se presentan en *Blanco sobre negro* o en *Cuatro por cuatro*, los narradores se sitúan fuera del tiempo y el espacio interior del internado, como supervivientes que pueden contemplarlo desde el exterior y formando parte de su pasado. En ambos casos, la literatura viene a ejercer una función testimonial de desvelamiento de la violencia oculta que rige el funcionamiento cotidiano de las instituciones. Si en el primer caso la violencia que se ejerce sobre los discapacitados es física, claramente visible, conlleva un claro peligro de muerte para los internos y forma parte del pasado biográfico y los recuerdos que el protagonista compone y transcribe; en el internado ficcional de *Cuatro por cuatro*, la violencia y sus víctimas se ocultan en espacios subterráneos, el pasado se presenta como sustrato y alteridad de un presente totalitario que pretende negarlo a toda costa, y la ficción literaria adquiere una función arqueológica que permite conectar las voces silenciadas de los muertos con las de los vivos y desvelar las estrategias clandestinas del poder.

Como vemos, las tentativas de reconstrucción de la memoria y las potencialidades transformadoras de la ficción se presentan imbricadas en la representación literaria de los

espacios de infancia. En este cruce entre memoria y ficción hemos identificado dos vectores: uno que tiende a la recuperación del pasado; otro que se orienta a la exploración del presente en busca de otras realidades posibles. Dentro de ambas orientaciones, la ficción interviene de diferentes modos:

- Por un lado, la ficción contribuye a la creación de la memoria, permitiendo a los protagonistas de los relatos recuperar las zonas más profundas de su pasado, conectándolo con su experiencia presente.
- Por otro lado, permite desvelar las ficciones “falsas” o los aspectos engañosos que se ocultan bajo el presente factual. Ir más allá de lo evidente y señalar otros caminos posibles es otra de las potencialidades de la ficción.
- Por último, específicamente en los espacios de infancia y de la mano de los niños y niñas protagonistas, la ficción se presenta como vía de acceso a una experiencia ilimitada del presente que conecta con el inconsciente colectivo, donde se funden y desaparecen las diferencias entre adultos y niños, clases sociales, pasado y presente.

En lo que se refiere a la intervención de la ficción en la recuperación del pasado y la elaboración de la memoria, si bien recursos como el uso de la voz autobiográfica, o la inclusión de las escrituras íntimas —como las cartas o los diarios— generadas por los propios personajes, contribuyen a dotar de valor testimonial las experiencias narradas, las elaboraciones ficcionales que se adentran más decididamente en el territorio de lo fantástico posibilitan una captación más honda y precisa de la historia vivida y su interpretación, en simbiosis con el presente.

En este sentido, la introducción de elementos fantásticos en la representación de los espacios de infancia permite al pasado pasar de un estado pasivo a otro activo. Acontecimientos como la aparición de fantasmas en el paisaje urbano, constituyen un modo de materialización imaginaria de la presencia de figuras desaparecidas y ofrecen también a sus descendientes la oportunidad de recuperar el contacto corporal con ellas, como sucede entre el niño Mircea y el fantasma de su madre. Por otra parte, el hecho de que estas mismas figuras aparezcan en lugares de la ciudad donde han tenido lugar heridas históricas: zonas bombardeadas, fábricas destruidas, escenarios de la vida cotidiana de jóvenes trabajadoras que vieron sus vidas truncadas por el estallido de la guerra y el trauma de las explosiones, comporta también una suerte de “segunda oportunidad” para las víctimas silenciadas por la muerte, la violencia o el terror. Los fantasmas femeninos que aparecen en estos lugares se dirigen a los vivos no sólo para contar una historia olvidada, sino para reclamar también una forma de restitución de la vida que no pudieron vivir, a través de su ingreso en las páginas de un libro.

