

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Literarios



TESIS DOCTORAL

**MADRID COMO ESPACIO PLURAL. DEL PROVINCIANO AL
INMIGRANTE: NARRACIONES DEL *OTRO***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sanja Mihajlovikj Kostadinovska

Bajo la dirección de

Eugenia Popeanga Chaleru

Madrid 2015

Índice

Summary.....	4
Introducción.....	10
Estado de la cuestión y objetivos generales	14
Aproximaciones teóricas y metodológicas.....	17
Corpus de novelas y criterios de selección.....	22
Organización y objetivos específicos del trabajo.....	28
Capítulo 1: Espacio privados. La casa: presencia de una ausencia.....	31
Capítulo 2: Elementos de la naturaleza. El río: límites de un mundo diferente.....	91
Capítulo 3: Espacios transitorios entre naturaleza y ciudad. El parque: espacio de aparente sosiego.....	97
Capítulo 4: Espacios fronterizos.....	105
4.1. La oficina de las jerarquías (in)visibles.....	105
4.2. Espacios de administración estatal: espacios hostiles.....	112
4.2.1. El ministerio fiscal.....	112
4.2.2. El juzgado.....	114
4.2.3. La oficina de extranjería.....	115
4.3. El hotel: el espacio donde cabe el otro.....	117
4.4. El prostíbulo: repudio femenino, refugio masculino.....	130
4.5. El hospital: un espacio estéril que borra los rasgos.....	138
4.6. La cárcel: donde se cumple la soledad.....	142
4.7. El cementerio: el vínculo roto.....	153
Capítulo 5: Espacio públicos.....	158
5.1. Espacios de entrada y salida.....	158
5.1.1. La estación de trenes: una puerta invisible.....	159
5.1.2. El aeropuerto: un espacio que no llega a ninguna parte.....	162
5.2. Espacios de circulación.....	169
5.2.1. La calle: el eterno deambular sin anclaje.....	169
5.2.2. La plaza: en busca del centro perdido.....	192
5.3. Espacios de comercio.....	201
5.3.1. La tienda: un espacio de opresión e incomunicación.....	201

5.3.2. El mercado: un espacio en ebullición.....	207
5.4. Espacios de ocio y encuentro.....	210
5.4.1. Espacios ‘melódico-gastronómicos’ – espacios frecuentes, múltiples, ambiguos.....	211
5.4.2. El cine: un espacio de ensoñación perdido.....	233
5.4.3. El teatro: la vida no es sueño.....	237
5.4.4. El museo: entre lo banal y lo culto.....	240
5.5. Espacio de educación: espacios de frustración.....	243
5.6. Espacio de degradación: el vertedero.....	248
5.7. El metro: la ciudad subterránea.....	251
Capítulo 6: Medios de transporte.....	265
Capítulo 7: El barrio, un mundo en sí.....	273
Capítulo 8: Madrid: un espacio de ambigüedades.....	288
Conclusiones.....	303
Anexo 1.....	316
Anexo 2.....	326
Referencias bibliográficas.....	327

Summary

MADRID AS PLURAL SPACE. FROM THE PROVINCIAL TO THE IMMIGRANT: NARRATIONS OF THE *OTHER*

This work aims to analyze thirteen novels written between the second half of the twentieth century and the present day, that share the representation of the city of Madrid from the provincial's perspective and then from the perspective of the foreign immigrant. The following novels are part of our corpus:

1. *Los olvidados* (1957), Ángel María de Lera.
2. *La piqueta* (1959), Antonio Ferres.
3. *Tiempo de silencio* (1961), Luis Martín-Santos.
4. *Travesía de Madrid* (1966), Francisco Umbral.
5. *Se vende un hombre* (1973), Ángel María de Lera.
6. *Los novios búlgaros* (1993), Eduardo Mendicutti.
7. *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* (1997), Lorenzo Silva.
8. *Una tarde con campanas* (2004), Juan Carlos Méndez Guédez.
9. *El cielo de Madrid* (2005), Julio Llamazares.
10. *Madre mía que estás en los infiernos* (2007), Carmen Jiménez.
11. *Cosmofobia* (2007), Lucía Etxebarria.
12. *El Metro* (2007), Donato Ndongo-Bodyogo.
13. *Paseador de perros* (2009), Sergio Galarza.

In the Introduction to our work we explain that we focus on the novel because, as polyphonic genre, it has the closest relationship with the urban space and it's able to reflect the diversity and plurality of the city as "home of man." In this chapter we also specify that our research observes the literary text primarily as a construction of linguistic and semiotic signs and that we are interested in the image of the city, in the particular reading of the real city, which functions as stimuli.

In the next chapter "Estado de la cuestión y objetivos generales" (State of the Investigation and General Objectives) we mention various works, dissertations and projects that have had the city of Madrid in their focus, as well as the phenomena of migration seen through

the literature in different periods of the past century. We also specify that our main objective is to find different literary images of the city of Madrid seen through the immigrant's perspective and that our purpose is to extract those images by the analysis of the spaces and the relationship between the spaces and the protagonists.

In the chapter entitled "Coprus de novelas y criterios de selección" (Corpus of Novels and Selection Criteria) we underline that five of the titles that we have chosen for our analysis reflect the internal migration, especially after the Spanish Civil War, and the remaining eight belong to the period of the Transition and to the democratic era, when foreign migration increases and the city of Madrid is gradually transformed into a multicultural space. Anyway, this time axis serves more like guidance in socio-political, epistemological and aesthetic changes and our purpose is to link these different historical migratory phenomena in order to find continuity in the representation of the city as hostile space. Therefore, the methodology we have used is mainly from the field of the theory of the novel and the narratology, expanded with concepts taken from anthropology, urban studies, semiology. Details of the main works and authors consulted are in given in the chapter "Aproximaciones teóricas y metodológicas" (Theoretical and methodological approaches". In the last introductory chapter "Organización y objetivos específicos del trabajo" that explains the organization and the specific objectives of the work.

The plots in the thirteen analyzed novels does not exclusively take place in Madrid, but for the purposes of our investigation we focused mainly on urban spaces within Madrid, related with some of the characters and we proceeded analyzing these spaces by classifying them into three groups: private spaces, in-between spaces and public spaces.

The chapter dedicated to the private spaces is the largest one if we consider the fact that there is only one type of space analyzed - the home. The home is present, explicitly or implicitly, in all the novels of the corpus and receives multiple metaphors and symbology.

Before the two other larger groups - the in-between spaces and the public spaces - we have separated in different chapters the elements of nature (the river) and the park as a transitional element between the nature and the city. Even if they are not overrepresented in our novels, they are important because of their often concentrated symbolic meaning.

The fourth chapter is about the in-between spaces and it is divided into six sections where we analyze the space of the office (both private and public), the hotel (with its variants: inn,

pension and hostel) the brothel, the hospital, the prison and the cemetery. The office is the most frequent space in these novels, and as a group these spaces are mainly present in the novels written during the period of the Franco's dictatorship, and their presence can be explained by the implicit intention to highlight the image of Madrid as oppressive space.

The fifth chapter provides the analysis of the public spaces which are the most numerous in the texts chosen for this work. They are classified as:

- spaces of entrance and exit, where we include the train stations and the airports;
- spaces of circulation, where we classify the streets and the squares;
- commercial spaces (shops and markets);
- leisure and meeting spaces that bring together a variety of spaces such as: spaces that we call melodic-gastronomic spaces (the bar, the cafe, the restaurant, the disco, the tavern, the concert hall etc.), the cinema, the theater and the museum.
- educational spaces;
- space of degradation as the landfill;
- the metro deserves a separate chapter since it is not just a conveyance, but also a space filled with different symbols, as well as one of the favorite spaces between the migrants in their wanderings through the city.

In a separate chapter we include other means of transport, which can be both public and private (such as trains, buses, cars, taxis) and even if they don't represent static urban spaces they are urban elements that the migrant characters establish particular relationship with.

In the seventh chapter we offer a closer look at the neighborhood as space, very significant for the migrant character, even more than the city itself, and the eighth chapter aims to synthesize the images and metaphors of the city of Madrid as seen through migration.

In the final conclusions of the study, we summarize the analysis of the fictional spaces answering the questions that we set forth at the beginning of the work:

- Are there any prevalent spaces in novels about migration?
- What is the relationship between the spaces and the characters?
- Where does the encounter between the characters occur?
- Where do the characters move?
- Is Madrid protagonist in the novels and what image is created from it?

To answer the first question we used a table that we elaborated and it is included in the appendix at the end of the work, according to which the predominant spaces are the home, the street and the bar. The home because of his inability to become a space of identity for the displaced characters, and the street and the bar maybe as substitutes to fill that gap of the missing home, even though not always constant and comforting.

In line with the previous question, the answer to the second one confirms the prevalence of many hostile spaces, spaces of rootlessness, lack of memory or identity.

Regarding the third question, we couldn't single out a significant prevalence, but we could find spaces that offer actual knowing of the *other*, but also ones that represent spaces of failed meeting. As a logical conclusion to the lack of common and frequent spaces, the answer to the fourth question is imposed, that is, the presence of constant movement between the spaces that help us complete the perception of the diffuse identities of the migrant protagonists.

The last question, if there is an image of the city and if this grows into a separate character varies from one novel to another, anyway we can speak of a Madrid as a city of desire, at the beginning, as starting point for a new life, afterwards it becomes a city that traps and cages, and usually at the end it becomes just a point in the endless migrant voyage, an ambiguous space, whose most distinctive landmark is the Gran Vía, a blurred image of haste and non-identity.

Agradecimientos

Detrás de cada tesis y el esfuerzo personal del doctorando están siempre varias personas sin cuyo apoyo y ayuda el trabajo sería dificultoso o incluso imposible, como en mi caso. Por eso quiero expresar mi más hondo agradecimiento a mi familia que me ha soportado, que me ha comprendido, que me ha animado durante todo mi vagar por el laberinto de la investigación. A mi tutora Eugenia Popeanga por sus sabios consejos y por haberme guiado en el camino. A Álvaro, gran compañero y colega, quien me apoyó para solicitar la beca de la AECID. Seguiremos tu lucha, no lo dudes. A otras grandes personas como Mabel, Tania, Javier, Alberto, que me hacen tener fe en la solidaridad humana. A Nayra de quien aprendí un montón y que desinteresadamente revisó mi trabajo. A la profesora Sonja Stojmenska Elsezer del Instituto de Literatura Macedonia de Skopie, a mis colegas de la Facultad de Filología de Skopie y a otras personas anónimas como los amables empleados de las bibliotecas madrileñas o a un lector meticuloso que había puesto títulos a los capítulos de *Tiempo de silencio*, comprado de segunda mano en Madrid, hecho que me ha facilitado bastante su lectura.

“Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca.”

Georges Perec, *Especies de espacios*

“cada hombre lleva en la mente una ciudad hecha sólo de diferencias, una ciudad sin figuras y sin forma, y las ciudades particulares la rellenan.” Italo Calvino, *Ciudades invisibles*

“Emigrar es desaparecer para después renacer. Inmigrar es renacer para no desaparecer nunca.”
Goytisolo y Naïr, *El peaje de vida: integración o rechazo de la emigración en España*

“Cuando la muerte venga a visitarme,
que me lleven al sur donde nací,
aquí no queda sitio para nadie,
pongamos que hablo de Madrid.”

Joaquín Sabina, “Pongamos que hablo de Madrid”

INTRODUCCIÓN

Toda investigación es un camino, arduo, lleno de dudas, desvíos, tropiezos, avances y vueltas atrás. El nuestro tuvo su comienzo durante la estancia en Madrid, la cual aunque no se podría equiparar del todo a una experiencia inmigratoria, probablemente de manera inconsciente nos ha impuesto la idea de identificarnos con las historias sobre inmigrantes en una ciudad de la que vamos a guardar siempre un recuerdo positivo, a pesar de pequeñas anécdotas desagradables propias de cualquier ‘novato’ que viene a una gran ciudad. El viaje real por ‘los madriles’ nos ha llevado a descubrir otros viajes, literarios, que tras la vuelta a nuestro país, han llegado a confundir, si no a suplantar por completo, esa imagen personal del Madrid de la Universidad Complutense, de la residencia de estudiantes, de las calles por las que es un placer perderse porque siempre puedes descubrir algún rincón inédito de la ciudad.

Este trabajo, como se puede intuir del título, pretende enlazar cuatro grandes ámbitos, que por separado han sido tratados en numerosos libros, artículos, investigaciones: la ciudad de Madrid, el espacio urbano, el espacio novelesco y el fenómeno migratorio.

La ciudad de Madrid ha sido sede de la Corte por cinco siglos y es el centro neurálgico, político y económico de España donde se han cruzado numerosas historias individuales y colectivas, sin embargo en este trabajo no nos interesa la ciudad en su devenir histórico, geográfico, arquitectónico o sociológico, sino como escenario novelesco, como espacio ficcional. Nuestra investigación parte de la premisa de que la literatura aun siendo un producto cultural, sincrónica y diacrónicamente determinado, es ante todo una construcción de signos lingüísticos y semióticos, que se rige por sus propias reglas internas y no debería observarse como mero reflejo de la realidad externa. La realidad externa provee el material para el texto literario que luego escoge solo los elementos necesarios para ensamblar una imagen fragmentaria que es fundamentalmente un constructo cultural, simbólico, ideológico, una lectura particular del texto urbano.

El género literario que guarda la más estrecha relación con la ciudad es la novela no solo porque el auge de la novela como género coincida con el auge de la ciudad moderna e industrial (Pike 1981: 14)¹, sino porque la novela ocupa una posición privilegiada, únicamente rivalizada

¹ Hibbs (2012), denomina el siglo XIX, como un siglo “esencialmente urbano [que] propicia la emergencia de una novela que quiere dar cabida a las múltiples representaciones del espacio de la ciudad, auténtico microcosmo

por el cine, por su capacidad de reflejar la diversidad y la pluralidad del espacio y de la experiencia urbanas. Nuestro trabajo se centra en varias novelas no solo por este íntimo vínculo entre ambos textos, novelesco y urbano, sino porque en las novelas de diferentes épocas han cobrado resonancia los fenómenos migratorios que son la quintaescencia de la fundación, el crecimiento y la pervivencia de las ciudades, hecho que se suele olvidar con bastante facilidad o con el que históricamente se ha manipulado con frecuencia, independientemente de la postura política o ideológica.

El objetivo de nuestro trabajo es reconstruir la imagen del Madrid como espacio acogedor de migraciones, tanto internas como internacionales, que vienen reflejadas en novelas escritas en español desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Nuestras reflexiones sobre la construcción de esta imagen han pivotado en torno a cuatro ejes principales:

- Un eje mítico-simbólico en el que predomina una imagen siempre ambigua del espacio urbano. En el imaginario humano la ciudad ha sido asociada siempre con sentimientos o conceptos antagónicos: con la idea del destierro del hombre y de su alejamiento de la protección divina (Torres-Pou y Juan-Navarro 2009:8) y con la creación de un lugar propio, de un hogar (“the city as home of man” (Pike 1980:25); con los sentimientos de culpa y de orgullo (Pike 1980:6), de miedo y de deseo²; una tierra prometida para muchos y su imagen opuesta de un lugar hostil, inhóspito³, un lugar donde únicamente se puede dar el encuentro con el *otro*, pero también donde a la diversidad se mira con recelo⁴ y donde las relaciones con los demás son posibles solo si se basan en la indiferencia⁵.
- Un eje histórico-social que no vamos a describir con todo lujo de detalles pero que vamos a usar como marco en el que situar los fenómenos del masivo éxodo rural hacia Madrid en los años de la Guerra Civil y de la postguerra y luego la transformación de

metafórico del país.”(p. 282). Brennan (1990) apunta también que la novela ha acompañado el ascenso de las naciones y “was crucial in defining the nation as an ‘imagined community’” (p. 48)

² “Las ciudades como los sueños, se fundamentan sobre algunos de los sentimientos humanos, más universales, el deseo y el miedo.” (Popa Liseany y Fraticelli 2006:13)

³ “Tal vez la agri dulce contradicción que pudiera caracterizar a la ciudad reside en el hecho de ser, al mismo tiempo, la metáfora de la tierra prometida, un lugar al que muchos han ido a parar en busca de un futuro mejor, y también un lugar ya instituido que opone resistencia a los que reconoce como extranjeros.” (Díaz Ruiz 2012:127)

⁴ “The city of difference is not a place where diversity is celebrated on the ground. It is a place of watchfulness and suspicion” (Stevenson 2003:47)

⁵ Según Simmel ([1903] 2005) “Tal vez no existe otro fenómeno síquico que sea tan incondicionalmente exclusivo a la metrópoli como la actitud: *blasée*” (p.4).

Madrid en polo de atracción para inmigración internacional, a raíz de la entrada de España en la Comunidad Europea y la mejora de nivel de vida y bienestar ciudadano.

- Un macro-contexto en el que la ciudad de Madrid no es un espacio aislado sino se configura en relación y oposición a otras ciudades como pueden ser Barcelona en el caso de España como su eterno rival, los grandes centros europeos como París y Londres, por ejemplo, u otras ciudades ‘periféricas’, todas estas situadas en bloques simbólicos como Este-Oeste, Norte-Sur.
- El cambio de paradigma de la sociedad moderna a la sociedad postmoderna que ha influido en el modo de la percepción del espacio urbano y en la representación del espacio novelesco. En este sentido se registran fenómenos que se podrían considerar paradójicos porque por una parte ha crecido de manera exponencial el interés por el espacio en la literatura (“La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio” dice Foucault ([1984] s.f: párr.10) en su clásico ensayo “De los espacios otros”), pero por otra parte, existe la tendencia en la era globalizada hacia la homogeneización de las ciudades y donde la descripciones de los espacios novelescos son cada vez más parcas y las referencias a espacios emblemáticos antes portadores de la identidad de la ciudad, son cada vez menos presentes lo cual está en consonancia con el modo de vivir y experimentar la ciudad⁶.

Volviendo al caso de la ciudad de Madrid que es objeto de nuestra investigación hemos podido constatar según lo anteriormente dicho, y lo vamos a mostrar en los capítulos que siguen, que Madrid es ante todo un espacio ambiguo, un espacio de anhelo, de deseo, de promesa, pero también un espacio hostil en el que la integración es una tarea ardua, si no imposible o fatídica. En el Madrid “patria de todos”⁷, “rompeolas de todas las Españas”⁸ ni el provinciano ni el extranjero son bienvenidos o pueden reconstruir su vacilante identidad. Madrid es por una parte la ciudad que padece un complejo de inferioridad, que no se percibe como centro, como una auténtica capital⁹, sino como una ciudad periférica¹⁰ respecto a otras grandes capitales o ciudades

⁶ Amendola (2000): “El objeto mismo de la reflexión ya no parece ser tanto la ciudad en sí – la llamada *estructura* urbana – sino más bien, la *experiencia* urbana.” (p. 38) “El hábitat postmoderno es referido a la ciudad, más que a los edificios en sí.” (p. 69)

⁷ Es parte de unos famosos versos de Calderón de la Barca de la obra *Maestro de danzar* “Es Madrid patria de todos,/ pues en un mundo pequeño/son hijos de igual cariño/naturales y extranjeros”.

⁸ Otros famosos versos de Antonio Machado.

⁹ “Tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos” (Martín-Santos [1961] 1990:15)

esparcidas por todo el mundo. De manera similar a los personajes que la pueblan, unos seres marginalizados con los vínculos rotos, unos auténticos nómadas, Madrid es una ciudad con una identidad difusa¹¹, donde únicamente la Gran Vía se mantiene como elemento emblemático en varias novelas de diferentes épocas, lo cual es una confirmación más de que Madrid carece de un símbolo estático como un monumento o un edificio portentoso y es más bien reconocible por una calle que es sinónimo de movimiento, prisa, muchedumbre, polifonía, pluralidad.

¹⁰ Compárense estas dos citas que corresponden a *Fortunata y Jacinta* de Galdós y *El mundo es así* de Baroja: “[E]sta orgullosa Corte iba a pasar en poco tiempo de la condición de aldeota indecente a la capital civilizada. Porque Madrid no tenía de metrópoli más que el nombre y la vanidad ridícula” (Galdós [1887]1993: 39). “Madrid no es tan cosmopolita como Florencia, por ejemplo; yo creo que Madrid debe ser una de las capitales menos internacionales del mundo” (Baroja [1912] 1990: 194).

¹¹ Compárense estas dos citas en las que se destaca esta falta de identidad que también se ha reflejado en la literatura: “Madrid, a diferencia de Andalucía, no consiguió en ningún momento erigirse en representación ontológica de España.” (Baker y Compitello 2008: 17-18). “[M]uchos historiadores madrileñistas han subrayado el hecho de que esa falta de identidad propia, debida a la creación artificial de la propia ciudad y su carácter de población – receptáculo de todas las culturas regionales, justifica de alguna manera esa peculiar relación entre su historia y los productos literarios que han surgido de Ella.” (Martínez Carbajo 2003: 265).

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y OBJETIVOS GENERALES

No es la primera vez que en el ámbito de los estudios literarios y culturales Madrid atrae a los investigadores. Se han hecho estudios sobre el Madrid clásico y moderno, sobre el Madrid del Siglo de Oro, el Madrid de Larra, Galdós, Valle Inclán, Baroja, Gómez de la Serna, todos estos autores de obligatoria referencia para cualquier futuro investigador del espacio literario de Madrid¹². Existen también trabajos que no se ciñen solamente a la representación de la ciudad de Madrid en la literatura, sino también en el cine y las demás artes como la pintura, la arquitectura y la música como *Madrid: de Fortunata a la M-40* (2003) bajo la coordinación de Edward Baker y Malcolm Alan Compitello o *Madrid en las literaturas y las artes* (2006) a cuidado de Jorge Valdivieso y Teresa Valdivieso.

La ciudad de Madrid como espacio novelesco ha sido también objeto de estudio de varias tesis doctorales: *Madrid como escenario literario en la novela española contemporánea 1939 - 1975* (1991) de Rafael del Moral (1991) o las recientes *La poética de los urbano: Madrid en la literatura moderna* (2011) de Cristina Bercu y *Ciudades reales, ciudades imaginarias a través de la ficción* (2013) de Mónica Sava.

En cuanto a la bibliografía relativa al fenómeno de las migraciones y su reflejo en la literatura, se han dedicado miles de páginas al exilio español, consecuencia de la Guerra Civil y la posterior dictadura, pero desproporcionadamente mucho menos (Andrés Suárez 2002:19; Ruiz Sánchez 2005:103) al fenómeno del éxodo rural y la emigración española que en varias olas, primero hacia América Latina y luego, de forma masiva en la década de los sesenta, hacia países del norte de Europa, especialmente Alemania, siempre han caracterizado la sociedad española. Podríamos destacar el libro *Migración y literatura en el mundo hispánico* (2004) editado por Irene Andrés-Suárez que enlaza la literatura con los fenómenos migratorios de diferentes épocas en todo el mundo hispano o la tesis doctoral de Ana Luisa Ruiz Sánchez, *Literatura de emigración de origen español en Alemania (1964-2000): Modelos literarios para una sociedad multicultural* del año 2002.

¹² Destacamos algunos de estos trabajos: *Madrid en la literatura* (1985) de José Luis Sancho; *Materiales para escribir Madrid: Literatura y espacio urbano de Moratín y Galdós* (1991) de Edward Baker; *Madrid 1900: the capital as cradle of literature and culture* (1996) de Michael Ugarte; *El Madrid de Baroja* (2001), Carmen del Moral; *Paseo literario por el Madrid de Larra* (2009) Carlos Herrero Alam; *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata: (1900-1938)* (2009) de Cristián H. Ricci; *Madrid literario* (2010) de Rosalía Ramos Fidel Revilla; *Constructing and resisting modernity: Madrid 1900-1936* (2011) de Susan Larson.

Desde los comienzos del siglo XXI, tras la ya visible e indudable transformación de España en un país receptor de inmigración y la aparición de obras que reflejan la nueva imagen multicultural, han ido aumentando los trabajos críticos que intentan abrir un espacio para estos textos. En *La inmigración en la literatura española contemporánea* (2002), a cargo de Irene Andres-Suárez, Marco Kunz e Inés D'Ors, se analizan una decena de obras: novelas, teatro, guiones cinematográficos y este es uno de los trabajos pioneros en este campo¹³.

Otras referencias significativas sobre el tema de la inmigración en la literatura proceden, en forma de artículos o publicaciones del proyecto *Imágenes del otro. Construcción discursiva de la inmigración en la literatura y el cine de la España contemporánea (1990-2005)* en el que tomaron parte profesores de la Universidad Carlos III, así como otros colaboradores españoles o extranjeros. El proyecto, tal y como viene resumido por la coordinadora del proyecto, Monserrat Iglesias¹⁴, tenía como objetivo ver cómo venía representado el inmigrante, ese “otro contemporáneo”, en el cine, el teatro, la música y la literatura y entre las conclusiones principales están las que apuntan a una “africanización” de la inmigración, a la figura del inmigrante identificado exclusivamente con la pobreza y la marginalización y a que la construcción de la imagen del otro en estos textos artísticos dista de la realidad sociológica del inmigrante en España.

La llamada “africanización” de la inmigración en diferentes productos culturales, también se podría constatar si se toman en cuenta las recientes tesis doctorales en este ámbito: *La formación de la identidad en la novela hispano-africana 1950-1990* (2003) de Jorge A. Salvo; *North African Immigration in Contemporary Spain: Representations of the Struggle for Integration and Power* (2009) Marinela Rivera Pérez, *Moroccan women and immigration in Spanish narrative and film (1995-2008)* (2010) Sandra Stickle Martín, *Cruzando fronteras: imágenes literarias de la migración marroquí a España. Una lectura comparatista*. (2012) de Nasima Nisha Akaloo. Los inmigrantes africanos no son los únicos que captan el interés de los

¹³ Este libro viene a rectificar lo que solo un año antes constataba Jorge Urrutia (2001) sobre la presencia de estos temas en la crítica: “Los fenómenos migratorios se consideran habitualmente desde el punto de vista de la economía y de la sociología. Nada más exacto. También de la política. Nada más necesario. Luego repercuten en las Administraciones municipales y afectan, por ejemplo, a la recuperación de los cascos antiguos de las ciudades. Nada más evidentes. Las autoridades educativas acaban preocupándose de la escolarización de los niños inmigrantes. Nada más justo. Sin embargo, poco se dice sobre las implicaciones culturales.” (p.9)

¹⁴ Entrevista recuperada de:

http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/actualidad_cientifica/noticias/inmigrante_cine_literatura [Última consulta 05.03.2015)

investigadores. La comunidad hispana y su representación en la ficción es también objeto de varias tesis doctorales, entre las que podemos mencionar a modo de ejemplo *Mujeres, protagonistas de la inmigración hispanoamericana en el cine y la literatura contemporáneos de España* a cargo de Johanna Rakaseder, o *Representations of Latin-American immigration to Spain in the late twentieth and early twenty-first century narrative and cinema*, de Alicia Arribas.

De lo expuesto podemos concluir que son escasos o inexistentes los trabajos que pretenden enlazar el espacio urbano de Madrid como espacio novelesco con la inmigración, tanto interna como externa, por una parte, y por otra, creemos que nuestro trabajo va a arrojar una luz inédita en este campo enfocando el análisis de los textos novelescos desde la óptica espacial, el cual, como hemos podido comprobar, se ha hecho principalmente según los presupuestos imagológicos. Este propósito y esta perspectiva parecen haber coincidido involuntariamente con lo que Néstor García Cancilini (2003:35) expresa:

En la medida en que el especialista en estudios culturales o literarios o artísticos quiere realizar un trabajo científicamente consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros.

Nuestro objetivo será justamente nombrar y analizar los espacios novelescos por los que transitan los personajes migrantes que con toda razón se denominan figuras arquetípicas de la era globalizada¹⁵. Al haber elegido analizar los espacios de novelas de autores que escriben en épocas diferentes y son de origen distinto, por una parte hemos querido representar los diferentes tipos de migración como un fenómeno único y continuo (“Los paletos de Madrid, se encuentran hoy en Lavapiés” escribe Gómez Porro (2000: 25) refiriéndose a la presencia de los inmigrantes en el barrio que es sinónimo del Madrid multicultural), pero por otra hemos coincidido con Barthes, según quien el lenguaje urbano se puede entender combinando las lecturas fragmentarias tanto de nativos como de extranjeros (Barthes 1986: 97). Y estas lecturas múltiples probablemente se pueden dar de manera más acentuada en un género literario como la novela que según Bajtin ([1975]1991) es “fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal” (p.80).

En resumen, nuestro trabajo parte de lo particular hacia lo general, es decir pretende hacer un recorrido por los elementos urbanos imaginarios para extraer las diferentes metáforas que el texto literario forja a partir de una ciudad real, en este caso Madrid.

¹⁵ Teverson y Upstone (2001:121).

AROXIMACIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Nuestra investigación parte de conceptos como el espacio urbano, el espacio novelesco y el fenómeno migratorio, pertenecientes a diferentes campos de estudio, por lo tanto es de esperar que hemos tenido que empelar una metodología interdisciplinar para llevar a cabo el análisis de las novelas y extraer las pertinentes conclusiones. A continuación vamos a ofrecer un breve recorrido por las obras principales que nos han servido de guía en nuestro trabajo, que podríamos clasificar en dos grandes bloques: obras del ámbito de la teoría de la literatura, o en concreto de la teoría del texto narrativo y obras que se podrían incluir en un campo más amplio de los estudios culturales de las que hemos tomado y combinado diferentes enfoques: semiótico, antropológico, sociológico, simbólico-ideológico.

El espacio es una de las instancias imprescindibles en un texto narrativo y está en estrecha relación con las demás instancias como el personaje, el tiempo y el narrador. Sin embargo, dado el número de novelas que hemos escogido para nuestro trabajo, sería una tarea ardua y vastísima tratar todos estos vínculos con la proporcionada atención. Teniendo en cuenta que la selección de las novelas la hemos basado principalmente en dos criterios, el espacio común de Madrid y la condición de los personajes de migrantes, esta relación entre el espacio y el personaje va a ser primordial en nuestro caso, porque “el espacio lo crea el personaje” afirma Gullón (1980: 24).

En la consideración de la categoría del personaje vamos a tener presente lo que ya muchos críticos han constatado, esto es que se trata de “pura ilusión” (Garrido Domínguez 1993:103) y que no habría que “buscar en las vida real las claves de su personalidad y comportamiento.” (Garrido Domínguez 1993:103). En nuestro trabajo vamos a analizar los personajes y su correlación con los espacios siempre dentro del mundo ficcional, aunque a veces para poder desenmascarar ciertos estereotipos, entender los comportamientos o simplemente la presencia en determinados lugares es necesario acudir a la realidad. De hecho, el mismo Garrido Domínguez en su libro *El texto literario* (1993) unas líneas más abajo afirma que la complejidad del personaje literario se debe a que este no se somete solo a “códigos artísticos”, sino a un sistema de valores propio de cada época histórica (Garrido Domínguez 1993:103).

Otro libro de nuestro interés ha sido *Teoría de la novela* (1976) de los autores Sanz Villanueva y Santos Barbachano, que nos ha orientado en las diferencias existentes entre las novelas del realismo social, realismo dialéctico y las novelas contemporáneas que pretenden huir

del modelo tradicional de novela decimonónica cuyo objetivo era narrar una historia verosímil, mientras en estas el objetivo ya no es narrar sino analizar y descubrir (Sanz Villanueva 1976: 237). En nuestro trabajo nosotros tratamos novelas que se adscriben a diferentes corrientes y tendencias, lo cual sin duda va a influir en la manera de representar el espacio que es de nuestro principal interés, sin embargo esto no va a influir, como se verá más adelante en la relación de los espacios específicos con los personajes.

El teórico Mijail Bajtin en su obra revolucionaria *Teoría y estética de la novela* publicada en ruso en 1975 introdujo el término “cronotopo” mediante el cual se pretende mostrar la inseparable relación entre el espacio y el tiempo novelescos y a partir del cual el autor analizó varios tipos de novelas de diferentes épocas históricas. En nuestro caso, como hemos apuntado, vamos a centrar la atención más en la relación entre el espacio y el personaje, sin embargo este libro de valiosa importancia nos ha servido para identificar en las novelas en cuestión los distintos tipos de cronotopos como el del camino o el del umbral. En este libro nos apoyamos sobre todo para considerar el lenguaje, como dice Bajtin, no solo “como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje *saturado ideológicamente*” (1991: 88) Será de suma importancia para las novelas seleccionadas aquí descubrir los espacios “saturados ideológicamente”, es decir los espacios que denotan poder y jerarquías. La relación del espacio con el tiempo la vamos a tomar en cuenta sobre todo para identificar los espacios de la memoria, los espacios que perviven en los recuerdos de los personajes migrantes para los que es especialmente problemática la relación entre el pasado y el presente.

En el libro *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (2006) la autora Mieke Bal afirma que el hecho de que “«esto está sucediendo aquí» es tan importante como «el cómo es aquí» (p. 103) y esta constatación ha sido relevante también para nuestro caso ya que nos ha hecho fijarnos en la relación personaje-espacio-acontecimiento (este último también detalladamente definido por la autora) y nos ha llevado a interesantes conclusiones que se expondrán en los siguientes capítulos.

De gran utilidad a la hora de enfrentarnos al análisis de los espacios en las novelas ha sido el trabajo de Gabriel Zoran “Towards a theory of space in narrative” (1984) quien identifica tres niveles de reconstrucción del espacio novelesco:

- nivel topográfico en el que el espacio se separa del tiempo y se hace un inventario no solo de los espacios sino de los elementos que los componen para poder obtener un

mapa topográfico. En este nivel también son relevantes las oposiciones y correlaciones entre los distintos espacios.

- nivel cronotópico donde importa la relación con el factor temporal para poder seguir los movimientos de los personajes y las acciones que tienen siempre lugar tanto en el tiempo como en el espacio.
- nivel textual que es el que tiene que ver con la historia y no con la fábula, por lo tanto son importantes las informaciones que se refieren al orden en el que se presentan los espacios, el punto de vista, los valores metafóricos.

En nuestro trabajo no vamos a separar estos niveles pero hemos empleado muchos de estos preceptos en el análisis, sobre todo ha sido útil fijarnos en las oposiciones entre los espacios que nos ofrecen datos sobre el fondo ideológico en ellas, la manera en la que se relacionan los espacios gracias a los movimientos y nos hemos centrado en lo que Zoran denomina nivel textual, o lo que correspondería a un análisis del discurso (los valores semánticos, simbólicos y metafóricos de las palabras que designan ciertos espacios). También, hemos tomado en cuenta el concepto de “espacio total” que según el autor no solo remite al campo de referencia externo en el sentido de que de él se toma un modelo que luego el texto reelabora y modifica, pero también a espacios que se representan de manera implícita, que el texto no muestra sino presupone. En nuestro trabajo vamos a usar los sintagmas espacio-tabú o espacio elíptico para referirnos a este tipo de huecos en el texto que también nos pueden ofrecer informaciones sobre los límites que se crean dentro del mapa mental urbano.

Del ámbito norteamericano provienen dos libros *The image of the city in modern literature* (1981) de Burton Pike y *The city in literature: an intellectual and cultural history* (1998) de Richard Lehan que nos han guiado en la comprensión de la ambigüedad del concepto de la ciudad, en la evolución de su percepción y en el acercamiento al repertorio de metáforas urbanas en diferentes escritores y épocas. En este sentido otra obra clave es *La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea* (2000) de Giandomenico Amendola que de manera muy perspicaz profundiza en las nuevas experiencias urbanas.

Para estudiar los espacios urbanos en la literatura son muy valiosos los enfoques semióticos como por ejemplo el de Greimas (1986) quien propone buscar el significado del espacio siempre en relación con otros espacios y siempre como una entidad capaz de remitir a otra cosa que no sea el mismo espacio (“What matter is to see that the conditions are present for

considering space as a form capable of establishing itself as a spatial language, allowing us to “speak of” things other than space, just as the natural language” p. 28). Gottdienes y Lagopoulos (1986) advierten sobre la importancia de entender las estructuras urbanas como signos y como “estímulos” (p.8) y al habitante como productor de significados mediante el uso del espacio (p.7)¹⁶. En la semiotización del espacio un papel importante juegan algunas constantes que derivan tanto de la naturaleza del cuerpo humano como del mundo que lo rodea que se traducen en esquemas de oposiciones universales para muchas culturas (arriba-abajo, derecho-izquierda) (Лотман (Lotman) 2006). El semiólogo ruso Lotman habla también de la importancia de las fronteras entre “lo nuestro” y “lo ajeno”, “lo dentro” y “lo fuera” cuya percepción se basa en el modelo de la percepción de nuestro mundo, familiar y el cosmos, como el caos, el anti-mundo (Лотман (Lotman) 2006: 151)

En las interpretaciones de las relaciones entre los espacios y entre los espacios y los personajes nos hemos servido de libros de diferentes ámbitos como *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1993) de Marc Augé, que nos ha ayudado a identificar múltiples espacios carentes de identidad, de memoria y de relación en las novelas sobre las migraciones. Otro artículo importante es el de Michel Foucault ([1884] s.f) “De los espacios otros” del que tomamos el concepto de heterotopías, que se podrían definir como emplazamientos que “tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran” (párr.10). Foucault distingue varios tipos de heterotopías como heterotopías de desviación (cárceles, hospitales, cementerios) o heterotopías de tiempo (museos) cuya presencia y unos significados similares hemos podido identificar en nuestras novelas.

En nuestro análisis nos vamos a servir también del concepto del *otro* entendido en un sentido más amplio y filosófico como una “realidad exterior” a mí que puedo identificar como otro ser humano (Laín Entralgo, 1968), pero también desde una perspectiva imagológica del *otro* como diferente, foráneo, la cual se puede aplicar tanto al provinciano, al ‘paleta’ que viene a la

¹⁶ En esta línea se mueve el pensamiento de Certeau ([1980] 2000), para quien moverse por la ciudad es una especie de actualización del espacio: “si es cierto que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades (por ejemplo, mediante un sitio donde se puede circular) y de prohibiciones (por ejemplo, a consecuencia del muro que impide avanzar), el caminante actualiza algunas de ella. De este modo, las hace ser tanto como parecer. Pero también las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones e improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales.” (p.110)

gran urbe como al inmigrante con marcas más visibles de su otredad como la raza o la etnia. Es decir, partimos de un punto de vista ‘urbano’ para identificar como *otro* a cualquier elemento ‘nuevo’ que viene a ‘conquistar’ su propio espacio en la ciudad, pero a lo largo del trabajo iremos matizando las diferencias cuando este *otro* solo se percibe en términos de clase o cuando esta misma jerarquía se ‘explica’ dentro de un discurso simbólico. En nuestro trabajo no nos vamos a detener tanto en la representación de ese *otro*, sino nos va a interesar si el “fortuito tropiezo” del Samaritano con el *otro* lleva a un “verdadero *encuentro*” (Laín Entralgo 1968: 25), o, dicho de otra manera, ver cómo en nuestro caso de las novelas sobre migraciones, van a predominar más bien unos encuentros “deficientes” (Laín Entralgo 1968:159-191) que unos auténticos encuentros.