De este modo, la aparición de fantasmas convierte la recuperación del pasado en un proceso afectivo en el que los vivos y los muertos pueden volver a encontrarse y dar expresión a sus emociones y deseos más primarios. En el plano más íntimo, las figuras fantasmales contribuyen también a la recuperación de las escenas más ocultas o los lugares más significativos de la experiencia biográfica de los personajes. Apareciendo en ocasiones en sueños o fragmentos imaginarios premonitorios, ejercen una función mediadora y anticipadora del proceso de acercamiento de los personajes a las zonas más sensibles de su pasado. Concretamente en los textos de Cărtărescu, las figuras fantasmales permiten acceder, a través de aproximaciones sucesivas y encuentros de intensidad emocional creciente, a recuerdos y escenas de especial valor y significado en la experiencia vivida.

Por otra parte, la indistinción entre ficción y realidad, entre las dimensiones objetivas del mundo material y su percepción imaginaria, constituye una de las características propias de la experiencia infantil en relación con el entorno. Incorporar este punto de vista, en el que prevalece la magnificación e idealización de todo lo que es más grande que el propio cuerpo, contribuye también a recuperar la memoria de la sensibilidad de la infancia y su modo específico de situarse en el espacio. Existe, en este sentido, un estrecho parentesco entre el punto de vista infantil y la hibridez entre las dimensiones de la realidad objetiva y su ampliación fantástica. Como hemos podido observar en *El ala izquierda*, esta fusión genera un efecto de amplificación en la representación del espacio urbano que tiende al infinito.

Junto a la percepción sobrecogedora de lo ilimitado, la sensibilidad infantil permite, simultáneamente, fijar la atención en los lugares u objetos más pequeños, insignificantes u olvidados, y revalorizar los espacios urbanos periféricos residuales y alejados del centro urbano monumental. En virtud de esta percepción espacial a pequeña escala, las barriadas de población trabajadora donde residen los protagonistas de buena parte de las obras analizadas, marcadas por la práctica del juego infantil, pasan a formar parte de la memoria de la ciudad. En la recreación del espacio urbano a través de los textos literarios, lo pequeño y lo distante adquieren relevancia como partes de la ciudad vivida por los niños.

Esta experiencia de la infancia que conjuga lo más grande con lo más pequeño permite, por otra parte, mostrar las relaciones entre “arquitectura mayor” y “arquitectura menor” y las correspondencias entre los espacios y los símbolos más representativos del poder político y la identidad nacional que se erigen en la superficie urbana y, por otra parte, los espacios ocultos, de aislamiento y oscuridad, en los que subsiste y se desarrolla, en precarias condiciones, la vida vulnerable de niños y niñas, enfermos, inadaptados, o perseguidos políticos. Sótanos, mazmorras, internados y hospitales forman parte de esta zona subterránea, que da lugar al

establecimiento de una relación circular entre la experiencia sensible y la elaboración ficcional de los espacios de infancia.

Por una parte, las experiencias de internamiento durante la infancia suponen un acercamiento al sufrimiento, la hostilidad, la violencia o la muerte, que marcan traumáticamente la sensibilidad de los niños y estimulan el surgimiento de ficciones que continúan desarrollándose en la vida adulta. Por otra, la consolidación de este paisaje imaginario en la geografía de relatos y ficciones se establece de nuevo como mediación y punto de partida para la experiencia emocional de niños y adultos. En las impresiones sensibles de los niños se encontraría, por tanto, el germen de la experiencia imaginaria de los adultos y los lugares y los paisajes reales de la ciudad que albergaron sus temores, funcionan también como patrón de la topografía del territorio fantástico compartido.

Junto a esta función de recuperación de la *memoria mínima* en el plano personal y colectivo, otro de los modos de intervención de la ficción literaria en la representación de los espacios de infancia tiene que ver con su capacidad de desvelar las dimensiones ocultas del territorio en que se desarrolla el presente vivido por los niños. Una función arqueológica que desactiva las *ficciones falsas* que niegan el pasado y contribuyen al mantenimiento de niñas y niños en condiciones de reclusión, y una función anticipadora, que permite mostrar o vislumbrar la proximidad de cambios posibles o inminentes en el plano de la realidad social, son las dos modalidades de intervención potencial de la ficción en la ampliación del conocimiento del presente factual.