Vamos a concluir este apartado usando las palabras de Žižek (2009) que sirven no solo para hablar de la percepción real del otro inmigrante en la sociedad global pero son significativas para el mundo novelesco de Madrid visto a través de las migraciones: “el Otro está muy bien, pero sólo en la medida en que su presencia no sea molesta, en la medida que ese Otro no sea realmente Otro...” (pp. 12-13).

CORPUS DE NOVELAS Y CRITERIOS DE SELECCIÓN

Nuestro trabajo, como ya hemos señalado, tiene como objetivo analizar varias novelas publicadas desde la segunda mitad del siglo XX¹⁷ hasta la época contemporánea¹⁸ en las que viene reflejada la ciudad de Madrid como espacio primero acogedor de olas migratorias internas desde la(s) periferia(s) hasta su conversión en un espacio plural donde conviven diferentes nacionalidades, religiones y etnias. No se trata, por lo tanto, de un trabajo que se centre solo en la llamada “literatura de la migración”¹⁹ – un tipo de literatura que surge en el seno de autores de origen o nacionalidad distintos al del país donde escriben y publican –, sino de un trabajo que pretende relacionar los textos novelescos que recogen el masivo éxodo rural hacia la capital a raíz de la Guerra Civil y de la situación precaria de España durante el Franquismo con la literatura *sobre* la inmigración extranjera que aumenta de manera significativa en la era democrática, por una parte, y, por otra, con la literatura de migración propiamente dicha, es decir, la escrita por autores extranjeros residentes en España.

Objeto de nuestro estudio van a ser trece novelas para cuya selección nos hemos basado prácticamente en dos criterios: la acción (o parte de la acción) se ambienta en Madrid y se representa el fenómeno de llegada de personajes migrantes independientemente de su estatus social, el origen o los motivos de la travesía. Estos textos narrativos que verán más adelante un análisis más profundo son:

¹⁷ El marco temporal se refiere únicamente a las fechas de publicación de los libros y no al tiempo de la fábula en las novelas que en algunos casos se remonta hasta los finales del siglo XIX.

¹⁸ Aunque las migraciones no son propias solo del período en los que se sitúan nuestras novelas, sino al contrario, estamos ante un fenómeno tan antiguo como la especie humana, hay autores que hablan de la “era de las migraciones” (White 1995:1, citando a Castels y Miller y su libro *The Age of Migration: International Population Movement in the Modern world* (1993)). Esta denominación se debe entender no en el sentido de que han cambiado las circunstancias que empujan a la gente a desplazarse, que en el fondo siguen siendo las mismas (de índole económica o política), sino en el contexto de una globalización del fenómeno sin precedentes y un crisol racial y étnico que ya no es exclusivo de algunas grandes ciudades como Nueva York, Londres o París, sino de muchas metrópolis. En gran medida han contribuido a esta percepción de la migración como un fenómeno masivo no tanto los números, sino las restrictivas políticas migratorias en muchos países del Occidente (compárese Mora 2011:49)

¹⁹ Nora Moll (2002) habla de “literatura de la emigración”, en muchos trabajos se usa también el término inmigración (véase por ejemplo Andrés-Suárez, Kunz y D’Ors (2002)), pero aquí preferimos usar el término sin prefijo por considerarlo más neutral. Además, los movimientos migratorios recientes, tanto los reales como los reflejados en la literatura muchas veces no presuponen un claro ‘aquí’ y ‘allí’, es decir, un punto de partida y llegada, así que sería más adecuado designar este tipo de literatura con los términos “literatura sin residencia fija” o “literatura del desplazamiento” (véase por ejemplo, Ingenschay (2010)). Existe también el término “literatura desterritorializada” (Ruiz Sánchez (2005)), un término que tiene que ver con el vaciamiento de los lugares de historia y memoria y su conversión en espacios puramente funcionales.

1. *Los olvidados* (1957) de Ángel María de Lera,²⁰
2. *La piqueta* (1959) de Antonio Ferres.²¹
3. *Tiempo de silencio* (1961) de Luis Martín-Santos.²²
4. *Travesía de Madrid* (1966) de Francisco Umbral.²³
5. *Se vende un hombre* (1973) de Ángel María de Lera.²⁴
6. *Los novios búlgaros* (1993) de Eduardo Mendicutti.²⁵
7. *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* (1997) de Lorenzo Silva.²⁶
8. *Una tarde con campanas* (2004) de Juan Carlos Méndez Guédez.²⁷
9. *El cielo de Madrid* (2005) de Julio Llamazares.²⁸
10. *Madre mía que estás en los infiernos* (2007) de Carmen Jiménez.²⁹
11. *Cosmofobia* (2007) de Lucía Etxebarria.³⁰
12. *El Metro* (2007) de Donato Ndongo-Bodyogo.³¹
13. *Paseador de perros* (2009) de Segio Galarza.³²

En cuanto al primer criterio que subyace en la selección de estas novelas, es necesario precisar que cuando hablamos de la ambientación en la ciudad de Madrid, nos referimos también a su área metropolitana, de ahí que en este corpus entran novelas cuya acción ocurre en Getafe (*Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*) o Coslada (*Paseador de perros*), incluso en un pueblo de la sierra de Madrid, Miraflores (*El cielo de Madrid*), pero, de todas formas, se justifica su elección no solo porque estos no son los únicos escenarios en las novelas, sino porque la ciudad, como núcleo urbano, en varios casos es valiosa justamente porque se observa desde lejos o como una presencia invisible y palpitante. También no es una condición excluyente que el espacio de Madrid no sea predominante en la novela, o dicho en otras palabras, Madrid como espacio puede quedar reflejado en solo una fase de la trayectoria migratoria. Concretamente, vamos a tener novelas que se centran en la fase anterior a la llegada a Madrid y/o toda una travesía por otras ciudades (*Los olvidados*, *Madre mía que estás en los infiernos*, *El Metro*) o la

²⁰ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación LO. Usamos aquí la primera fecha de publicación de los libros. En las referencias al final del trabajo, serán recogidas las ediciones consultadas.

²¹ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación LP.

²² Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación TS.

²³ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación TM.

²⁴ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación SVH.

²⁵ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación LNB.

²⁶ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación LLV.

²⁷ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación UTC.

²⁸ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación CM.

²⁹ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación MMQ.

³⁰ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación Cos.

³¹ Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación EM.

³² Cuando citemos este libro en adelante, vamos a usar la abreviación PP.

parte situada en Madrid puede ser desproporcionadamente menor en comparación con la representación de los demás espacios (*Madre mía que estás en los infiernos*, *El Metro*). Hay casos en los que los personajes de las novelas, después de la llegada a Madrid, se desplazan a otras ciudades en el interior de España o fuera del país, que pueden cobrar menor o mayor importancia (Barcelona en el caso de *Se vende un hombre*, Sofía en *Los novios búlgaros*, Jáen en *Madre mía que estás en los infiernos*, Miraflores en el caso de *El Cielo de Madrid*). Es muy frecuente que en estas novelas Madrid no sea el último destino de los personajes migrantes y así vamos a tener a personajes que vuelven a su ciudad, pueblo o país natal (*Tiempo de silencio*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, *Madre mía que estás en los infiernos*), personajes que abandonan Madrid en una dirección incierta, hacia alguna ciudad española menor u otra ciudad fuera del país (*Se vende un hombre*, *Los novios búlgaros*, *Una tarde de campanas*, *Paseador de perros*). Con excepción de *El cielo de Madrid* donde el personaje se queda en la ciudad, en varias novelas el vínculo entre la ciudad y el personaje se trunca sea porque los personajes mueren (*Los olvidados*, *El Metro*), sea porque los migrantes son solo personajes secundarios que se pierden de vista y cuyas historias personales no interesan o interesa solo un fragmento de sus vidas (*Travesía de Madrid*, *Cosmofobia*).

En lo que concierne al segundo criterio de selección, el personaje migrante³³, nuestro corpus de novelas no corrobora la visión de la migración únicamente en su faceta degradada y marginalizada. Es cierto que predominan los migrantes de las clases bajas y los motivos económicos que los empujan a desplazarse, y de ahí, cuando estos personajes llegan a la gran ciudad están obligados a vivir en unas condiciones infrahumanas, improvisadas o incómodas (*Los olvidados*, *La piqueta*, *Tiempo de silencio*, *Se vende un hombre*³⁴, *Los novios búlgaros*, *Una*

³³ Vamos a considerar a un personaje migrante a todo aquel que independiente de la perspectiva desde la cual se cuenta su historia viene a la ciudad de Madrid con la intención de asentarse temporal o permanentemente allí. En nuestro trabajo vamos a usar indistintamente los vocablos migrante, inmigrante o emigrante, a pesar de que los tres conllevan diferentes connotaciones (remitimos al lector al estudio de Inés D'Ors (2002) sobre esta cuestión). De todas formas van a predominar las palabras inmigrante y migrante, mediante las cuales pretendemos enfatizar la condición del personaje que viene a la ciudad "desde fuera" o simplemente usar el término más neutro para destacar su constante desplazamiento.

³⁴ En el caso de las novelas escritas bajo el franquismo, el motivo económico no se puede desvincular del político. Muchos de los personaje marginalizados y condenados a la pobreza son también los vencidos de la Guerra Civil, de ahí tendremos protagonistas como Antonio en *Los olvidados* que antes de llegar a Madrid fue líder de movimiento anarquista, en *La piqueta* hay críticas indirectas al régimen relacionadas con los personajes del barrio de chabolas, en *Tiempo de silencio* Muecas había tomado parte en la guerra o en *Se vende un hombre* hay varios personajes encarcelados por participar en la lucha clandestina contra la dictadura.

*tarde con campanas, El Metro*³⁵), pero esta no es su única representación. En *Tiempo de silencio, El cielo de Madrid, Paseador de perros* y *Cosmofobia* tenemos también a personajes que se mueven por unas razones intelectuales o artísticas. Pedro, de *Tiempo de silencio*, llega a Madrid para investigar sobre un determinado tipo de cáncer; Carlos, en *El cielo de Madrid*, busca un lugar donde liberar su espíritu artístico e igual que Yamal, en *Cosmofobia*, se convierte en un pintor consagrado. En *Paseador de perros* el protagonista huye de la mediocridad de Lima para poder estar cerca de los centros europeos donde se ofrecen conciertos de buena música, aunque terminará como un emigrante económico más. En línea de estos motivos más personales están también las razones que empujan a Adela en *Madre mía que estás en los infiernos* a hacer sus maletas. Huyendo de su despótico marido Adela sin querer se transforma en una inmigrante humillada más en el mercado laboral español, sin embargo muy pronto su historia madrileña toma otros rumbos. Igual que en el caso de *El Metro* y *Una tarde con campanas* esta novela no es reduce solo al tema migratorio sino se sitúa en un discurso más amplio de la crítica postcolonial.³⁶

Por falta de suficientes novelas que estén ambientadas en Madrid y que además reflejen solo una comunidad de inmigrantes, no hemos tomado en cuenta el origen de los inmigrantes para nuestra selección. Pero, esto nos ha llevado a la conclusión de que no podemos constatar, por lo menos en las novelas en el contexto de Madrid, que existe una “africanización” de la inmigración tal y como otras investigaciones han mostrado³⁷, sino, al contrario, las novelas madrileñas muestran una cara multicultural y variopinta de este espacio urbano. *Los novios búlgaros, Un día cuando pueda llevarte a Varsovia*, son textos que reflejan la diáspora eslava en Madrid (búlgara y polaca, respectivamente), *Madre mía que estás en los infiernos, Una tarde con campanas* y *Paseador de perros* se centran en protagonistas de origen latino (dominicano, en

³⁵ Igualmente, en la era democrática, los motivos aparentemente económicos que empujan a los personajes a abandonar sus países, casi nunca son unilaterales. En *El Metro* vemos también el tema de la pugna entre las nuevas y las viejas tradiciones, puestas en tela de juicio tras la llegada de los colonizadores. Es decir, la migración se sitúa en el discurso postcolonial. En *Los novios búlgaros* las migraciones de los personajes eslavos se sitúan en el contexto de la caída del ex bloque comunista y la dura transición en estos países, con lo cual, las razones otra vez no pueden ser solamente económicas. En *Una tarde con campanas* el hecho de que el padre y el hermano de José Luis pierden en trabajo y la familia está forzada a emigrar está directamente relacionado con el régimen dictatorial, por lo tanto, estamos nuevamente con una doble imagen de exiliados y emigrantes económicos.

³⁶ Sobre este asunto véase el trabajo de Sonia Feingenbaumy Natalia Gómez (2012) “La inmigrante latinoamericana en dos novelas españolas actuales: *Nunca pasa nada* de José Ovejero y *Madre mía que estás en los infiernos* de Carmen Jiménez.”

³⁷ Aludimos al mencionado proyecto *Imágenes del otro. Construcción discursiva de la inmigración en la literatura y el cine de la España contemporánea (1990-2005)* y las conclusiones resumidas más arriba.

el caso de la primera; venezolano, en el caso de la segunda, y peruano, en la tercera), mientras que *El Metro* representa la travesía de un protagonista africano subsahariano, hecho compartido con *Cosmofobia*, pero no de manera exclusiva, ya que en esta segunda se retratan también inmigrantes de los países árabes o del lejano Oriente. Por otro lado, aunque a primera vista puede parecer que las novelas sobre la inmigración interna pretenden asociar la figura del inmigrante únicamente con el andaluz, esto es, con el pobre del sur (*Los olvidados*, *La piqueta*, *Tiempo de silencio*), este no es siempre el caso. Por ejemplo, en la novela *Se vende un hombre*, no se proporciona un dato sobre la ubicación del pueblo de donde salen el protagonista y su madre; el protagonista Pedro de *Tiempo de silencio* en el último capítulo vuelve a su anónimo lugar natal, pasando cerca del San Lorenzo el Escorial, de lo que podemos concluir que se dirige hacia el norte del país; el protagonista de *El cielo de Madrid*, también proviene del norte, o concretamente de Asturias.

De las trece novelas escogidas para nuestro trabajo, cinco pertenecen al período del Franquismo y ocho son posteriores a los años noventa, cuando la inmigración extranjera es ya un fenómeno masivo en España. Sin embargo, la Transición española aunque marca un antes y un después en la historia española moderna, no podemos establecer un corte brusco en lo que respecta a la representación del migrante en la novela. No podemos decir que hasta los años noventa las novelas no reflejan la presencia de extranjeros, sea como turistas sea como inmigrantes (aunque sin que se insista sobre su situación como tales), o que en la era democrática no se habla de migraciones internas. De las cinco primeras novelas, cuatro hablan de la inmigración desde el interior del país hacia la capital (*Los olvidados*, *La piqueta*, *Tiempo de silencio*, *Se vende un hombre*) y una, *Travesía de Madrid*, entra a formar parte de este corpus porque ofrece una mirada de un Madrid variopinto y multicultural de los años sesenta, donde el narrador-protagonista conoce tanto a provincianos que vienen en busca de una vida mejor como a extranjeros que muchas veces solo están de paso por la ciudad o se han asentado, pero carecemos de toda dimensión social y humana de su travesía migratoria (motivos, espacios de entrada, proceso de adaptación e integración etc.)³⁸ En *Los olvidados* vienen a la colonia de

³⁸ Quedan excluidas de nuestro trabajo novelas como *La colmena* de Camilo José Cela que aunque muestra una faceta variopinta de Madrid, aquí no se presenta el encuentro con el provinciano. Este es ya una parte integrante de la ciudad. Lo mismo se podría decir sobre una de las novelas más recientes, *Los Misterios de Madrid* de Antonio Muñoz Molina que también presenta una cara multicultural de Madrid, pero otra vez no podemos hablar del protagonista como de un provinciano que viene a Madrid con fines de trasladarse allí ni disponemos de datos

chabolas unos turistas de origen impreciso; en *Tiempo de silencio* se alude de manera tangencial a la comunidad coreana en la afueras de la ciudad y cobra más protagonismo el pintor alemán de origen judío que Pedro y Matías conocen en un café; en *Se vende un hombre* se menciona la llegada de los inmigrantes de origen africano que usan la estación de Atocha como puente para dirigirse a otros países europeos y hay un episodio contado por un personaje secundario de la cárcel donde se hace referencia al transporte ilegal de inmigrantes portugueses por el territorio español, que será representado también en las novelas posteriores en relación con inmigrantes extranjeros cuyo destino es España (*Los novios búlgaros*, *Cosmofobia*, *El Metro*). En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* se alude a que la protagonista se ha trasladado de una ciudad costera a Madrid, sin que haya más información sobre este desplazamiento; al contrario, la protagonista siempre habla desde la posición de *su* barrio en Getafe. En *El cielo de Madrid* ambos fenómenos, tanto la inmigración interna como externa son simultáneos –el protagonista y varios amigos suyos se trasladan de Oviedo a Madrid y allí aquel conoce a una chica sueca–; sin embargo, no reciben la misma atención.

Habiendo constatado que no podemos registrar una uniformidad en cuanto al estatus social, el origen o los motivos de emigrar de los protagonistas de estas novelas, por la simple razón de que la migración es un fenómeno complejo y multifacético, nos queda por analizar en los próximos capítulos qué importancia tiene el hecho de que todos estos protagonistas coinciden en Madrid. Debemos advertir que aunque estamos hablando a lo largo del trabajo de las migraciones y su representación en la literatura, hay que resaltar que los textos que tratan este tema, no solo las novelas incluidas aquí, no tienen casi nunca la migración como tema único y central. La migración es solo excusa de denuncia de un contexto sociológico, político y económico más amplio. En este sentido, nuestro trabajo solo esboza ciertos aspectos del fenómeno migratorio, pero nos interesa más su dimensión simbólica y la posible interrelación entre ciertos espacios urbanos y la presencia del *otro*, del nuevo, del diferente.

suficientes para hablar de una visión de la ciudad a través de los extranjeros que solo se retratan de manera esporádica.

ORGANIZACIÓN Y OBJETIVOS ESPECÍFICOS DEL TRABAJO

Nuestra investigación se ha desarrollado en varias etapas. En la primera etapa hemos hecho una lectura atenta de las novelas y hemos seleccionado todos los espacios que aparecen y que se vinculan con algún personaje. Nos hemos centrado en los espacios en el contexto madrileño, aunque hay novelas que se desarrollan en otras ciudades y países, pero su análisis no ha sido detallado o se ha omitido ni se ha tomado en cuenta para las conclusiones finales. En el análisis se han incluido tanto los espacios que no cobran mucha relevancia y se mencionan solo de paso, como los espacios donde tiene lugar algún acontecimiento importante o que reciben una descripción más detallada. Los primeros solo nos sirven para obtener un mapa de la ciudad lo más precisa posible. Los espacios que solo tienen una función descriptiva y que no albergan alguna acción que pueda influir en el desarrollo de la trama o no incitan ningún cambio en el personaje, nos han ayudado para completar y entender al personaje. Las más importantes para entender la relación entre espacio y personaje han sido los espacios que se erigen como espacios centrales en las novelas, los que posibilitan encuentros entre los personajes y los que permiten la evolución del personaje.

En la segunda etapa hemos agrupado estos espacios en tres grandes categorías: espacios privados, espacios fronterizos y espacios públicos. Dentro de los espacios privados se incluye solamente la casa y a ella, con todas sus variantes, está dedicado todo el primer capítulo. Antes de pasar al segundo grande grupo, los espacios fronterizos, en el segundo y el tercer capítulo hemos separado los denominados elementos de la naturaleza (donde únicamente es analizado el río) y espacios transitorios entre la naturaleza y la ciudad (dedicado al parque). Los espacios fronterizos, cuyo análisis se sitúa en el cuarto capítulo, presuponen la coexistencia de zonas públicas y zonas privadas en los límites del mismo espacio y aquí viene incluidos: la oficina (4.1.), los espacios de la administración pública (4.2.) el hotel³⁹ (4.3.), el prostíbulo (4.4.), el hospital (4.5.), la cárcel (4.6.), el cementerio (4.7.)⁴⁰.

Dentro del capítulo quinto, que reúne a una variedad de los espacios públicos, hemos hecho la siguiente clasificación:

- Espacios de entrada y salida (5.1) : la estación de tren (5.1.1.) y el aeropuerto (5.1.2);

³⁹ En este apartado se analizan también espacios similares como la pensión, el hostel o la venta.

⁴⁰ Aunque aquí la frontera entre lo privado y lo público no es tan estricta y cualquiera puede franquear el espacio 'privado', la tumba, se suele respetar el límite más bien simbólico que físico entre la tumba, un espacio de duelo y memoria frente al resto del campo.

- Espacios de circulación (5.2.): calles, bulevares, glorietas (5.2.1.), plazas (5.2.2.);
- Espacios de comercio (5.3.): tiendas (5.3.1.) y mercados (5.3.2);
- Espacios de ocio y encuentro (5.4.) divididos en un grupo más grande de espacios melódico-gastronómicos (café, bares, restaurantes, discotecas, merenderos) (5.4.1.) y otros únicos como el cine (5.4.2.), el teatro (5.4.3.), el museo (5.4.4.);
- Espacios de educación (5.5.): escuela, instituto, universidad, laboratorio del investigador;
- Espacios de degradación: el vertedero (5.6.);
- El mundo subterráneo del metro (5.7).

El capítulo que sigue al análisis de estos grupos de espacios (Capítulo 6) ofrece informaciones sobre los medios de transporte que hemos preferido incluir en un apartado separado porque incluye tanto medios de transporte público (trenes o tranvías) como privados (furgonetas, camiones y coches) y por lo tanto no se han podido analizar dentro de los espacios públicos.

Los últimos dos capítulos (Capítulos 7 y 8) del análisis retratan respectivamente el espacio del barrio como unidad y la ciudad desde una perspectiva que pretende ofrecer una imagen abarcadora.

Tras las conclusiones finales, se incluyen también dos anexos: uno que ofrece un resumen de las novelas para una mejor orientación del lector entre los espacios analizados y otro que representa una tabla que suma los datos de los capítulos en términos de número y tipo de espacios analizados por novela.

Para la clasificación de los espacios nos hemos basado en criterios extraliterarios o concretamente en lo que estos espacios tienen en común si se toma en cuenta su uso o su función. Por ejemplo en el mismo apartado se incluyen la llamada “subchabola” de Cartucho en *Tiempo de silencio*, un piso patera descrito en *Una tarde con campanas* o la casa señorial donde trabaja y vive la protagonista de *Madre mía que estás en los infiernos* porque todos los espacios sirven como espacio vivibles, independientemente de si ese espacio sea propio, compartido con otros familiares o personas desconocidas o allí se establecen jerarquías propias de un lugar de trabajo. Si en algunos casos estamos ante un espacio palimpsesto o un espacio cuyo uso ha sido modificado, vamos a tener en cuenta el uso más actual o cómo el personaje percibe dicho espacio. Por ejemplo, en una de las novelas, *Paseador de perros*, un personaje tiene su oficina en un piso, pero como solo disponemos de la información sobre este espacio como de un lugar de

trabajo y no como de un lugar donde se vive, lo vamos a clasificar en el apartado dedicado a la oficina. En algunos casos como *Se vende un hombre*, una pensión se indica como lugar de residencia de un personaje, pero no se nos presentan otros aspectos de este espacio fronterizo (eventuales dueños, zonas comunes, otros huéspedes), sin embargo no vamos a tratarlo como una casa porque el hecho de que no se describen los otros elementos de este espacio probablemente se hace con la intención de aumentar la ilusión y el anhelo de un espacio privado.

Al final de cada apartado ofrecemos también unas conclusiones cuyos resultados se van a incluir en las conclusiones finales donde se va a emplear el método comparativo. Para las conclusiones finales de este trabajo nos interesa ver:

- cuáles son los espacios predominantes y si existe alguna razón por ello;
- qué relación se establece entre el espacio y el personaje; cómo influye el espacio en la identidad del personaje; cuáles espacios se transforman en espacios simbólicos y metafóricos y qué simbolizan; ejerce el espacio algún cambio en el personaje o viceversa;
- siendo la ciudad un espacio privilegiado para el encuentro, nos interesa ver dónde ocurre ese encuentro entre el nativo y el inmigrante o entre varios inmigrantes, si el encuentro provoca algún tipo de conflicto, si el espacio donde ocurre el encuentro posibilita un conocimiento más profundo o solo profundiza las diferencias y las jerarquías;
- por dónde se mueve el personaje, si existen obstáculos, espacios prohibidos, si el movimiento lleva a otro lugar o es un simple vagar, conduce a una meta o esa meta es un espacio borroso;
- cuál es la importancia que se le atribuye al hecho de que la acción se sitúa en la ciudad de Madrid, hasta qué punto la ciudad es protagonista en las novelas y si se impone o no como espacio organizador de la trama novelesca.

CAPÍTULO 1

Espacios privados. La casa: presencia de una ausencia

En el famoso libro de Bachelard *Poética del espacio* (1983), la casa viene descrita como un espacio positivo por excelencia, “nuestro rincón del mundo [...] nuestro primer universo.” (Bachelard 1983: 34) Es un espacio de protección, que nos reconforta, un espacio de intimidad, que guarda todos nuestros recuerdos, todo “el tiempo comprimido”, es incluso un espacio que está “físicamente inscrito” en nosotros, hasta tal punto que, como dice el antropólogo francés, nunca tropezaremos con un escalón más alto, aún al estar viviendo por mucho tiempo fuera de nuestra casa. Sin embargo, el autor no deja de anotar que en las grandes ciudades las casas, o más bien los pisos dentro de los altos edificios, han perdido los valores de intimidad y protección y el vínculo con la naturaleza, con la tierra y se convierten en una especie de falsos hogares:

A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y el espacio se vuelven facticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes. (Bachelard 1983: 58)

Tal va a ser el caso en prácticamente todas las novelas que tratamos aquí. La casa (o cualquier espacio habitado que cumple la función de una casa), obtiene más rasgos de un espacio deshumanizado que de un espacio positivo, un espacio de identificación.

Dejando las conclusiones para más adelante, veamos, antes de todo, qué tipos de espacios se incluirán aquí bajo el concepto de “casa”. En las novelas que reflejan las migraciones internas hacia Madrid, como *Los olvidados*, *La Piqueta* y *Tiempo de silencio* el espacio predominante o de mayor carga simbólica va a ser la chabola⁴¹, aunque se menciona también el espacio de pisos céntricos o de casas señoriles. Las casas señoriles serán vistas no desde la perspectiva de sus dueños, sino de la del personal doméstico en *Los olvidados*, *Madre mía que estás en los cielos* y *Travesía de Madrid* o desde la perspectiva de un invitado, como es el caso de Pedro en *Tiempo de silencio* que visita la casa de su amigo Matías. En *Travesía de Madrid*, además de pisos y

⁴¹ “Hacia los años cincuenta y sesenta el espacio de la chabola es una constante en la novela, y nos solo en las que es ambiente así lo exige, sino también en aquellas que pretenden ofrecer una visión totalizadora de la ciudad. [...] En estos relatos la urbe muestra sus ‘vergüenzas’ y el autor denuncia, mediante el contraste, las condiciones de estos ciudadanos de tercera.” (Moral Aguilera 1991: 483)

chabolas, se añade también el espacio del chalé, pero no como una vivienda sino como una segunda residencia. El chalé o la mansión serán espacios de las clases pudientes en *Se vende un hombre* y *Paseador de perros* o una vivienda temporal en *El cielo de Madrid*. En *Cosmofobia*, *Los novios búlgaros*, *Una tarde con campanas* y *El cielo de Madrid* el espacio predominante es un piso. En la novela *El Metro* se describen varias casas en el pueblo natal del protagonista en Camerún y otras casas donde vive durante la travesía antes de emigrar a Madrid, pero de este espacio en la capital española se hace solo una mención fugaz. A lo largo del análisis que seguirá a continuación se verá también que dentro de estos espacios destacan ciertas partes, como la habitación o la alcoba, el sótano, el patio, el jardín, el balcón.

Como la casa aparece en todas las novelas incluidas en el corpus, para facilitar la orientación del lector, el orden de análisis se corresponderá con el orden cronológico de publicación, que no necesariamente respetaremos en otros apartados, donde, por tratarse de espacios menos representados, será posible a veces poner en relación los análisis de diferentes novelas.

1.1. En la novela *Los olvidados* gran parte de la acción ocurre en el barrio de chabolas llamado “Colonia sin Ley” y el espacio principal que destaca sobre los demás es la chabola de Antonio, uno de los tres protagonistas en la novela. Como se verá más adelante, igual que en el resto de los textos que reflejan el fenómeno del chabolismo, el espacio de la chabola viene descrito de manera que refleje unas condiciones de vida improvisadas: en vez de cama hay un “camastro”; en vez de pared, una arpillera; la habitación es un “cuchitril”; hay “una única silla existente” (LO p. 84); en vez de puertas dentro de la casa hay solo un “hueco que servía de puerta” (LO p. 80). Sin embargo, este humilde espacio representa una especie de centro de gravedad del barrio. La chabola de Antonio se yergue en una suerte de espacio fundador⁴² (la suya fue la primera chabola construida), un lugar sagrado, sustituto de la antigua iglesia como centro de la ciudad medieval, o en este caso el barrio que intenta imitar la gran ciudad con “callejuelas” (en vez de calles) y “plazuelas” (en vez de plazas). Allí, no es solo Mercedes la que encuentra refugio, sino por ser más sólida, la chabola de Antonio también representa un espacio de salvación y de protección

⁴² Este hecho de fundar, de crear un “nuevo mundo” en el “caos” (Eliade 1981) permite la posterior sacralización de este espacio, de la que hablamos unas líneas más abajo.

para el resto de los habitantes en caso de un temporal⁴³. Una confirmación más de la visión de esta chabola como una iglesia o un templo la podemos encontrar al final del libro, cuando Mercedes muere y la chabola se convierte en una “cripta” para su cuerpo. Hasta el final de la segunda parte del libro (dividido en tres partes desiguales), se nota casi una excesiva insistencia de identificar, mediante la oposición luz-oscuridad, la chabola con la luz, con la salvación, con el personaje bonachón y casi angelical de Antonio frente a las tinieblas y el peligro de la calle y de la noche. El episodio cuando Mercedes huye del padrastro y llega a la “Colonia sin Ley” donde es acogida en la casa de Antonio a la que acudió porque era la única con la luz encendida, se cuenta hasta tres veces en la novela:

1. Cuando Antonio desde la chabola recuerda⁴⁴ la llegada de Mercedes en una noche lluviosa. Aquí se reproducen en estilo directo las palabras de Mercedes:

-Usted perdone por haber abierto la puerta, pero iba perdida dando tumbos y ésta era la única luz. Y me vine derechamente aquí sin pensarlo. Apenas toqué el pestillo, se abrió la puerta. (LO p. 84)

2. Otra vez, en la chabola, Mercedes le cuenta a Antonio su historia. El relato de estos recuerdos termina con el momento cuando llega delante de la chabola, que viene descrito así:

Mercedes buscó a tientas la salida; pero cuanto más andaba, más se hundía en las mallas de aquel laberinto. Vio una luz. Era como una llamada. Era como una mano misericordiosa tendida hacia ella. Fue hacia la luz. En el corto trecho resbaló y cayó todavía. Llegó hasta la luz tambaleándose. Y no supo cómo, pero la puerta se abrió sola, como si la hubiese estado esperando... (LO p. 179)

3. La tercera vez es cuando Mercedes le cuenta a Pepe el Granaíno su historia, de la que en estilo directo viene destacado solo el mismo momento cuando advierte la luz de la chabola:

- Las palabras y las actitudes de aquellos golfos y golfas me horrorizaron. Eché a correr sin saber adónde. Así llegué a la “Colonia sin Ley”. Todas las puertas estaban cerradas. Sólo vi una luz. Me dirigí a ella. Empujé la puerta, que se abrió sin dificultad...Y me encontré ante el señor Antonio. No me preguntó nada, ni entonces ni nunca. (LO p. 254)

La chabola es como una especie de faro en la noche, un punto de referencia, una referencia salvadora, tranquilizante, la única luz y esperanza en la noche hostil. Sin embargo, hay varias razones por las que la chabola no es podría entender únicamente como espacio positivo,

⁴³ En realidad, no hay más personas que busquen cobijo allí, pero es el propio Antonio que está reflexionando sobre la posibilidad de acoger a la gente si a causa de la lluvia se destruyen sus casas.

⁴⁴ Los recuerdos de algún personaje los transmite el narrador omnisciente, pero separados en capítulos aparte con tipografía distinta.

acogedor y hasta cierto momento un auténtico cobijo para Mercedes, sino un lugar más bien ambiguo. Ya en las citas anteriores se destacaba otra característica de este lugar - el hecho de ser la chabola un espacio fácilmente franqueable (su puerta se abre sola y es así como Mercedes puede entrar). La luz salvadora que se percibe desde el exterior es solo una llamada engañosa, ya que una vez dentro de este espacio lo que predomina es justamente la falta de luz:

Reinaba la oscuridad [...] (LO p.79)

Era la hora peligrosa en que los objetos pierden sus contornos físicos y crecen, se ondulan y se alargan como ingravidas figuras de humo. Hora angustiada y dramática, en que todo se ve con los ojos de la imaginación, que miran siempre para adentro... (LO p.79)

Antonio la vio desaparecer en la oscuridad de su cuchitril [...] (LO p. 82)

El carácter efímero de aquella casa como refugio que será insuficiente para mantener a salvo a Mercedes y a Antonio de su trágico destino, se viene anunciando en otros pasajes precisamente a través de esta idea de porosidad de la casa, que deja de ser un lugar sagrado para convertirse en una prolongación del barrio y su vida sumida en la oscuridad y en la nada:

Fuera gemía el viento, cada vez con mayor estrépito. Parecía como si la noche se desgarrara y el gemir del viento fuera el grito de su espantosa agonía. Por los huecos del tejadillo se filtraban algunos de sus tentáculos, que batían el aire tranquilo de la habitación como si de repente se zambullera en él una bandada de murciélagos deslumbrados. (LO p. 86)

Otro guiño con el que se pretende desenmascarar la falsedad de este lugar como hogar que ofrece protección y posibilidad de identificación lo encontramos en el pasaje donde se cuenta el acuerdo al que llegan Mercedes y Antonio para justificar su repentina vida en común:

-Bueno: pero tú tienes que ser alguien aquí. Preguntarán y será necesario contestar. Tú puedes ser, por ejemplo, hija de una hermana mía que ha muerto allá, en cualquier pueblo del Sur... ¿No te parece?" (LO p. 90)

Es decir, ese "bulto de [la] mujer yaciente" (LO p.89) que la noche anterior Antonio ve en su cama cobra forma y Mercedes viene rebautizada y adquiere una nueva identidad con la entrada en el nuevo lugar. Pero todo será en vano, porque muy pronto morirá desangrada en la misma chabola tras frustrarse sus ilusiones de una vida más prometedora con Pepe el Granaíno.

A pesar de que en varias ocasiones somos testigos de una vida normal y cotidiana en la chabola (Antonio leyendo algo o Mercedes ocupándose de la casa), es un espacio donde cabe la

desesperación y donde vemos a los personajes llevados casi al borde de la locura. Nos referimos al episodio en el que Mercedes llora al pensar en la inseguridad de su vida, en el hecho de que se ha convertido en una mujer sin pasado ni futuro y le pide a Antonio que se case con ella, quien a su vez también está a punto de llorar al recordar “su vida perdida entre los sueños locos de sus aventuras, sin mujer, sin hogar, sin luz y sin paz... Le dolía su vida como un pecado de suicidio, como una castración ignominiosa.” (LO p. 81) En otro episodio en este espacio se despiertan unos instintos animalescos y los personajes se comportan como si estuvieran fuera de sí mismos. Antonio ofuscado por unas “nubes” y una “niebla” actúa casi de manera inconsciente y bajo la “presión de las células plebeyas” y una “animalidad rebelada” (LO p. 341) se acerca a Mercedes y empieza a besarla. Mercedes, muy comprensiva y llena de compasión, lo rechaza y Antonio vuelve en sí y se disculpa. En suma, a diferencia de otros hombres que también intentan abusar de Mercedes o se comportan de manera violenta con ella (el padrastro, el empleado del metro, Emilio, Pepe el Granaíno), únicamente no huye de Antonio a pesar de que sucumbe a las mismas tentaciones. El propósito de idealizar al máximo la figura de Antonio, que siempre se comporta de manera impecable⁴⁵ –ayuda a sus vecinos, acoge a Mercedes, protege la dignidad de la comunidad ante la mirada morbosa de unos turistas, se mantiene al margen de la hipocresía y la avaricia–, en la chabola es donde únicamente se debilita y donde se muestra este lado humano de Antonio, imposible de quedar inmune a la sórdida realidad.