Tanto en los internados como en los viajes hemos podido observar el funcionamiento ambas funciones arqueológica y anticipadora de la ficción. Los espacios de internamiento se muestran como lugares irreales, apoyados únicamente en los intereses de sus dirigentes y apartados artificialmente de la dinámica de la vida social, a medida que se desarrolla la consciencia de los narradores o los personajes que residen en su interior. La dimensión ficcional de la ideología que contribuye al cierre simbólico de los espacios se desmonta en los textos ficcionales cuando los internos logran salir al espacio exterior o los niños se lanzan a la aventura de recorrer los caminos. Por otra parte, la incomunicación, el empobrecimiento del lenguaje y la negación del pasado como alteridad del presente, se revelan como estrategias clave para el debilitamiento y el aislamiento subjetivo de los internos. Frente a este tipo de cierre, la escritura literaria se postula como una actividad emancipadora que permite recuperar la conexión con el pasado y la ampliación simbólica del espacio posible. Por último, en cuanto a la potencialidad anticipadora del futuro o los cambios implícitos, nos remitimos a lo ya señalado un poco más arriba en relación con la naturaleza transicional o fronteriza de novelas como *Celia muere la manzana*, *Zazie en el metro* o *La cruzada de los niños*.

Queda por último señalar la potencialidad de la ficción como medio de conexión entre la experiencia individual de la infancia, limitada y fragmentaria, y el sustrato emocional del inconsciente colectivo. Particularmente en *La cruzada de los niños* hemos podido observar el funcionamiento de las ficciones infantiles como combustible que permite a los niños pasar del deseo a la acción, y como medio aglutinante para superar las diferencias sociales que les separan, dando cauce a su “imperiosa necesidad grupal”. Este papel fusional de la ficción se extiende posteriormente al conjunto de la sociedad adulta y sus diferentes representantes institucionales, que pasan a sumergirse en una dinámica colectiva marcada por la improvisación y la explosión afectiva surgida tras la desaparición de los niños. En el plano formal, este movimiento de fusión colectiva se expresa a través de una estrategia de composición textual que establece una vinculación en simultaneidad entre segmentos sociales altamente diferenciados y distantes entre sí, mediante conexiones, de carácter semántico o formal, entre los diferentes párrafos que componen el texto de la novela.

La permeabilidad entre la ficción y la percepción de la realidad objetiva se pone de manifiesto también en este relato en el que los adultos van deslizándose progresivamente por la pendiente del pánico hacia un comportamiento infantil, a la vez que los niños van asumiendo un papel creciente de responsabilidad, que reclaman también a sus mentores. A lo largo del desarrollo narrativo, ambos grupos transitan imperceptiblemente a uno y otro lado de la lábil frontera entre ficción y realidad, poniendo de manifiesto su porosidad y la variable diversidad de sus efectos. Por una parte, el uso interesado de la prensa sensacionalista pone en juego un discurso que exagera los miedos colectivos y ofrece una imagen estereotipada del movimiento de los niños al servicio de las autoridades que pretenden controlarlo. Por otra, el propio desconocimiento de los límites de la ficción por parte de los niños acerca a algunos de ellos a un final fatal. Por último, a través del soporte del espacio virtual y la red digital, las ficciones utópicas de los niños logran expandirse a nivel mundial, generando una ola de simpatizantes y partidarios, que crece de manera exponencial y conecta la experiencia del presente con el antiguo relato medieval que aparece de manera recurrente a lo largo de la historia. En cualquier caso, las ficciones de los niños vendrían en este relato a “desnudar” la inconsistencia y la impostura de las que mantienen el orden social de los adultos y ocultan su vulnerabilidad.