En cuanto al resto de los protagonistas, cabe mencionar que Pepe el Granaíno carece de un hogar propio y probablemente vive como un sin techo en el barrio de chabolas. Tampoco tenemos información de la casa en Guadix de donde salió en busca de una vida mejor. Pero a diferencia de Pepe que parece haber cortado los vínculos con su pueblo y la calle es el lugar propicio para su nueva identidad en Madrid, en el caso de Mercedes que tampoco tiene un lugar propio en Madrid, son de gran importancia los espacios relacionados con su infancia y su memoria. El único espacio con rasgos de un verdadero hogar es la casita donde vivió Mercedes de niña. Una casita de guardabarreras, donde la familia compuesta del padre, la madre y Mercedes, vivía en una especie de burbuja de felicidad, aislados del resto del mundo del que solo tenían noticias mediante los trenes que pasaban, noticias que la madre prefería ignorar para que no contaminaran el idilio de la casa, con su blancor y con el jardín lleno de flores. Pero tras morir

⁴⁵ Recuérdese su apodo El Ángel mientras militaba en las filas anarquistas y su anterior misión cuasi misionera en la que querría recorrer voluntariamente el mundo para predicar el amor y salvar a la gente del “dolor humano”. (LO p. 102)

el padre, ese paraíso se desvanece, la madre se casa con otro hombre y se trasladan a su casa, donde solo quedarán unos restos de esa armonía familiar. Cuando el padrastro estaba ausente, Mercedes podía dormir en la cama de su madre aunque “ya no era como antaño. Permanecían calladas, y aunque sus almas se buscasen en las sombras, las dos tenían miedo a los fogonazos blancos de las palabras que pueden dejar al descubierto las inquietudes y las amarguras íntimas” (LO p. 155) Después de la guerra todos emigran a Madrid y viven en una chabola de la cual Mercedes huye cuando el padrastro intenta abusar de ella y se refugia en otra punta de la ciudad, en la chabola de Antonio. Así, el único espacio que es a la vez un espacio de identificación, de intimidad y de memoria –la casita de guardabarreras– queda para siempre perdido, irrecuperable. En la gran urbe que le inspiraba temor y deseos de huir, únicamente puede añorar el “sitio aquel, en medio del campo, donde viera florecer el amor solitario de sus padres [...] como una isla en un mar de olivares” (LO p.274)

El tercer espacio que en esta novela se menciona bajo el concepto de ‘casa’ es la casa señorial donde Mercedes empieza a trabajar como sirvienta tras trasladarse con su familia a Madrid, aunque no por mucho tiempo porque estará obligada a volver a la chabola a ocuparse de su madre enferma. No disponemos de detalles de este espacio, salvo que allí conoció a su amiga Martina y que ese se transformó en un espacio de intimidad y de confesión. Es allí donde una noche Martina le cuenta su historia de cómo perdió la honra y llegó a ser una “mujer perdida” para su familia, de cómo terminó en un prostíbulo de donde huyó en dirección a Madrid, porque allí nadie la conocía. Sin embargo, en Madrid todavía vive, aun siendo una anónima sirvienta, con el temor de que descubran su “pecado”⁴⁶. Si observamos este espacio en relación con el personaje de Martina, estamos otra vez ante un espacio ambiguo. Por una parte, es un espacio-refugio donde ella se esconde, donde puede empezar una nueva vida, pero, por otro, es un lugar oprimente. La próxima vez que Mercedes ve a Martina es en una taberna en la que no se puede detener mucho porque no puede dejar el trabajo. El refugio se convierte a la vez en una cárcel. Para Mercedes esta casa no deja de ser solo un lugar de tránsito, pero es también un lugar de cambio. Tras conocer a Martina, su historia y sus consejos, la vida de Mercedes estará marcada

⁴⁶ Moral Ruiz (2003) señala que: “La relación entre ambos fenómenos [el servicio doméstico y la prostitución] dio para hablar y pensar a una generación de fin de siglo muy torturada por la mala conciencia de ver levantarse en las urbes modernas los tugurios indeseables de la degradación humana. [...] los oficios de criada y prostituta estaban tan próximos que podían definirse mutuamente por sustitución de términos.” (p. 53)

por la obsesión de no quedar embarazada y convertirse en una mujer repudiada, y de casarse para estar bajo la protección de un hombre, aunque sea malo.⁴⁷

1.2. En *La piqueta* nos vamos a detener sobre dos tipos de espacios: las chabolas en el barrio periférico de Orcasitas y los pisos céntricos donde viven personajes de la clase media baja o de las clases acomodadas. De todos estos espacios, la chabola en la que vive la familia de Jaén, protagonista del texto, ocupa una posición central, mientras los demás espacios son secundarios y allí no ocurre ninguna acción determinante para la trama, sino que son espacios que sirven para describir a los personajes o acompañar su estado de ánimo⁴⁸. Estos últimos espacios son significativos también porque es gracias a la oposición con ellos como se complementa la imagen de la chabola y su mundo circundante.

La chabola como espacio que se percibe desde dentro aparece en el tercer capítulo, es decir, aunque es el centro de la acción novelesca, no es el espacio con el que se abre el libro. En los capítulos primero y segundo el espacio predominante es el merendero donde conocemos a gran parte de los personajes, incluidos los protagonistas, Maruja y Luis, y la acción se sitúa en la chabola después de esa noche en el merendero llena de expectativas y frustraciones. Es curioso notar que antes del tercer capítulo, donde por primera vez asoma la amenaza del derribo de la chabola, este espacio es observado también en el capítulo introductorio pero desde lejos, desde una callejuela donde se han reunido los vecinos para esperar la llegada de los hombres de la piqueta. Este capítulo introductorio se enlaza con el epílogo (que representa una especie de continuación de aquel) en el cual, la gente reunida se dispersa, vuelve a sus tareas cotidianas, quedando en estas líneas finales patente la ausencia de la chabola que acaba de ser derribada. “En apariencia, no ocurría absolutamente nada.” (LP p. 226) es una de las últimas frases del libro, con la que se pretende criticar todo el silencio⁴⁹, la apatía y la resignación que se habían apoderado de los personajes, incapaces de enfrentarse a una fuerza innombrable. Pero esta es una historia donde solo “en apariencia” no ocurre nada, cuando en realidad se habla de una tragedia humana de una periferia madrileña que simbólicamente se traslada al centro novelesco.

⁴⁷ Aunque al final de la novela, a Mercedes y Pepe el Graníno los une un sentimiento de verdadero amor y mutua necesidad, esta postura del hombre como protector de la honra de la mujer no deja de ser muy machista.

⁴⁸ “Puede la casa sentirse como réplica, prolongación o antagonista del personaje, como algo que le explica y le explica por su relación con él.”, apunta Ricardo Gullón en su ya clásico libro *Espacio y novela* (1980:17).

⁴⁹ La misma crítica se puede observar en *Tiempo de silencio* también, aunque cabe señalar que se trata de novelas estructural e estilísticamente diferentes.

Al principio, cuando por primera vez nos adentramos en el espacio de la chabola, vemos a la madre y a Maruja ocupadas en las tareas domésticas con una naturalidad rutinaria mediante la cual se pretende mostrar que esa chabola para la familia representa de verdad un hogar:

Se pusieron a trajinar en la casa. Maruja puso un barreño en el suelo y metió dentro la tabla de lavar. Se colocó a la puerta. Arrodillada en la tierra, fue metiendo la ropa de los chicos. Le daba el sol por la espalda. Se le notaban las nalgas flacas. La madre estaba dentro, junto al fogón, que era una hornilleja de carbón de encina. Saltaban las chispas desde el carbón recién encendido. La mujer se puso a hacer aire con un soplillo de esparto. (LP p. 52-53)

La descripción del interior de la chabola va a ser casi idéntica a la que nos brindan otras novelas sobre este espacio. Se va a destacar la presencia de ciertos objetos que aluden a las condiciones improvisadas e incómodas: hay una cortina que sirve de pared entre el dormitorio y el resto de la casa; todavía no hay luz eléctrica sino candil, cuya luz no es capaz de iluminar toda la chabola; el dormitorio donde duermen los tres hijos juntos se compara con un “túnel de sombra” (LP p. 55) o una buhardilla (“Se volvieron, despacio, a su cama, hacia donde se abuhardillaba la casa.” (LP p. 89)). Del interior de la casa no disponemos de muchos más detalles y la parte que probablemente más sobresale de este espacio es el umbral. Vemos muchas veces a los personajes detenidos aquí, sea esperando a otro personaje, sea observando el barrio y la explanada alrededor:

Cuando se asomó a la puerta de la chabola, el campo le pareció más grande. [...] A la luz de la luna, el paisaje le recordaba a los campos grises que había visto en el cine. (LP p.56)

La madre les esperó en el umbral, subida al tranquillo donde se habían sentado los chicos, muertos de sueño, con los ojos casi cerrados y como con puñados de arena. [...] Maruja pasó la última. Se le atravesaba un ahogo en la garganta. Cuando hubo de volverse para cerrar y vio a las mujeres que se retiraban en silencio, cada una por su lado, le dieron ganas de echarse a llorar. Algunas habían traído sillas y se las llevaban, cargándolas sobre la cabeza, como cunado había cine en el solar. (LP p. 108, 109-110)

Maruja se sentó a la puerta, al lado de Mario. Cogió al chico entre las rodillas y se puso a besarle. Pasaron, cerca, unas chicas. [...] Las vio alejarse. De algunas casas salían hombres y mujeres. Se iban al «cine al aire libre». Le parecía a Maruja que ella y sus padres eran otra gente, que estaban apartados, condenados. (LO p. 137)

La puerta y el umbral son según Bajtin ([1975]1991:399) unos cronotopos de ruptura y crisis. En nuestro caso no se podría decir que el paso de dentro a fuera representa para los personajes un cambio relevante o una transformación, pero la insistencia no casual sobre el umbral de la casa aquí la interpretamos como una exteriorización de la casa que está condenada a la destrucción, una “necesidad de asomarse al *descampao*” (LP p. 193), una necesidad de libertad.

El espacio de la chabola evoluciona a medida que se acerca el día de la llegada de los hombres de la piqueta y crece la desesperación de los personajes para convertirse al final en un espacio símbolo de la derrota personal de esta familia. Los muros de la chabola, el pequeño mundo que se habían construido a duras penas, empiezan a caerse mucho antes del derribo real. Vemos a los padres constantemente afligidos dando vueltas por la casa, hablando en la oscuridad, como si no pudieran soportar ver la propia vergüenza y los sueños rotos. Se les hace difícil *ser* en un lugar previamente condenado a la inexistencia. En espera de lo inevitable, el espacio de la chabola adquiere una dimensión desoladora. Se llena de sollozos, gemidos y maldiciones. La mujer no sabe si liberar su rabia contra la misma casa: “apretó las manos contra el muro, como si quisiera derribar ella misma su casa.” (LP p.128) o protegerla, dándole un cuasi beso malogrado: “María apretó la cara contra la pared, la boca. Notaba la saliva con el yeso, el sabor y el olor del yeso mojado.” (LP p.128) La desesperación llega a convertirse en odio y la imposibilidad de enfrentarse a un mal generalizado (“*Tos* esos tipos son los de la piqueta” (LP p.109) se traduce en un acto de violencia y destrucción: el marido Andrés vuelve una noche borracho a la casa, da patadas en los muebles y pega a la mujer. Pero ese breve arrebato, esa rabia llena de frustración solo termina con el silencio y una sensación de vacío: “La madre estaba de rodillas en el suelo. El padre seguía apoyado en la pared, con la cara vacía, como sin expresión, o quizá, asustada” (LP p. 157).

En el último capítulo se hace realidad lo que se venía anunciando desde el primero: el derribo de la chabola. Los diferentes personajes que presencian la escena o toman parte activa se sitúan en espacios separados, como en una especie de círculos cuyos límites no se franquean:

- En un lugar están la familia, Luis, el amigo Joaquín, esto es, las víctimas y las personas que no han tenido miedo de darles apoyo. La familia, a pesar del dolor y la incertidumbre, a pesar de ser testigos directos de toda una vida hecha pedazos, consiguen mantener la compostura y la dignidad. “La vida tenía que ser así, difícil” (LP p. 211), piensa Maruja con resignación.

- En otro lugar están los guardias civiles vigilando, ajenos a la tragedia de esta familia con “las caras serias, vacías, atendiendo perezosamente a las pequeñas cosas, a las botas, a los puntos de mira de los fusiles, a la molestia del calor rezumando debajo del charol de los tricornos.” (LP p. 221)

- Los hombres de la piqueta están dentro de la casa: primero, sacando todas las pertenencias de la familia, que caben en unas pocas cajas, y, luego, derribando muro a muro ese pequeño mundo. Son hombres sin rostro, cuya presencia solo se sabe por los golpes que se escuchan y que entran en contraste con el silencio en ese día bochornoso de la explanada.

- Los vecinos se quedan inmóviles a mirar lo que sucede desde una callejuela. No intervienen. Son simplemente una “sorda, indiferente y grotesca multitud” (LP p. 24) que luego se va dispersando y volviendo a sus “tristes hogares”. Entre los últimos que quedan está Juana, una de las nuevas “víctimas”, que al igual que otros personajes, siente retumbando en su cabeza, al ritmo de los golpes de la piqueta, la misma pregunta: “la culpa es...la culpa es” sin respuesta.

- El señor Remigio, encerrado en su chabola, protegiéndose en su oscuridad de su casa del sentimiento de culpa que lo invade por guardar codiciosamente el dinero ahorrado y no prestárselo a la familia necesitada. A diferencia de la callejuela donde la comunidad está reunida para observar en silencio la destrucción de la vida de unos vecinos, la vergüenza ante la pasividad, la impotencia y la cobardía solo cabe entre los muros y las puertas cerradas.

Otro espacio que se deja vislumbrar con más detalles es el edificio donde vive Luis. El piso donde vive Luis está lejos de ser un espacio de identidad. Las pocas veces que lo vemos entrar allí la descripción se acopla más a una habitación de hotel, a un lugar de tránsito, con el que no se tienen vínculos profundos:

Era como si todo lo viese ahora después de una larga ausencia. (LP p. 61)

Al instante de meter la llave y entrar, tuvo la impresión de que regresaba de un viaje (p.62)

Abrió la puerta y, antes de entrar, le pareció que llegaba allí por primera vez. (LP p. 176)

Tanto las zonas comunes como el interior del piso no apuntan a un lugar positivo. El patio primero parece transmitir una idea de una vida que transcurre tranquila y monótona:

En el corredor había unas vecinas tendiendo la ropa. Las sábanas colgaban sobre el vano del patio, que estaba lleno de los rumores de la casa, del ruido de freír y de los chorros de agua. (LP p.61).

Sin embargo, unas líneas más abajo, se ve que Luis apenas se relaciona con sus vecinos, que le resultan puros reflejos de una realidad gris y apática:

Vio la cara del otro, como extraña, distinta; unos grandes ojos sin expresión, que no le decían nada. Le parecía un desconocido. [...] La gente que cruzaba por el patio resultaba muy rara vista desde lo alto, muy pequeños, como enanos. (LP p. 61-62)

Del interior de la casa no disponemos de muchos detalles, solo que hay una cama desecha, unas paredes sucias, el póster de una chica rubia mordiendo una manzana en la pared. Este espacio parece en un momento un espacio de intimidad donde puede tener pensamientos lascivos con la chica que acaba de conocer. Y no nos referimos solo a la simbología del póster de la chica con la manzana, sino a que en las líneas que siguen más adelante hay alusiones más explícitas sobre sus fantasías sexuales (“Imaginó que estaría ya metida en la cama [...] Estaría desnuda [...]” (LP p. 62). Sin embargo, es solo una apariencia de un lugar de intimidad, porque enseguida reprime estos pensamientos⁵⁰ y ese cuarto angosto se vuelve otra vez un espacio que no le deja *ser*. Otro episodio a través del que vemos el contraste entre un espacio idílico lejano e irreal y la habitación como un espacio hostil es cuando sueña con Maruja. En el sueño se mezclan imágenes felices de la infancia y de la escuela con imágenes del presente, pero, cuando se despierta en el cuarto, ya no puede dormir y le invade un sentimiento de inquietud. En este episodio, así como en otros, este piso es sobre todo un espacio desconsolador, que ahoga y agudiza la soledad “Le daba dolor existir allí, en el cuarto sin aire.” (LP p.189).

En la zona céntrica (en la calle Valverde), está también la casa de López, donde él solo se asoma por la noche para ir a dormir. Nada parece atarle a ese espacio: no soporta estar con su mujer, no siente menor preocupación por sus dos hijos. La mirada del narrador se detiene allí en una ocasión cuando una mañana está tomando el desayuno que le sirve su criada, “alguna muchacha recién venida del pueblo” (LP p.196), después de pasar la noche con una chica, Ester, en una habitación que se alquila por horas. Está claro que el episodio de la noche anterior no le llena el vacío que siente por dentro. En su casa está su mujer durmiendo y él, en el comedor, intercambiando unas palabras escuetas con la criada, en la que se nota su indiferencia y hasta desconocimiento de que su hijo estaba enfermo. Es interesante notar que esta es la tercera vez en la novela en la que se menciona la presencia de un reloj en una pared. La primera fue en la oficina del aparejador y la segunda en la fábrica de López y Jesús donde se oye un reloj

⁵⁰ Es obvio que tratándose de una novela escrita bajo la censura franquista, el autor practique la autocensura y se evite en este caso una explícita mención sexual.

marcando el fin de la jornada laboral de los jefes. En suma, solo se puede ver en casas o espacios donde viven o trabajan los ricos. En el barrio de las chabolas, donde viven los del pueblo, los que “[se guían] por el sol”(LP p. 32), el tiempo parece estancado porque la acción siempre ocurre en un espacio limitado y siempre por la tarde, al atardecer, o se resiste, porque los días que pasan son siempre iguales, monótonos. En las casas de los ricos no asume una función muy diferente. Mejor dicho, el paso del tiempo no denota cambios, es otra vez testigo de la apatía, pero pretende ser otra muestra más del poder, de tener bajo control hasta el tiempo. Un intento, de todas formas, vano: “Tengo ya treinta y dos años; cuando quiera recordar, ¡zas!” (LP p.197), piensa López.

Una detención breve merece también una casa anónima probablemente de las clases acomodadas. Estamos ante el episodio cuando el padre Andrés se emborracha y volviendo a casa junto a su colega y vecino Joaquín pasan por uno de “los mejores barrios de Madrid”. Bajo los efectos del alcohol, emerge ante ellos una “ciudad *extraña* que no habían visto nunca [...] tropezando con los *muros* a cada momento, perdidos entre las *sombras* transparentes que hacían los árboles” (LP p.149, la cursiva es nuestra). En conclusión, estamos ante un espacio oscuro, borroso, lleno de obstáculos. Las únicas luces que se mencionan son las de los faros del coche, que otra vez representan un espacio en movimiento, alienado y ajeno, y la luz de las altas ventanas de una casa elegante donde Andrés se propone a perpetuar un robo. Un robo insensato y un vano intento de venganza contra una fuerza invisible (“No sabía contra quién luchar.” (LP p.139)) La contraposición entre las alturas donde está la luz y el mundo abajo donde domina la oscuridad es patente. Lo único que le queda a Andrés, es decir, a los que simbólicamente están abajo, es intentar trepar por los muros para alcanzar esa luz, aunque eso sea ilusorio.

1.3. En la novela *Tiempo de silencio* tenemos dos tipos de espacios habitados: la chabola y la casa señorial de Matías, ambos espacios percibidos por el protagonista, Pedro, y cada uno situado en un extremo de la escala social. Con los demás personajes de las otras novelas anteriores a los años noventa y escritas durante el Franquismo, Pedro comparte su condición de inmigrado, mas no pertenece a las clases más humildes, sino a una clase media. Sin embargo, en ninguna de estas novelas el inmigrado se asienta ni se integra en la ciudad. Tal y como hemos visto en *La piqueta* y *Los olvidados*, los personajes se quedan relegados a la periferia sin la más mínima opción de prosperar, siendo en la primera los protagonistas echados de su chabola que

viene a ser derribada y, en la segunda, todos terminan de manera trágica, mueren o son encarcelados. En *Se vende un hombre* y *Travesía de Madrid*, como se verá dentro de poco, la casa como lugar de identificación es prácticamente ausente en relación a los protagonistas. Tenemos un caso similar en esta novela en la que no vamos a hablar de un espacio propio de Pedro, ya que vive en una pensión que tras todas las peripecias abandona para encaminarse en una dirección desconocida hacia un futuro mediocre⁵¹. Pedro no pertenece al inframundo de las chabolas o a la hipocresía del mundo aristocrático, ambos equidistantes de un punto intermedio en el que él se encuentra, pero tampoco llega a construirse un lugar propio para sí.

Pero, detengámonos primero en el barrio de las chabolas, representado por la chabola de Muecas y su familia y la llamada “subchabola”, donde viven Cartucho y su madre. El espacio de la chabola está presente ya desde el primer capítulo, que sitúa la acción en el laboratorio de Pedro, con el cual se establece una primera oposición. En ese laboratorio con “aire cargado de olor de perro aullador que no orina” (TS p. 10), donde el frustrado investigador se lamenta de la falta de condiciones, enfrentado a un trabajo inútil, asoma la esperanza de una posible continuación de su investigación, que paradójicamente no encuentra en uno de esos “laboratorios traslúcidos de paredes brillantes de vidrio, con aire acondicionado ex profeso para la mejor vida ratonil.” (TS p. 9) que el personaje imagina, sino en el espacio menos imaginado, de condiciones imposibles - una chabola de una ignota periferia madrileña. Es un espacio donde milagrosamente brota la vida, pero donde, también, de una manera tan atroz, se pierde la vida. De manera similar a otras novelas anteriormente analizadas, el espacio de la chabola sufre un cambio drástico. En *La piqueta* la chabola se transformaba de un espacio de esperanza de una nueva vida a un espacio sinónimo de la destrucción y de la nada. En *Los olvidados* dejaba de ser un refugio para transformarse en un espacio agonizante y, más adelante, en un espacio de muerte, igual que en esta novela. En *Tiempo de silencio*, el espacio de la chabola no es predominante como en las otras dos y el cambio es más brusco: el lapso temporal entre la primera visita en la que Pedro comprueba incrédulo la cría de ratones y la noche en la que se produce la muerte de la hija Florita es muy breve, tratándose solo de algunos días de diferencia. Esto hace que la vida y la muerte prácticamente coincidan en el tiempo y en el espacio.

⁵¹ Sabarís Núñez (2011) subraya el hecho de que Pedro vive en una pensión que es una “metáfora de la integración incompleta en la ciudad – subrayada por la ausencia de apellido que refuerza su anonimato en la urbe – y marca de su carácter periférico” (p.275).

La descripción de la chabola de Muecas, adonde Pedro va acompañado por su ayudante, Amador, amigo y familiar del primero, es brutal y nos revela una visión inédita de este mundo degradado. Hasta una descripción, casi idéntica, que en las otras novelas servía para mostrar las condiciones improvisadas y humillantes de los chabolistas, aquí ni siquiera es digna para aplicarse a este mundo infernal:

-¿Son ésas las chabolas? – preguntó D. Pedro señalando una menguadas edificaciones pintada de cal, con uno o dos orificios negros, de los que por uno salía una tenue columna de humo grisáceo y el otro estaba tapado con una arpillera recogida a un lado y a cuyo entrada una mujer vieja estaba sentada en una silla baja.

- ¿Ésas? – contestó Amador. – No, ésas son casas. (TS p. 37)

Es decir, para hablar del interior de las chabolas ya no sirven los sufijos despectivos como “camastro” o “callejuela”, o las arpilleras en vez de pared, sino se habla de un objeto que “resultó ser una olla oxidada con un agujero” (TS p. 59) que sirve de silla, “una a modo de cama hecha con cajones” (TS p. 58) o una “tela colgante de color rojizo y naturaleza indefinida” (TS p. 59) que cumple la función de pared. Es un espacio inverosímil que no puede ser identificado con un hogar, donde hasta los mismos objetos serían irreconocibles si no fuera por su funcionalidad. En realidad, el capítulo sobre la visita de la chabola no ofrece muchas descripciones sobre el espacio de la familia toledana, siendo predominante el diálogo, como si las palabras, por muy ingenuas o absurdas que fueran, sirvieran para colmar el abismo existente entre la familia y el doctor:

Éste no osaba fijar la vista en ninguno de los detalles del interior de la chabola, aunque la curiosidad le impulsaba a hacerlo, temiendo ofender a los disfrutadores de tan míseras riquezas, pero al mismo tiempo comprendía que el honor del propietario exige que el visitante diga algo en su elogio, por inverosímil y absurdo que pueda ser

- Está fresca esta limonada – eligió al fin. (TS p. 60)

En el interior de la chabola, a través del diálogo, conocemos más de cerca a sus habitantes: Muecas, el padre autoritario, cabeza de familia e “inventor” de la incubadora humana; Florita, la hija, una muchacha servil y tímida al principio, pero más habladora y espontánea a lo largo de la conversación; la madre, la única que se queda callada durante la visita, relegada a un segundo plano por los demás miembros de la familia, es una presencia muda y observadora.

Mientras en las otras novelas, la intimidad en la chabola se mantenía a salvo para los visitantes (por ej. en *La piqueta* Luis o el señor Remigio se quedan en la zona que representa un salón y no traspasan la “arpillera” que demarca el espacio del dormitorio), a Pedro, atraído por una “fría curiosidad” y un “auténtico interés”, le será permitido cruzar también ese umbral. Ese dormitorio improvisado viene descrito por dos únicos elementos: el colchón en el que duerme toda la familia y las jaulas distribuidas como en una “pinacoteca” cuyo dueño “ha comprado más cuadros de los que realmente caben” (TS p. 65). El lugar en el que tan milagrosamente se cría la cepa de ratones, enviada directamente de Estados Unidos y tan codiciada para un futuro brillante del joven investigador, es un lugar donde se borran los límites entre lo animalesco y lo humano, donde caben con toda la naturalidad el incesto, el primitivismo, la miseria:

Pero seguían durmiendo los cuatro juntos en el colchón grande por varios motivos: porque los cuatro cuerpos juntos elevaban la temperatura de la cámara estanca (así pasaban menos frío, así estaban también mejor los ratones según la teoría del Muecas). Porque ya se habían acostumbrado. Porque al Muecas le agradaba tropezar de noche con la pierna de una de sus hijas. Porque así las tenía más vigiladas y sabía dónde estaban durante toda la noche que es la hora más peligrosa para las muchachas. Porque se necesitaban menos sábanas y mantas para poder vivir, habiendo sido por el momento pignoradas las que utilizaba el mozo en edad militar. Porque el olor de los cuerpos - cuando uno se acostumbra - no llega a ser molesto resultando más bien confortable. Porque el Muecas se sentía, sin saber lo que significaba esta palabra, patriarca bíblico al que todas aquellas mujeres pertenecían. (TS pp. 66-67)

En casi todos los capítulos donde habla el narrador omnisciente, no faltan los comentarios irónicos y sarcásticos referidos al mundo de las chabolas: la ya aludida “pinacoteca” para hablar de las jaulas en el dormitorio de la familia o la chabola descrita como una “residencia” a la que Muecas da la bienvenida con unas palabras absurdas para el contexto como: “Adelante. Pasen ustedes y acomódense.” (TS p. 58). Aumenta la inverosimilitud y la contradicción del espacio una descripción en la que Muecas es percibido como un criador de caballos de raza pura sangre y el dormitorio con las jaulas como una caballeriza aristocrática:

Alegres transcurrían los días en aquella casa. Solo pequeños nubarrones sin importancia obstruían parcialmente un cielo por lo general rosado. Gentleman-farmer Muecasthone, visitaba sus criaderos por la mañana donde las yeguas de vientre de raza selecta, refinada por sapientísimos cruces endogámicos, daban el codiciado fruto purasangre. Emitía órdenes con gruñidos breves que personal especializado comprendía sin esfuerzo y cumplimentaba en el ipso facto. Vaso de

fuerte bebida en manos, chasqueaba la lengua al sentir calorcillo de aguardiente en paladar. (TS p. 67)

Este narrador omnisciente e irónico describe también la escena de la muerte de Florita en la chabola unos días después de la visita de Pedro. Antes de la llegada de Pedro, que ya no puede deshacer el daño que se ha hecho, el espacio de la escena trágica viene descrito con la distancia de un lenguaje frío y neutro:

En contra de la opinión de los arquitectos sanitarios suecos que últimamente prefieren construir los quirófanos en forma hexagonal o hasta redondeada (lo que facilita los desplazamientos del personal auxiliar y el transporte del material en cada instante requerido) aquel en que yacía la Florita era de forma rectangular u oblonga, un tanto achatado por uno de sus polos y con el techo artificialmente descendente a los largo de una de sus dimensiones. No gozaba la paciente casi-parturienta de niquelada mesa o de aceroinoxidada mesa con soportes de muslos para mejor obtener la posición ginecológica preferida por casi tofos los artífices, sino acajonada mesa de pino gallego antes servidora del transporte de cítricos de la región valenciana y posteriormente acondicionada a la función de lecho, soporte del jergón de muelle y de las sábanas rojas de su propia sangre abundantemente huida. (TS pp. 129-130)

El mismo tono de distancia científica lleno de mucha ironía describe el aborto practicado en esas condiciones imposibles, entre los gritos cada vez más débiles de la muchacha, entre las múltiples miradas que con una curiosidad enfermiza testimonian mudos la ejecución de un delito («“familiares y no familiares”, “peritos en abortos provocados e imperitos en el mismo arte”, “vecinos provenientes de la plana toledana e inmigrantes de otras regiones de la España árida”, “gentes aptas para el consejo moral y cínicos que comprendían que así es la vida”, “mujeres que unía una oscura solidaridad y hombres que unía una furtiva esperanza de llegar a ver los pechos de la paciente”» TS p.130). Todas las “técnicas” empleadas por el padre y la madre para salvar a la hija, como sentar a la madre encima del vientre de la hija o atraer al bebé con una ramita de hinojo, apuntan a una ignorancia extrema que es la causa primera de que la hija se muera desangrada. En otras palabras, durante esta segunda visita de Pedro, la chabola no sirve para denunciar principalmente la miseria de sus habitantes y hacer que el lector los compadezca, sino más bien para potenciar este mundo sumido en una ceguera total, alejado del mundo civilizado, aunque se encuentre a solo unos kilómetros del centro de Madrid, primitivo, salvaje, ignorante.

Pedro, que a pesar de saber que Muecas había robado los ratones y que estaba de alguna manera aprobando este acto delictivo, decidió “descender”⁵² hasta el mundo de las chabolas atraído por la idea de saber por qué no se morían los ratones. El segundo descenso al que no debió acceder por estar ebrio y por ser consciente de que había que avisar a los servicios de emergencia, sellará con sangre ese contacto fatídico con la periferia degradada. Mientras en su camino todavía guarda la esperanza de que esa vuelta al barrio de chabolas le pueda revelar la posibilidad de que la enfermedad de los ratones sea contagiosa, en el lecho mortal observa solo un cuerpo exangüe y los mordiscos de los ratones en el pecho de la chica que solo días antes les daba calor. La “mártir de la ciencia” se ha transformado en una víctima de la ignorancia y de la vanidad. Pedro sale de allí prácticamente indiferente, dejando a la madre envuelta en gritos desesperados, a la hermana pequeña abofeteada y pateada en un rincón de la chabola, tras haber acusado al padre de la muerte de la hermana, y al padre, mudo e inútil. Vuelve a su pensión para dormir y descansar de las “andanzas locas” de aquella noche sin mayor preocupación por la tragedia de la familia, al tiempo que sin consciencia de que ya está contagiado del ‘cáncer’ social.

En el barrio de las chabolas se hace alusión a otra chabola más, la de Cartucho, el novio de Florita. A este personaje lo conocemos por sus monólogos y por el narrador omnisciente y lo vemos moverse como una sombra por varias partes de la ciudad: en el barrio de las chabolas, en un bar cercano a este barrio, robando por las calles, en la cárcel, cerca del prostíbulo donde se esconde Pedro, en la verbena donde mata a Dorita para vengar la muerte de Florita. Tanto a través de los monólogos como en esta parte donde al lector se le permite entrar en la llamada “subchabola” donde Cartucho vive con su madre, se nos presenta un personaje perteneciente a la categoría social ínfima. A diferencia de Muecas, representante de los emigrantes que en la postguerra pueblan la periferia madrileña, quien a pesar de sus posibilidades limitadas consigue ganar dinero y sobrevivir, Cartucho pertenece a una categoría hasta el momento inédita en nuestros textos. Una categoría de “subdelincuente”, falto del “necesario nivel mental” no solo para integrarse en la sociedad, sino también en el mundo de las chabolas, o sea, en la “infrasociedad”. Este personaje se mueve únicamente por unos instintos animalescos y todo lo relacionado con él hace que este personaje reciba características inhumanas, no-humanas, contra-

⁵² Véase el ensayo de Ricardo Gullón (1994) “Mitos órficos y cáncer social” en el que este descenso se interpreta mediante la comparación con el mito de la bajada de Orfeo a los infiernos.

humanas. La misma chabola donde vive no se digna ni siquiera de llamarse “chabola”, sino “cueva”. Es un “agujero maloliente sin pretensiones de dignidad ni de amor propio” (TS p.134). Dentro de la chabola ni siquiera hay una división mediante una arpillera para marcar el dormitorio, sino todo es un único espacio y el único objeto es una piedra redonda donde está sentada la madre muda de Cartucho bajo la cual se esconde “el diminuto botín siempre diferente: una sortija, un reloj, una paga ocasionalmente sudada, una diminuta estafa, una compraventa frustrada, una máquina de coser de niña, el bolso de una criada que ha ahorrado para bolso y se ha ido a bailar con su bolso con un muchacho bailón moreno y de pelo rizado.” (TS p.145). Se trata de un espacio grotesco, inverosímil, un espacio en el que no cabe hablar de las categorías que antes definían otros espacios como espacio-refugio, espacio de identidad, en definitiva, un no-lugar por excelencia.

Al capítulo de la descripción de la chabola de Cartucho sigue el capítulo en el que Pedro va a la casa de su amigo Matías, perteneciente a una familia pudiente. A pesar de que se trata de dos mundos tan lejanos, ajenos uno al otro, no es una simple casualidad que estos capítulos se yuxtapongan. Y esto no se debe solo al hecho de que Pedro sirva de vínculo entre los dos mundos, sino es justamente a través de la descripción de ambos como se pretende mostrar que nada es blanco o negro y que en ambos casos se trata de espacios llenos de contradicciones.

Ya desde la entrada a la casa se insinúa un espacio aislado y protegido del resto del mundo. Hay un portero que lleva a Pedro y Matías hasta un ascensor que sube indefinidamente para conducirlos hasta un pasillo donde el suelo está cubierto con dos capas de alfombra probablemente como protección de los “pies calzados con zapato no-a-la medida.” (TS p.149). En el interior del salón el primer detalle que se nota son “[l]os grandes cortinones [que] parecían arrojar un aire específico impidiendo que se introdujera el vulgar aire de la calle impurificado por miasmas.” (TS p.150). Es decir, un mundo que pretende mantenerse a salvo del mundo exterior y su miseria.

A diferencia de las chabolas, unos espacios casi vacíos, con escasos objetos que han perdido cualquier valor o significado, la descripción de la casa señorial se caracteriza por una profusión de detalles no solo referentes a los objetos sino a las personas también. Lo que caracteriza este lugar también es que, como en el caso de la chabola, se entra en un espacio de intimidad, pero si en el primer caso aquella entrada servía para desnudar una realidad primitiva hasta lo inverosímil, en el segundo ofrece un juego en el que se quitan y se ponen las máscaras

sociales. Matías ya no es el poeta de las frases altisonantes, el conquistador omnisciente de la noche que se mueve con superioridad desde los cafés literarios hasta los prostíbulos. En ese espacio propio casi no cobra protagonismo, ofuscado por la imponente presencia de su madre, y lo único que dice son unas cuantas frases en un “vulgar castellano conversacional” (TS p. 151) a modo de resumen de la noche de la memorial borrachera de los dos amigos. Es curioso notar que en la chabola Pedro no dialogue directamente con ninguna de las mujeres presentes, mientras que en la casa de Matías establece una pequeña conversación con la madre, pero hay unos momentos de silencio en los que su mirada se entrecruza con la mirada de Florita, o sea, con la mirada de la madre. A Florita la mira mientras están una frente al otro y mientras ella le ofrece un vaso de limonada. Es una mirada directa, donde Florita no oculta su timidez o Pedro su confusión e inquietud. En el segundo caso, a pesar del breve diálogo entre Pedro y la madre, la distancia en el gran salón está siempre presente y no hay alusión a un contacto físico. Además, en el único instante en el que Pedro puede entrever la verdadera cara de la madre, es cuando está de espaldas, observándose en un espejo: “la sonrisa que hasta entonces se había mantenido como coagulada o pegada con un alfiler al rostro blanco, no formando parte de él sino simple aditamento necesario, desapareció bruscamente” (TS p. 153)

La lujosa casa de Matías aparece como escenario en dos ocasiones: la mencionada, cuando Pedro va solo con Matías y conoce a la madre, y una segunda vez, cuando se prepara una recepción en ocasión de la conferencia del Maestro (trasunto de Ortega y Gasset), hace poco celebrada en una sala de cine⁵³. Y en este capítulo es cuando se da la contradicción en la descripción de los espacios a la que aludíamos antes. Mientras allí la chabola venía descrita como una “residencia” que contiene una “pinacoteca” en la que Muecas es un criador de razas purasangre y un catador de aguardiente, el día de la recepción no se ahorra el mismo sarcasmo, pero ahora la inversión se hace hablando de este mundo refinado de las clases altas en términos prestados de la naturaleza: “pájaros culturales”, “gorgoritos en todas direcciones”, “graznido ronco”, “la señora de la casa volaba de rama en rama”, “frondoso ramaje del cocktail” (TS pp. 165, 166, 167). Mediante este tono burlesco, se desnuda la falsedad de este mundo preocupado solo por las apariencias. Pedro se siente solo y ajeno a esa multitud de “las aves del paraíso”, no conoce a nadie y es nadie, solo un pobre “investigador desconocido muy amigo de Matías” (TS

⁵³ Aunque el texto no lo dice explícitamente, se alude al cine Barceló donde Ortega y Gasset dio una famosa conferencia.

p. 167). Únicamente consigue entablar conversación con unas viejitas que miran “la calidad de su corbata y de sus zapatos” (TS p.167) y brevemente con la madre al despedirse. Nadie parece interesado en su labor de investigador (¿Y qué tiene que ver el cáncer con la filosofía? (TS p. 168)), no tiene con quien criticar “el vacío de todo contenido” (TS p.170) de la conferencia, ya que todos parecen entusiasmados y no osan poner en tela de juicio la autoridad del “Maestro”. Matías, que era su único posible interlocutor, estaba ocupado con una rubia lujuriosa, entretenido en otro tipo de conversación: “se hacía evidente que no eran palabras latinas las que por ella podían escapar sino otras mucho más banales” (TS p.169).

Pedro se siente lejano de este mundo al que quiere pertenecer, pero que al mismo tiempo desprecia. En medio de la sala llena de gente y alboroto, él está sentado en un sillón, relegado fuera de la zona de los “selectos”. En un acto de desesperación por atraer la atención sobre sí mismo, entrando por un instante en el juego de las falsedades y las apariencias, a la dueña le dice que se tiene que ir porque la noche anterior había estado operando, refiriéndose a lo que pasó en la chabola. Sin embargo, ocupada con el profesor, la madre de Matías no continúa la conversación y la frase queda suspendida en el aire, con todo el peso de una vanidad inútil.