La inversión de los términos de la relación entre lo real y lo ilusorio se produce en otros casos a partir del movimiento acelerado y el despliegue del juego infantil en los territorios normalmente habitados por los adultos. Así ocurre en la aventura protagonizada por Zazie, donde el comportamiento de la niña genera un efecto convulsivo en la vida cotidiana y el orden del espacio reconocido como objetivo por los adultos. La escapada de los hábitos y las posiciones legitimadas por la costumbre da lugar a un efecto de “desmontaje” de la realidad que

abre paso a la emergencia del deseo y el juego infantil, que se extiende como una corriente contagiosa entre el conjunto de los personajes. Todos ellos pasan a vivir el presente en un estado de exaltación colectiva y frenética que deja en suspenso y pone en cuestión la solidez de las constricciones de la racionalidad y los límites físicos del espacio y el movimiento.

La gestualidad y la irrupción de la expresión corporal de los personajes en la cadena hablada de sus diálogos viene a enfatizar y corroborar esta ruptura del orden racional de sus acciones que, junto al instinto lúdico de la infancia, despierta también un humor que trata de restar trascendencia a la muerte, cuya realidad atestiguan los muertos de la guerra que yacen en el subsuelo urbano. La vida pasa a ser experimentada entonces como una ficción temporal que se alza sobre la permanencia de la muerte.

Sin embargo, la ruptura de los límites de la racionalidad del lenguaje y la emergencia de lo corporal surge también en ocasiones unida a un dolor intenso y sobrecogedor, que los niños experimentan y expresan a través de gritos desgarradores que traspasan los espacios, rompen objetos e incluso les llevan más allá de su propio cuerpo. Así ocurre en escenas como el grito de Sela en el internado, o en los momentos en que Oskar o Mircea reaccionan desesperadamente frente a la visión de órganos humanos fosilizados, sumergidos en formol, o perpetuamente inmovilizados en figuras de escayola. En estos casos, los gritos que atraviesan los cuerpos de los niños, el espacio en que se encuentran y las páginas del propio texto del que brotan, parecen destinados a expresar el límite físico del dolor humano frente a la barbarie y la insensibilidad y a lanzar una llamada de alerta frente a las formas de conocimiento ficticio que ignoran el sufrimiento corporal.

De uno y otro modo, en los espacios de la infancia están presentes el interior y el exterior, el éxodo y el retorno, la provocación y la complicidad, el juego y la responsabilidad, la sed de aventura y la búsqueda de refugio, la contemplación y el desplazamiento. Cuerpos, deseos, recuerdos y afectos. Niños y adultos se encuentran y se transforman mutuamente, y la realidad y la ficción se presentan como dos caras de una experiencia posible, cuyos límites se encuentran siempre en juego y movimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fuentes primarias

- Cartarescu, M. (2018). *El ala izquierda: Cegador I* (M. Ochoa de Eribe, Trad.; 1ª ed). Impedimenta.
- Gallego, R. (2003). *Blanco sobre negro* (R. San Vicente, Trad.). Santillana.
- Grass, G. (2016). *El tambor de hojalata* (M. Sáenz & G. Loeb sack, Trads.). Penguin Random House.
- Ilis, F. (2010). *Cruzada de los niños/ Crusade for Children*. (Marina Bravo, Francisco Javier, Trad.). Oriente Y Mediterraneo.
- Melcón, M. L. (1972). *Celia muere la manzana*. Barral.
- Mesa, S. (2017). *Cuatro por cuatro*. Editorial Anagrama.
- Queneau, R. (2016). *Zazie en el metro* (F. Sánchez Dragó, Trad.). Marbot ediciones.
- Sánchez Ferlosio, R. (2015). *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Debolsillo.

2. Fuentes secundarias

2.1. Bibliografía general

- Alberca Serrano, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Arendt, H. (1993). *La condición humana* (M. Cruz, Trad.). Paidós.
- Assmann, Aleida. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives* (1st English ed.). Cambridge University Press;
- Baddeley, A. D., Eysenck, M. W., & Anderson, M. C. (2016). *Memoria* (G. Togato, Trad.). Alianza.
- Baudelaire, C. (2005). *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor.
- Canetti, E. (1983). *Masa y poder*. Alianza : Muchnik.
- Debord, G. (2016). *La sociedad del espectáculo* (J. L. Pardo, Trad.). Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1998). *Kafka: Por una literatura menor*. Era.
- Doležel, L. (1997). Mímesis y mundos posibles. En *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Arco/Libros.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama. [En línea] En <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/eliade-m-1957-lo-sagrado-y-lo-profano.pdf> (Consulta: 24/11/2021)
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI.
- Freud, S. (1991a). Recuerdos de Infancia y recuerdos encubridores. En *Obras completas. Psicopatología de la vida cotidiana. (1901)* (Vol. 6, pp. 48-56). Amorrortu.