En la última parte del capítulo se sobreponen las presencias de tres mujeres: la imagen fantasmal de Florita que Pedro se imagina en el medio del salón, una imagen de ella desangrándose, idéntica a la que vio en la chabola; la de la madre de Matías, por la que siente una fascinación y una atracción sexual y Dorita, que viene a advertirle de que lo busca la policía y con la que la noche anterior tuvo una experiencia sexual en la pensión. Las tres mujeres podrían corresponder a las tres instancias de la personalidad: el id – representado por esos bajos instintos hacia la madre, el ego – representado por Dorita que es la única mujer real y alcanzable para él, el superego, que aflora como sentimiento de culpa, en relación con Florita⁵⁴.

1.4. La *Travesía de Madrid* es también una travesía por todo tipo de espacios que se podrían incluir bajo la categoría de casa: desde chabolas y pisos compartidos hasta apartamentos lujosos y chalés. De estos espacios se nos ofrecen también miradas distintas: desde la calle, desde alguna azotea o desde un piso de arriba, desde dentro o solo por fuera. La mayoría de ellos están representados desde la perspectiva del narrador-protagonista anónimo y el encuentro con el *otro*,

⁵⁴ El autor Martín Santos era un psiquiatra y su obra se puede analizar desde la perspectiva del psicoanálisis, pero no es nuestro propósito aquí detenernos en aspectos de esta índole, salvo en el caso, como este, cuando nos valemos de estos términos freudianos para arrojar una nueva luz sobre el espacio donde se dan ciertas coincidencias.

las provincianas y las extranjeras, se da en muchas ocasiones en este tipo de espacio, aunque el encuentro como se verá dentro de poco no lleva a un verdadero conocimiento y tampoco conocemos el punto de vista de estas mujeres con las que el protagonista solo pretende lo único que lo mantiene vivo: el sexo, el amor efímero, el abrazo caluroso de una noche. Con ninguno de estos espacios se podría decir que el protagonista establece un vínculo más profundo tampoco ninguno recibe mayor atención porque la mujer era más importante para él. Todas las mujeres en realidad son solo nombres distintos, algunas veces caracterizadas por su lugar procedencia, pequeño detalle de la ropa que llevan o alusión al olor que desprenden, pero todas estas mujeres son mujeres que se confunden en los recuerdos del narrador-protagonista, convirtiéndose en una sola “Elenaluzolgasofiamarijuanabárbara múltiple e igual a sí misma” (TM p.258). A través de la representación de estos espacios vemos también la evolución del desengaño y apatía del protagonista. En uno de los primeros pisos que se menciona, adonde va con Ketty, la “mujer europea”, el espacio viene descrito con más detalles. El protagonista lo observa, se fija en la ubicación de las distintas partes, en los muebles, hasta se siente cómodo en la medida que se imagina a Ketty y a sí mismo como matrimonio. El espacio nos transmite una escena de amor, casi cotidiana, casi con emociones. De todas formas, pronto saldrá de allí, como de muchos otros espacios, movido por la premura y la impaciencia. Se peleará con el novio de la compañera de piso de Ketty y así se quedará, sepultada para siempre en algún rincón de sus recuerdos, aquella casa de una felicidad instantánea e ilusoria. A partir de este piso, incluyendo aquí el primer espacio de la pensión al que nos referiremos en su momento (4.3.), todas las casas y apartamentos que visitará, más que espacios de encuentros, serán espacios de desencuentros: el chalé de las afueras de Madrid donde lo lleva una chica pija, África, y donde conoce su deseo perverso de acostarse en la alcoba de las criadas; el piso de Elena, la argentina que pretende esconder su edad; la *suite* de la mujer cuyo marido rico se va volando en su avión privado; los apartamentos donde se acuesta con la criada vestida con el camisón elegante de su señora, mientras los amos no están... son todos espacios donde se quitan las máscaras o se finge ser otro⁵⁵, donde se está por casualidad y se sale huyendo, donde la identidad es cambiante, donde todo se rige por el deseo sexual y el instinto primordial.

⁵⁵ Cuando se pone una máscara es cuando se produce un encuentro deficiente según Laín Entralgo (1968) o lo que a lo largo del trabajo llamamos desencuentro con el *otro*.

El protagonista, un ser sin pasado y sin arraigo, no tiene una casa propia y duerme donde le lleva el destino. Solo una vez se refiere a un piso como su casa. Es el piso de Argüelles, donde está alojada la banda del argentino que se dedica a cometer robos. Allí se queda poco tiempo y, sin duda, la alusión a ese espacio como su “casa” es irónica. Muestra recelo y hasta repugnancia hacia sus coinquilinos (una gorda cubana y su hijo “marica”), allí se refugia solo para dormir. Un día que tiene que huir, allí se deja su maleta con todas sus pertenencias: la ropa sucia, un reloj, las revistas con mujeres desnudas, por los que nunca vuelve. Así, las casas por las que pasa no solo no le ofrecen un refugio o alguna estabilidad, sino le van despojando de lo poco que tiene y que puede llamar “suyo”.

Muchas veces el espacio de la casa es un espacio de muerte. Para la prostituta Mari, en cuya casa se queda cierto tiempo, el mismo lecho donde probablemente recibió a muchos hombres, se convierte en su lecho mortal, ya que sufre cáncer de útero. Alfonsito, otro homosexual en cuya casa se aloja, se ahorca en el techo, sin que se nos ofrezcan los motivos de un posible asesinato.

Las casas son también espacios de soledad, como en el caso de los habitantes del viejo caserón de Chamberí. Allí viven una alemana que organiza guateques para chicos y chicas jóvenes que buscan pareja, una mujer casada que tiene un amante gitano que siempre se marcha y no quiere una relación más profunda, un pianista que “compone canciones que nadie va a cantar nunca” (TM p.223) y una vieja dama que se muere de melancolía cuando no hay ningún hombre enfermo para ocuparse de él y así llenar el sentido de su vida solitaria.

Las casas son espacios hostiles o franqueables, allí se perpetúan robos o de ellas el protagonista huye para no ser captado por la policía. A veces los pisos donde se produce el encuentro con el *otro*, se convierten en espacios etéreos, frágiles, donde no cabe un verdadero conocimiento del *otro*, sino todo se basa en unas imágenes prefijadas, alimentadas por el cine:

El apartamento de las japonesitas me produce una cierta sensación de fragilidad y casi no me atrevo a moverme, a tomar una silla, a pisar fuerte. Uno ha visto en las películas esas casitas del Japón que parecen hechas de bambú y se vienen abajo en cuanto pasa por la calle un caballo a trote. (TM p. 226)

Las casas de Madrid son también espacios donde sirven muchas chicas provincianas, obligadas a dormir con el “señorito” o donde alguna criada le ofrece al protagonista su virginidad como si se tratara del rito de iniciación. Esas casas son también espacios de la incomunicación con el *otro*, donde apenas se intercambian palabras, donde se mezclan varios idiomas o donde

solo se escuchan por la radio “palabras extranjeras, voces de otros países”(TM p. 216), pero el mensaje queda truncado por la incomprensión.

Las casas y los edificios muchas veces se observan desde una posición superior, como esta de un piso en la Torre de Madrid:

Miré Madrid desde los altos ventanales, como aquella otra vez desde lejos, en el montículo de la carretera de Toledo. Las calles, allá abajo, se abrían paso, ciegas, entre el macizo inacabable de los edificios. Las calles, en realidad, daban la sensación de ser lo único consciente, intencionado, dirigido, en aquella acumulación irrazonada de casas y casas y masas grises de piedra y manzanas de color ladrillo y tejados y tejados y tejados pardos y viejos, como si todas las aldeas del mundo hubieran sido reunidas, apretadas en un solo haz que se llamaba Madrid. Gran ciudad con tejados de pueblo. (TM p. 92)

Esta cita confirma una vez más esa uniformidad de los espacios de las casas, sin posibilidad de que allí quepa la individualidad y la identidad.

El protagonista se fija también en los dos fenómenos opuestos que normalmente se dan en una gran urbe: la acelerada urbanización, la construcción de rascacielos omnipotentes y deshumanizados y la conversión de unos espacios en otros, por una parte, y la coexistencia de los espacios de los marginados y el mundo de las chabolas. Estas citas nos sirven de apoyo:

Veíamos allá abajo una larga autopista flanqueada de estructuras metálicas que en seguida iban a ser nuevos edificios levantados sobre los desmontes de lo que ya casi era la provincia de Madrid. (TM p. 264)

Desde el Pozo se ven, como en una bruma, las altas edificaciones de Madrid, los barrios nuevos que van forzando el horizonte día a día, en un crecimiento que se diría silencioso y sin esfuerzo. (TM p. 169)

Y, más abajo, las chabolas, las construcciones de latas y cal. (TM p. 162)

A veces esas casas se observan desde una perspectiva un poco inusual. Cada vez que se para a beber agua de una fuente en la calle, las casas y toda la ciudad se le ofrece como un mundo al revés:

El agua estaba sosa, pero en aquella posición se veía el cielo que empezaba a clarear como si estuviera abajo en lugar de arriba, y se veían los tejados de las casas, y las casas también patas arriba. (TM p. 124)

El narrador-protagonista, en una ocasión, dice que su ropa toma el olor de todas las casas donde ha estado. De la de Alfonsito se le pega el olor del armario “desvencijado”, de la pensión, el olor a los guisos de doña Agapita, [...]. Al final su identidad parecen ser “los múltiples

perfumes menstrales de las casas viejas del Madrid barato” (TM p. 86), una muestra de que su identidad es algo efímero y la casa un lugar de no-identificación, donde en vano buscará un refugio al final de la novela:

He descubierto con cierto susto que prefiero este apartamento donde tanto se habla de la muerte a volver de nuevo a las calles, a la intemperie, a esa rueda de Metros y coches, de noches y tabernas, por donde andan el cero noventa y uno y un tranviario-ventrílocuo y algunas gentes de barrio buscándome para tomarse venganza. (TM p. 299)

Se salvará de la “ruleta romana”⁵⁶ que escogen él y una chica como manera de suicidarse, pero su vida continuará su incierto rumbo en algún lugar anónimo y sin ubicación de la gran ciudad.

1.5. En la novela *Se vende un hombre* como en el caso de otros textos, se observa una neta división entre el mundo de los ricos y el de los pobres⁵⁷, sobre todo visible en la representación del espacio de las casas. La jerarquía social viene sustentada también por la simbólica posición de los más ricos arriba, como don Saturio, Puig o don Sixto. En el caso del primero solo hay alusión a que vive en algún piso encima de Enrique y su madre, mientras en Puig, quien primero vive en un ático, es aún más explícito su anhelo de las alturas. De la casa del catedrático de Salamanca, don Sixto, no disponemos de una ubicación espacial dentro de la ciudad, sin embargo, viene descrita con los detalles necesarios para informar al lector sobre el tipo de casa y sobre los personajes que la ocupan:

Muebles ostentosos, alfombras, cortinajes, un despacho lleno de libros, cofia y delantal blancos, mucha etiqueta en las comidas, cubertería de plata, conversaciones incomprensibles, vida social de visiteos y té con reverencias (SVH p.102)

Todo este mundo inalcanzable de los ricos, que de manera directa o indirecta se relaciona con los vencedores de la Guerra Civil, se contrapone a las clases humildes de las que Enrique es representante. Enrique, que después de la guerra huye con su madre de la miseria de un pueblo anónimo para venir a Madrid, no encontrará nunca en la ciudad hostil un lugar propio. De las condiciones infrahumanas allá en el pueblo donde habían ocupado un horno abandonado y donde su hermana dormía en una artesa, el cambio a la casa en Madrid no es exactamente halagador.

⁵⁶ Se trata de un reto de ir con el coche a toda velocidad saltándose los semáforos en el que el protagonista había participado otra vez también.

⁵⁷ Esta visión maniqueísta es característica de casi todas las novelas del período del franquismo que tratamos aquí.

Con su madre se instalan en el portal del edificio adonde fueron en busca del tío de Enrique. No obstante, si nos fijamos en el léxico, ese espacio está lejos de ser un espacio acogedor: “cuchitril”, “ventanuco”, “cama estrecha”. Para que puedan quedarse allí, la madre está obligada a limpiar y lavar la ropa de don Saturio a cambio de “restos de comida”. Además, don Saturio no deja de aprovechar su posición superior para acosar a la madre. Salvo pequeñas insinuaciones a ese espacio como espacio de intimidad entre la madre y el hijo, esta casa temporal es el símbolo de los perdedores de la guerra, perdedores en un sentido ideológico, pero también más amplio, más humano, los cuales en los duros años de postguerra se quedan viviendo relegados a los márgenes de la ciudad. La última referencia a este espacio se hace cuando Enrique encuentra muerta a su madre, que sufría de cáncer de útero, sola, abandonada, con la cama empapada de sangre, mientras toda la ciudad se está preparando para la fiesta de Navidad y el portal está lleno de cestas “repletas de jamones, golosinas y licores de marca, de las primeras firmas comerciales de la ciudad” (SVH, p.124), todas para don Saturio. Después de enterrar a su madre, sin que haya una sola persona que le acompañe, ya nada más le atará a esa casa provisional y miserable. Y desde entonces el narrador-protagonista Enrique no volverá a instalarse en un espacio que se acerque al concepto de una casa⁵⁸. Una temporada se irá a dormir en la trastienda del señor Plácido, donde trabaja; en el período en el que es camionero se referirá al camión como a su casa; en una ocasión mencionará que ha alquilado un piso en Madrid, pero no se ofrece ni el más mínimo detalle de este espacio. No hay que olvidar los largos años pasados en la cárcel, que es la antítesis absoluta de una casa. Al final de la novela se une a un grupo de hippies, que no tienen una residencia fija y están viajando por el mundo, pero tras un incidente con un miembro del grupo, termina en un hospital fingiendo haber perdido la memoria, quizá también la razón.

Una mención aparte merece el espacio donde Enrique se reúne con Maribel, a quien conoce en el cine y de quien se enamora, pero cuando ella lo lleva a su casa, descubre que es una prostituta. Más bien, solo se vende a un hombre, don Sixto, quien le paga el alquiler de la habitación y la mantiene a cambio de favores sexuales. A pesar de que Enrique en su primer encuentro se asustó y hasta lloró ante esta situación inesperada, descubriendo que Maribel no era una mujer “decente”, volvería a ese espacio como atraído por un imán. Será su única huida de la

⁵⁸ De manera similar a la novela *Paseador de perros* que analizaremos más abajo, en el texto se representan varias casas, pero no la del protagonista. Enrique evita hablar de algún espacio propio, pero eso no quiere decir que el anhelo o la búsqueda están ausentes, sino inconscientemente se pretenden conseguir mediante la detención en muchos espacios ajenos, habitados por otros personajes, aunque ninguno le puede brindar un refugio permanente.

triste y monótona realidad en la tienda del señor Plácido. Esta casa, más bien una sola habitación, es la pequeña cárcel de Maribel, pero a la que ella parece haberse acostumbrado y donde ejerce el poder sobre los demás. En este espacio, los dos hombres que lo frecuentan, Enrique y don Sixto, no solo se desnudan en un sentido literal, quitándose la ropa, sino cada uno va dejando también otras cosas en el camino hacia el placer. Para don Sixto, esa habitación es como el camerino de un actor donde se quita su máscara social y pública de catedrático eminente y solo se queda un hombre reducido a sus instintos más bajos: “Ya no era el hombre grave, sabihondo y elocuente, sino un hombre en cueros, barrigudo, baboso, suplicante y hambriento” (SVH p.106). A Enrique, ese espacio le deja desnudarse de su pobreza, de su vida miserable, de su soledad y allí se convierte en un chico sin pasado ni futuro: “Y me mostré desnudo, desnudo, desnudo, frente a ella.” (SVH p. 101) En este lugar reducido, Enrique conoce la historia de Maribel, que pertenecía a una familia de emigrantes que se instalaron en una chabola en las afueras de Madrid. Empezó a trabajar como asistenta en la casa de don Sixto, pero la sedujo el hijo y al final fueron descubiertos por el padre, de moral no muy envidiable, como acabamos de ver, quien encerró prácticamente a Maribel en esta habitación donde puede satisfacer su enfermiza necesidad de sentirse superior. Una noche Maribel hace que los dos hombres coincidan en el espacio, probablemente esperando que allí se consumase un duelo y que el joven Enrique acabase con don Sixto y con las torturas que ella sufría. Sin embargo, no ocurre nada. Don Sixto le propone a Enrique una “indemnización”, es decir, pagarle para dejar de ver a Maribel y lo humilla verbalmente, y Enrique, ante la incapacidad de enfrentársele, únicamente puede liberar su rabia contra alguien más débil como Maribel a quien termina abofeteando. En resumen, este espacio de aparente intimidad para Enrique, se convierte en un espacio cuasi-público, donde existen las reglas del mercado: se compra, se vende, se regatea. El espacio donde conoce el amor por primera vez es al mismo tiempo un espacio hostil, donde en el momento menos esperado puede venir el oponente a reclamar lo que es suyo (otra vez la lógica del mercado, la gente se ve como propiedad). Es curioso que Maribel no haya intentado escapar de allí, porque no hay alusión a que esté bajo llave. De hecho, Enrique la conoce en el cine adonde ella va sola. Es como si ese espacio fuese su lugar de trabajo, de rutina abominable, pero el que le da sustento, que es lo único que importa en una ciudad donde ya todos los principios morales se han ido abajo.

De este espacio queremos destacar un detalle más y es el armario de lunas donde Enrique se mira la primera vez que entra allí:

Mis ojos se detuvieron en la gran luna del armario y me vi de cuerpo entero. Vi mi corbata negra, regalo del señor Plácido, mal anudada; la chaqueta de cuadros, crecedera; el pantalón ancho y pernecorto; los zapatos agrietados y deslucidos... Y vi mi cara, inexpresiva, de paleta, de pazguato. (SVH p.99)

A lo largo de la novela se menciona otro espejo más, el de barbería de la cárcel donde se observa antes de salir de la cárcel. A diferencia de este segundo espejo, que le devuelve un rostro que no reconoce, una identidad ya borrada⁵⁹, en el primero sí que se observa tal y como es, aunque la realidad no es agradable. Es curioso que las dos veces que el protagonista se queda mirándose en un espejo, sucedan en momentos y lugares que indican algún cambio de rumbo en su vida: en el caso de habitación de Maribel es antes de su paso iniciático hacia la madurez y en la cárcel, antes de salir, convertido en un hombre mayor, resignado, abatido, vencido.

Volvamos brevemente sobre los espacios relacionados con el personaje Puig, el constructor que llegó a la cima de la sociedad gracias a especulaciones y fraudes y por culpa de quien Enrique termina en la cárcel. El espacio propio de Puig solo se nos permite penetrarlo en dos ocasiones: la primera, cuando trabaja de taxista y cuando Puig le pide que le ayude a subir a su mujer Gloria hasta el piso, ya que estaba ebria, y, la segunda, cuando Puig está detenido y Gloria llama a Enrique para comunicarle el plan que salvaría a Puig, a cambio de la libertad de Enrique. Se trata del piso en el ático que simbólicamente representa su anhelo de medrar. De su interior no tenemos muchos detalles, salvo el nombre en la puerta, una amplia cama matrimonial y los muebles apilados. A pesar de la placa en la puerta con el nombre y la profesión explícitos que apuntan a la intención de demarcar el territorio, este piso es solo una casa provisional mientras se está construyendo el chalé de sus sueños en Colmenar, un municipio al norte de Madrid⁶⁰. Este chalé nunca lo conoceremos desde dentro, ya que cuando Enrique se decide presentarse allí con el propósito de matar a Puig y a su mujer que lo metieron en la cárcel, la conversación entre Enrique y Puig se desarrollará en el garaje y a Gloria solo la verá desde la ventana. De todas formas, ambos espacios, tanto el piso en el ático como el chalé, son espacios de la humillación de Enrique, de su sumisión, de su incapacidad de enfrentarse a hombres socialmente superiores a él,

⁵⁹ Aquí se podrían identificar el espejo y el pasado como una utopía, como “un lugar sin lugar” del tiempo irrecuperable, “un sombra que [le] devuelve [la] propia visibilidad” de donde ya no está (Foucault [1984] s.f.: párr. 12).