- Freud, S. (1991b). Tótem y Tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. (1912 [1912-1913]). En *Obras completas. Tótem y tabú y otras obras. (1913-1914)* (Vol. 13, pp. 15-164). Amorrortu.
- Freud, S. (1992a). La novela familiar de los neuróticos (1909 [1908]). En *Obras completas. El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras (1906-1908)* (Vol. 9, pp. 213-220). Amorrortu.
- Freud, S. (1992b). La sexualidad infantil. En *Tres ensayos de teoría sexual. En Obras completas. Volumen 7 (1901-05)* (1ª edición en castellano. 6ª reimpresión, Vol. 7, pp. 157-188). Amorrortu.
- Freud, S. (2014). *Lo siniestro*. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Garrido Domínguez, A. (Ed.). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Arco/Libros.
- Halbwachs, M. (2011). *La Memoria colectiva*. Miño y Dávila.
- Han, B.-C. (2017). *Topología de la violencia* (P. Kuffer, Trad.). Herder.
- Harshaw, B. (1997). Ficcionalidad y campos de referencia. En *Teorías de la ficción literaria* (pp. 123-157). Arco/Libros.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Huici Urmeneta, V. (2002). *La memoria colectiva y el tiempo*. UNED.
<https://www2.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/mc.htm>
- Huizinga, J. (2010). *Homo ludens*. Alianza.
- Iser, W. (1997). La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias. En *Teorías de la ficción literaria* (pp. 43-65). Arco/Libros.
- Kuhn, R. C. (1982). *Corruption in paradise: The child in Western literature*. Published for Brown University Press by University Press of New England.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1987). Complejo de Edipo. En *Diccionario de psicoanálisis* (pp. 61-66). Labor.

- Martens, L. (2011). *The promise of memory: Childhood recollection and its objects in literary modernism*. Harvard University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, Trad.). Planeta-Agostini.
- Mitscherlich, A., & Mitscherlich, M. (1973). *Fundamentos del comportamiento colectivo: La incapacidad de sentir duelo*. Alianza.
- Rico, F. (1982). *La novela picaresca y el punto de vista* (3a ed. corr. y aum). Seix Barral.
- Rousseau, J. J. (2000). *Emilio o la educación*. [En línea] En <http://www.heterogenesis.com/PoesiayLiteratura/BibliotecaDigital/PDFs/Jean-JacquesRouseeau-Emilioolaeducacin0.pdf> (Consulta: 11/08/2020)
- Piaget, J. (1995). *Seis estudios de psicología* (J. Marfá, Trad.). Labor.
- Vigotsky, L. S. (1995). *Pensamiento y Lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Ediciones Fausto. [En línea] <http://abacoenred.com/wp-content/uploads/2015/10/Pensamiento-y-Lenguaje-Vigotsky-Lev.pdf> (Consulta: 23/06/2020)

2.2. Bibliografía específica sobre Infancia, Espacio y corpus literario de referencia

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (S. Mattoni, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Alberdi Alonso, I. (2005). Los cambios en la institución familiar. En *Panorama social*, 1, 17-31. [En línea] En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1425069> (Consulta: 1/06/2022)
- Albuja Aguilar, M. A. (2019). James, the Giant Peach and other Uprooted Children. En *La aventura de viajar y sus representaciones literarias y artísticas* (Andavira, pp. 19-26).
- Andrzejewski, J. (2004). *Las puertas de paraíso* (S. Pitol, Trad.). Pre-Textos.

- Ariès, P. (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (N. García Guadilla, Trad.). Taurus.
- Armengou, M., & Belis, R. (2016). *Los internados del miedo* (Segunda edición). Now Books.
- Augé, M. (2014). *Los «no lugares»: Espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio* (2ª ed). Fondo de Cultura Económica.
- Barba, A. (2008). *Las manos pequeñas* (1a. ed). Editorial Anagrama.
- Barstow, J. M. (1978). Charles Dickens, Marcel Proust and Günter Grass on Childhood. *Children's Literature* 7, 147-168. [En línea] En <https://doi.org/doi:10.1353/chl.0.0486>. (Consulta: 13/07/2020)
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Benjamin, W. (1989a). Historia cultural del juguete (1928). En *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. (pp. 85-88). Nueva Visión.
- Benjamin, W. (1989b). Juguetes y juego (1929). En *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes* (pp. 89-94). Nueva Visión.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2011). *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*. (T. Rexroth, Ed.; J. Navarro Pérez 1967-, Trad.). Abada.
- Berger, J. (. (2017). *Puerca tierra* (P. Vázquez, Trad.). Alfaguara.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Biblioteca Nueva.
- Cai, X. (2012). *La Infancia en la obra de Ana María Matute* [En línea]. En [\[Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Universidad de Salamanca]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=102512> (Consulta: 29/01/2018)
- Carrasco, J. (2013). *Intemperie* (Primera edición). Seix Barral.
- Cartarescu, M. (2020). *Cegador. 2, El cuerpo* (M. Ochoa de Eribe, Trad.; 1.ª ed). Impedimenta.
- Certeau, M. (2000). Relatos de espacio. En *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (pp. 127-142). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A.C. Universidad

- Iberoamericana. [En línea] En https://monoskop.org/images/2/28/De_Certeau_Michel_La_invencion_de_lo_cotidiano_1_Artes_de_hacer.pdf (Consulta: 31/05/2020)
- Clemente, A. A. (2019). "The city and the house: Going back to the future". [En línea] En *II Congreso Internacional Cultura y Ciudad: La Casa, espacios domésticos, modos de habitar* (pp. 95-103). Abada. (Consulta: 25/01/2022).
- Cornago Óscar. (2004). La Teatralidad como crítica de la Modernidad. [En línea] En *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, 191-206. (Consulta: 28/12/2019)
- Cortés Gabaudan, H. (Ed.). (2019). *Los cuentos de los hermanos Grimm tal como nunca te fueron contados*. Oficina de Arte y Ediciones.
- De Mause, L. (1994). *Historia de la infancia* (M. D. Lopez Martínez, Trad.). Alianza.
- Delibes, M. (2016). *El camino* (M. Sotelo Vázquez, Ed.). Destino.
- Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos* (S. Puente, Trad.). Cactus.
- Diz Villanueva, A., Popeanga, E., (Dir) & Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. (2018). *El espacio urbano en la obra de Mircea Cartarescu historia y metáfora*. [En línea] En WorldCat.org. <http://eprints.ucm.es/56388/> (Consulta: 28/12/2019)
- Donzelot, J. (1990). *La policía de las familias*. Pre-Textos.
- Ernaux, A. (2019). *Los años* (L. Vázquez, Trad.). Cabaret Voltaire.
- Eyck, A. van. (2021). *El niño, la ciudad y el artista: Un ensayo sobre arquitectura: El reino de lo intermedio* (A. Campos Uribe, Trad.). Fundación Arquia.
- Fabris, E. T. H., Marcello, F. de A., & Sommer, L. H. (2011). Crisis de la infancia moderna y nuevas configuraciones de la metáfora de la infancia/Crisis of the modern childhood, and new configurations of childhood as a metaphor. [En línea] En *Revista Educación y Pedagogía*, 23(60), 89-99. (Consulta: 31/01/2018)
- Fielbaum, A. (2012). La Filosofía de la Infancia de Walter Benjamin. [En línea] En *Revista de Filosofía*, 71, 69-80. (Consulta: 13/07/2020)

- Freixa, C. (2005). La habitación de los adolescentes. *Papeles del CEIC*, 16, 1-21.
- Gaiman, N., Bachalo, C., Gross, P., & Litt, P. (2016). *El País Libre, un relato de la cruzada de los niños*. ECC.
- Goffman, E. (2001). *Internados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Amorrortu.
- Gornick, V. (2017). *Apegos feroces* (D. Ramos Sánchez, Trad.; Primera edición). sexto piso.
- Goytisolo, J. (1979). *Duelo en el paraíso* (1. ed. en Destinolibro). Ediciones Destino.
- Grass, G. (2007). *Pelando la cebolla* (M. Sáenz, Trad.). Ediciones Alfaguara.
- Jaeggy, F. (2009). *Los hermosos años del castigo*. Tusquets Editores.
- James, A., Jenks, C., & Prout, A. (2014). *Theorizing childhood* (Repr). Polity Press.
- Jenks, C. (Ed.). (2006). *The sociology of childhood: Essential readings* (Reprinted). Ashgate.
- Jenks, C. (2013). *Childhood* (Second Edition). Routledge.
- Jung, C. G. (2019). Acerca de la psicología del arquetipo del niño. En *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Carl Gustav Jung Obra completa Volumen 9/1* (2.ª ed., pp. 139-168). Trotta.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (E. Martínez Gutiérrez, Trad.). Capitán Swing.
- López Varas, M. L. (2015). *Viajeros fugitivos en los límites del mundo: La carretera e Intemperie*. [En línea]
https://www.researchgate.net/publication/332869532_VIAJEROS_FUGITIVOS_EN_LOS_LIMITES_DEL_MUNDO_LA_CARRETERA_E_INTEMPERIE.
 (Consulta: 22/01/2020)
- López Varas, M. L., Picazo, M.D. (Dir) (2016). *Cartografía de los espacios de la memoria de infancia: Un análisis comparado en Perec, Modiano y Sebald*. Universidad Complutense de Madrid. [Trabajo de Fin de Máster]. [En línea] <https://eprints.ucm.es/41782/>
 (Consulta: 5/07/2022).
- Luiselli, V. (2017). *Los niños perdidos: Un ensayo en cuarenta preguntas* (Segunda edición). Sexto Piso.

- Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro* (D. Saldaña París, Trad.; Primera edición). Sexto Piso.
- Malle, L. (Director). (1959). *Zazie dans le Métro* [Película]. Nouvelles Editions de Films.
- Matute, A. M. (2010). *Primera memoria* (1. ed. en Austral). Ed. Destino.
- Montier, J. P. (2018). La photolittérature ou le commerce des regards. En *Entre Escritura e Imagen II* (pp. 25-42). Peter Lang.
- Morey, M. (1990). Kantspromenade. Invitación a la lectura de Walter Benjamin. *Creación*, 1. https://www.academia.edu/22387680/INVITACION_A_LA_LECTURA_DE_WALTER_BENJAMIN
- Móricz, Z. (2016). *Sé bueno hasta la muerte* (J. Faller & A. Cienfuegos, Trans.). Acantilado.
- Mumford, L. (1966). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. [En línea] https://istoriamundial.files.wordpress.com/2013/11/la-ciudad-en-la-historia_lewis-mumford.pdf (Consulta: 1/02/2022)
- Munro, D. C. (1914). The Children's Crusade. *The American Historical Review*, 19 (3), 516. [En línea] <https://doi.org/10.2307/1835076> (Consulta: 9/01/2019)
- Nora, P. (1997). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Ortiz Guitart, A. (2007). Geografías de la infancia: Descubriendo «nuevas formas» de ver y de entender el mundo. *Doc.Anàl.Geogr*, 49, 197-216. [En línea] <https://ddd.uab.cat/pub/dag/02121573n49/02121573n49p197.pdf> (Consulta: 26/11/2021)
- Peller, M. (2010). Un recuerdo de la infancia. Juego, experiencia y memoria en los escritos de Walter Benjamin. *Nómadas. Critical Journal and Juridical Sciences*, 27. [En línea] En <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18113757009> (Consulta: 13/07/2020)
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios* (J. Camarero, Trad.). Montesinos.
- Perec, G. (2010). *Lo infraordinario*. Editorial Impedimenta.
- Pérez Pariente, J. (2018) [Conferencia]. *Alquimia: Una búsqueda milenaria de la perfección material y humana*. Alquimia: una búsqueda milenaria de la perfección material y humana, Fundación Juan March. [En línea] En

- <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=101417> (Consulta: 20/08/2019)
- Picazo, M. D. (2013). Fotografía versus escritura en L'Usage de la photo de Annie Ernaux. En *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea* (pp. 187-200). Peter Lang.
- Picazo, M. D. (2016). Verité et vérisimilitude dans Dora Bruder de Patrick Modiano. En *Fabriques de verité(s). L'oeuvre littéraire au miroir de la verité*. (Vol. 2, pp. 301-309). l'Harmattan.
- Picazo, M. D. (2018). El motivo fotográfico en la búsqueda identitaria de Marie Nimier. En *Entre escritura e Imagen II. Imágenes fijas, imágenes cinéticas*. (pp. 43-58). Peter Lang.
- Popeanga Chelaru, E. (2008). Topografías de lo urbano. *Revista de Filología Románica Anejo VI-I*, 20-22.
- Popeanga Chelaru, E. (2014). *Reflejos de la ciudad: Representaciones literarias del imaginario urbano*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften. [En línea] En <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1753064> (Consulta: 8/06/2020)
- Postman, N. (2011). *The disappearance of childhood*. Vintage Books. [En línea] En <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=732657> (Consulta: 8/05/2018)
- Poulet, R. (2014). Breve introducción a la geopoética. [En línea] En <https://www.institut-geopoetique.org/es/articulos/>. <https://www.institut-geopoetique.org/es/articulos/214-breve-introduccion-a-la-geopoetica> (Consulta: 14/02/2022)
- Pulgar Le Rumeur, R. (2008). *El espacio urbano en la obra de Zazie en el Metro* [Memoria Grado DEA]. UCM. Facultad de Filología.
- Rendueles, C., & Círculo de Bellas Artes (Eds.). (2010). *Walter Benjamin—Atlas, constelaciones; WB; [exposición, Círculo de Bellas Artes, Madrid 17.11.2010—6.2.2011]*. Círculo de Bellas Artes.

- Rosales, M. de las V. (2004). Acerca de la metáfora paterna. *Fort-Da. Revista de Psicoanálisis con niños*, 7. [En línea] En <https://www.fort-da.org/fort-da7/metafora.htm> (Consulta: 9/12/2021)
- Schwob, M. (2010). *La cruzada de los niños* (Cabrera, Rafael, Trad.).
- Shahar, S. (1990). *Childhood in the middle ages*. Routledge.
- Simmel, G. (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*, 45, 5-10.[En línea] En <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.45/45.3.GeorgSimmel.pdf> (Consulta: 25/01/2021)
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell.
- Stoner, J. (2018). *Hacia una arquitectura menor*. Bartlebooth.
- Tonucci, F. (1998). *La ciudad de los niños: Un modo nuevo de pensar la ciudad* (2a ed). Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Torres Bitter, B. (2002). *Re-escribir la infancia perdida: La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*. Servicio de Publ. e Intercambio Científico de la Univ. de Málaga.
- Valls Oyarzun, E. (2015). Introducción. En *Alicia en el país de las maravillas* (pp. 11-86). Escolar y Mayo.
- Vilas, M. (2018). *Ordesa* (Primera edición). Alfaguara.
- Vonnegut, K. (. (2018). *Matadero Cinco o La cruzada de los niños* (M. García de Miró, Trad.). Anagrama.
- Winnicott, D. W. (2013). *Realidad y juego*. Gedisa.
- Wirth, L. (2005). El urbanismo como modo de vida. *Bifurcaciones*, 2. [En línea] En <http://www.bifurcaciones.cl/2005/03/louis-wirth-urbanismo/> (Consulta: 25/01/2022)