⁶⁰ Viene reflejado un fenómeno muy propio de las ciudades norteamericanas, pero presente también en las ciudades europeas que consiste en la retirada de las clases acomodadas del centro urbano y su aislamiento en barrios residenciales de la periferia. Este fenómeno vendrá representado también en la novela *Paseador de perros*.

aunque cada vez que se produce algún encuentro allí, él sabe que tanto Puig como Gloria lo quieren manipular, reconoce la mirada de “ave rapaz” y el brillo enfermizo en sus ojos, pero cede y se vende. Enrique lo mira todo con ingenuidad y ese mundo en el que se actúa sin escrúpulos para él es un enigma que se resiste a la comprensión. De todas formas, a pesar de la fortuna amasada y de realizar el sueño del chalé en Colmenar, Puig es un hombre infeliz, por lo menos así deducimos de la mirada del narrador Enrique. El chalé es el testigo mudo de todas las manipulaciones que Puig hizo, primero vendiendo y revendiendo terrenos a los chabolistas, luego con las viviendas protegidas de donde sustraía material para la construcción del propio chalé, lo cual provocó el derrumbe de un edificio y la muerte de siete personas. Puig y Gloria, que huyen de un pueblo de Cataluña para poder estar juntos, son también una especie de inmigrantes en Madrid, pero no parecen encontrar la paz tan deseada en ese chalé aislado. Sabemos que Gloria cada día despidе a Puig desde la ventana para poder acompañarlo con la mirada mientras sale con el coche. El día que viene Enrique, Puig tardará algún tiempo en salir, lo cual inquietará a Gloria. Este pequeño detalle nos sirve para concluir que, a pesar del lujo conseguido, esta casa es un altar de la soledad y del miedo.

En la novela conocemos también otras casas fuera de las ya citadas. Son las casas de clientes del señor Plácido donde Enrique hace reparto a domicilio. Es interesante traerlas a mención porque son el reflejo de un período histórico duro, donde todo el mundo piensa en cómo sobrevivir “con la incertidumbre por horizonte, oscilando continuamente entre el temor y la ira.” (SVH p. 81). Destaca sobre todas estas la casa donde viven juntas cuatro familias y donde al entrar Enrique en el pasillo siempre ve a un montón de niños correteando. En la cocina donde va a dejar la cesta con la comida las paredes están desconchadas, está sucia y maloliente, llena de armarios⁶¹ donde cada familia guarda celosamente su parte. A través de estos pequeños detalles en estas casas descubrimos también la vida de la clase media alta o de la gente adinerada que también viven en unos espacios decadentes, llenos de frustraciones, odios, desconfianzas.

1.6. En la novela *Los novios búlgaros* el espacio de la casa, junto con el espacio de la plaza y de la calle, es uno de los predominantes. Las casas que destacan a lo largo del libro son la casa del

⁶¹ Los armarios según Bachelard (2009) “son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta [...] modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos.” (p.111). En nuestro caso en esta cocina maloliente, “llena de armarios” donde cada miembro guarda bajo llave sus pertenencias, se percibe más una atmósfera de opresión, de falta de aire, de sospecha que esta idílica imagen de armarios como guardianes de la intimidad.

narrador, Daniel; la casa de Gildo, uno de los amigos de Daniel, donde se dan las memorables fiestas de reunión entre los españoles homosexuales y la inmigración búlgara; la casa de los padres de Daniel, de la que no disponemos de una ubicación exacta pero probablemente se sitúa fuera de Madrid, y el apartamento alquilado de Kyril y Kalina.

La casa de Daniel se sitúa en las antípodas de lo que la casa representa: un lugar antropológico de identificación. No poseemos prácticamente ninguna descripción, no se sitúa en ninguna calle o barrio en concreto, es un lugar puramente funcional donde se va después del trabajo, se duerme, se ducha. Es un mero reflejo de la identidad brumosa de su propietario, de quien solo sabemos que tiene alrededor de cuarenta y cuatro años (una edad que no revela, pero que deducimos de la diferencia de veinte años entre él y Kyril, quien cuando llega a España tiene veinticuatro) y de cómo es físicamente solo se nos proporciona el dato de “las sienes plateadas.” (LNB p.120). Con sus compañeros gais tampoco parece tener una amistad profunda, los une la misma “afición”. Para su secretaria Adela es un hombre desconocido, ya que cuando ella se entera de manera vaga de su relación con la inmigración búlgara, se queda boquiabierta y el narrador comenta: “Ya era hora de que Adela supiese algunas cosas personales sobre mí.” (LNB p.147). Sin embargo, a pesar de estar ante una casa tan estéril, podríamos interpretar este lugar en base a las acciones que allí ocurren o en base a los objetos que se guardan.

En la casa de Daniel tienen lugar los encuentros íntimos entre él y Kyril, pero lejos de tratarse de un espacio de intimidad por excelencia, es más bien un lugar de profunda soledad. Allí no acude nadie más que Kyril, cuyas visitas casi siempre vienen generosamente remuneradas. Las veces que no es el lugar de la aparente intimidad, se convierte en lugar de la clandestinidad. Kyril, antes de hacer el viaje con las holandesas, le deja una bolsa que Daniel nunca se atreve a abrir. Allí también se rellena, con la evidente colaboración de Daniel, el formulario del coche robado que Kyril había comprado a un polaco. La casa de Daniel es sólo un refugio simulado, un lugar de tránsito tanto para Daniel, al que no vemos detenerse mucho tiempo allí, como para Kyril, cuya presencia es sólo instantánea, siempre condicionada por la necesidad y el apuro. Esa ausencia del *otro* se confirma también cuando la novia de Kyril llama desde Berlín, siempre a la hora en que Kyril no está. La casa como un lugar íntimo, en vez de acortar las distancias, parece que las agranda y las acoge. Es solo tras la separación entre Kyril y Daniel cuando la casa adquiere un halo positivo gracias a la presencia del *otro*, convertida en una especie de baúl de recuerdos donde se guardan muchos objetos relacionados con Kyril: una cinta

que grabaron juntos, los recibos de la moto que Daniel le compró, el maletín de piel, regalo de cumpleaños de Kyril, la máquina de escribir con la que rellenaron el formulario, un ícono de imitación y una daga, otra vez regalos de Kyril. En el momento presente desde el que Daniel cuenta y reconstruye la historia inverosímil con Kyril, está bebiendo en su casa el *rakía* búlgaro con el propósito de emborracharse y olvidar, pero se da cuenta de que es vano negar la experiencia del conocimiento del *otro*, que ha dejado una profunda huella en él.

La casa de los padres de Daniel, donde pasó la infancia y ahora va en verano, se menciona dos veces, la primera de manera fugaz y la segunda, en el capítulo XV, titulado *Donde los senderos se bifurcan en el jardín*⁶², en el cual es el espacio prácticamente predominante. Tras un año turbulento con Kyril, Daniel se retira durante el verano en la casa de sus padres. Es una familia noble, que antes ha tenido hasta cinco personas de servicio, pero ahora está viviendo un período de decadencia, lo que también se refleja en la descripción del jardín circundante⁶³ y de la casa: “[las reparaciones] apenas lograban disimular el deterioro” (LNB p.189). Allí Daniel presencia las escenas habituales y las lamentaciones insistentes de sus padres, sus hermanas y sus maridos y sus estrategias para mantener el decoro de la noble casa o para recuperar el antiguo esplendor, ya irrecuperable. Allí también parece encontrar cierta tranquilidad y un refugio donde ensimismarse: “sentí que el interior de la casa desprendía un aliento muy acogedor, muy tibio y delicado.” (LNB p.195). Y es allí donde se produce otra vez el encuentro entre los dos mundos irreconciliables –el oeste y el este, los ricos ‘autóctonos’ y los pobres inmigrantes - y ahora, a través de la visión de su familia, se confirma una vez más la falta de comunicación y comprensión y, sobre todo, la percepción libre de prejuicios. El aviso de visita por parte de Kyril y Kalina confunde a Daniel y provoca la curiosidad de toda la familia, “todos expectantes, todos a la espera de sabía el cielo qué aparición.” (LNB p.197). Su madre se muestra un poco recelosa, y pregunta a Daniel: “¿Y son católicos?” (LNB p.197), como si éste fuera el único criterio válido para poder juzgar a la gente. El primer contacto no está exento de sorpresas, confusiones, hasta de miedo: “aquel hombre con pinta de salteador de caminos, engullendo a la familia Vergara en pleno” (LNB p.197). Después, en la mesa, se recupera por un momento la naturalidad y la paz, su familia continúa hablando de sus asuntos, prácticamente excluyendo a los huéspedes de su

⁶² Una clara alusión al cuento de Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

⁶³ El jardín como símbolo del paraíso terrenal (Chevalier: 1986: 603) y su estado degradado aquí metafóricamente anuncia la pérdida del único espacio tranquilo para Daniel.

conversación, hasta que Kyril se levanta y empieza a grabar la plata familiar expuesta en un aparador. Se crea una situación grotesca ante esa “penetración” en la intimidad:

Miré a mi madre; se le había puesto cara de pánico. Estaba claro que se sentía como si la estuvieran desvalijando. Mi padre parecía desconcertado. Mis hermanas sonreían comprensivas y nerviosas, y los maridos de mis hermanas habían optado por una mueca burlona que no lograba ocultar su incomodidad. Yo recordé el espantoso mural de formica de la casa de los padres de Kyril y su conmovedora colección de envases de desodorante, laca o espuma de afeitar, y lo orgullosos que posaron delante de ellos para que yo, malicioso, los retratara con mi cámara. Si a mí se me hubiera ocurrido en aquel momento elogiar la colección de envases, seguro que me los habrían ofrecido todos. (LNB pp. 201-202)

Este episodio, como podemos concluir de esta cita, le hace recordar a Daniel su visita a la casa de Kyril en Sofía⁶⁴ y no puede evitar hacer la comparación entre la gente modesta y amable que lo recibió en Bulgaria y el trato que recibe un compañero suyo en su casa. Después de este acontecimiento, no hay duda de que es preferible que los “señoritos búlgaros” se vayan a dormir a un hotel. De esa casa Kyril y Kalina se van sin despedirse de familia de Daniel (al contrario de las familias búlgaras que los reciben con flores y los despiden con lágrimas) y, así, el aparente refugio se convierte para Daniel otra vez en un lugar de tránsito, de ausencias, de vergüenza y de no-identificación.

Otro espacio que ofrece una mirada a las relaciones entre los “indígenas” y los nuevos “desterrados” es la casa de Gildo, la Molokai. Se ofrece una descripción de ella, pero con palabras tan vagas, que el lector no puede quedarse con una imagen detallada, excepto de que es una casa noble y de lujo:

Gildo vivía en un piso moderno y amplio, en un edificio muy bien construido, muy bien situado, muy bien comunicado, muy bien vigilado [...] un piso con buenos muebles de familia, cuadros sugerentes, plata primorosa, alfombras caras, algún que otro libro deslucido y un criado filipino, Toni, a quien los búlgaros en seguida aprendieron a mortificar.⁶⁵ (LNB pp.42-43)

⁶⁴ El viaje a Sofía pertenece al capítulo simbólicamente titulado “Donde se cumple un viaje interior”, ya que el viaje no es solo una aventura o una travesía sin importancia para el narrador, sino una posibilidad de conocer la realidad del *otro*. En este capítulo se describen también las casas de la infancia de Kyril y Kalina, que para Daniel son una especie de espacios positivos donde Daniel recibe una inesperada hospitalidad y unas olvidadas muestras de afecto por parte de Kyril.

⁶⁵ Nótese en este episodio la superioridad que muestran los búlgaros ante otro inmigrante – el filipino, que por su posición de camarero, en una fiesta en la que ellos son los invitados, les permite considerarlo inferior.

Allí se organizan las famosas fiestas donde en una aparente atmósfera relajada, con muchos canapés y mucho alcohol, se establecen las relaciones de mutua necesidad y mutua explotación entre la “selva” y los “amantes de la selva”. Dani, Assen, Ivo, Petre, Vladimir, Kyril y “algún que otro nombre inverosímil” (LNB p.42) son los nuevos llegados a la “tierra prometida”, en la que mientras esperan a que suceda el milagro, trabajan como limpiadores, friegaplatos, ladrones. También los españoles son de edades, profesiones y manías de lo más variopintas: Gildo es un dermatólogo “perfeccionista”; Daniel, como mencionamos, trabaja de consultor; hay arquitectos, abogados, pintores, “falsos italianos”. En “aquel simulacro de orgía Este-Oeste” (LNB p. 51), en ese “albergue para jóvenes vagabundos” (LNB p. 47), los búlgaros aceptan con cierta naturalidad las relaciones homosexuales, considerándolas, según el narrador, “como un hábito occidental y capitalista tan corriente como el disfrute de la propiedad privada o la libertad para viajar, una manera como cualquiera para ponerse al día.” (LNB p. 54). En resumen, esta casa que pretende ser un lugar de intimidad y de despreocupación, se transforma en un lugar de máxima expresión de la humillación, de la hipocresía y una experiencia mínima del encuentro con el *otro*⁶⁶.

El apartamento que Kyril consigue alquilar gracias a la ayuda de Daniel pretende ser un sinónimo de la estabilidad económica y de la integración añorada, un espacio opuesto a la habitación “de mala muerte” del hostel donde antes vivía. De todas formas, esto pronto se revela una ilusión no solo por ser un apartamento “minúsculo” en un edificio “que no era exactamente un modelo de tranquilidad” (LNB p.103), deteriorado por el paso de mucha gente que lo alquilaba siempre por períodos muy breves⁶⁷, sino también porque el lugar que debe ser propio es solo un lugar hecho ‘a la medida occidental’, sobrecargado de todo tipo de electrodomésticos y aparatos audiovisuales “imprescindibles para sentirse a salvo de la miseria.” (LNB p.192). Es decir, ese apartamento con ‘huellas’⁶⁸ de otra gente es una inversión de una casa, del concepto de un hogar como lugar de identidad y pertenencia, y se acerca más a una casa de citas, un lugar de tránsito. Daniel, prácticamente, no los visita allí, excepto el día en el que Kalina le llama para decirle que la policía, tras haber registrado y revuelto todo el apartamento, ha detenido a Kyril.

⁶⁶ Este desencuentro o el poco interés en profundizar la relación con el *otro* se puede entender también en el sentido de lo que Daneva Molles (2013) explica como amnesia para evitar la posible identificación entre el pasado comunista de los búlgaros y el pasado dictatorial de los españoles: “Historical connections with Bulgarians immigrants, who were oppresses under a dictatorial communist regime for decades, are deemphasized to avoid painful memories of Madrid’s own authoritarian past under Franco.” (pp. 16-17)

⁶⁷ De hecho, Daniel conocía este edificio porque allí iba a veces con algún “acompañante” de poco fiar.

⁶⁸ La huella es uno de los ejemplos de encuentro deficiente del que habla Laín Entralgo (1968). La huella es vivir “la presencia del hombre y la ausencia de la persona” (p. 163)

Después de la experiencia en la cárcel, Kyril y Kalina abandonan el apartamento, dejando atrás algunas pertenencias. Dejan así una huella tras de sí, al modo de una regla establecida por los anteriores inquilinos. Esa huella son sus ilusiones frustradas, su cama de “diseño increíble”, muchos electrodomésticos innecesarios. Prometen al propietario volver algún día a por ellos, pero parece que eso nunca sucederá, ya que en la nueva vida “normal” que se proponen llevar, ya no hay espacio para los sueños irreales.

1.7. En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* el bloque de pisos en un barrio de Getafe es el único espacio al que se hace referencia como a un espacio habitado. Dentro de él se pueden individuar varios sub-espacios significativos: la casa de la narradora, el piso de los nuevos inquilinos polacos, el portal y el ascensor. El bloque en sí como espacio común también cobra importancia, ya que la llegada de los inmigrantes polacos lo transforma en un espacio dividido. Por una parte, están los vecinos españoles desconfiados que evitan el contacto con los nuevos inquilinos y, por otra parte, está el piso de los polacos, donde previamente vivieron otros vecinos “inaceptables”, que dejaron mucha basura y las cuentas no saldadas. En otras palabras, el propio bloque es una especie de mundo en miniatura donde también existen jerarquías, donde hay zonas de luz y zonas oscuras, degradadas, donde únicamente pueden caber los inmigrantes. La comunicación entre los dos mundos es mínima, en parte, porque algunos miembros de la familia de inmigrantes polacos no dominan bien la lengua, pero en buena parte debido a los estereotipos existentes sobre los extranjeros. Las sospechas de algunos vecinos son más inocentes que otras. Algunos creen que los polacos son “expertos en hacer puentes con las líneas telefónicas” (LLV p. 16) y que la sola presencia de estos nuevos vecinos debe encender la alarma de la precaución. Otros van más lejos y ven en esta presencia el comienzo de una imparable avalancha: “verás como se les ocurra llamar a todos los de su familia, y nos encontraremos con catorce o quince polacos metidos en el piso, durmiendo en colchonetas y viviendo como puercos.” (LLV p.17). Y hay algunos que echan la culpa al bajo nivel de vida de estas zonas periféricas que permite la presencia de los inmigrantes y la ‘amenaza’ de otros: “Esto nos pasa por vivir en esta mierda de barrio. Ya sólo falta que empiece a llenarse el portal de moros y de negros.” (LLV p.12)⁶⁹. Es

⁶⁹ La percepción de la llegada de extranjeros como anunciadora de una invasión no es propia solo de la época democrática que rápidamente transformó España en un país de diversidad racial y étnica. Compárese esta cita sobre la presencia de los llamados indios con la siguiente, perteneciente al ensayo de Antonio Ferrer del Río (1851) recogido en *Los españoles pintados por sí mismos*: “No teman mis lectores que, prevalido de la voz Indiano, les

curioso notar que entre los españoles no existan divisiones entre madrileños y provincianos. La narradora, Laura, también dice que se ha trasladado con su familia desde alguna ciudad de la costa, pero no hay insinuaciones de que por eso haya sufrido alguna especie de humillación. Incluso no tiene recuerdos de esa ciudad anónima y considera ese bloque su verdadera casa: “Pero mi bloque y mi barrio son míos, y en ellos he vivido todas las cosas buenas y también las menos buenas de las que me acuerdo” (LLV p.19)

Los primeros encuentros entre Laura y la familia polaca ocurren en las zonas comunes: el ascensor y el portal. El ascensor como espacio es curioso porque se usa a diario, es un espacio tan familiar como la propia casa, pero es a la vez un espacio que se asocia con el encuentro incómodo con algún vecino indeseado o algún desconocido, potenciado por las dimensiones y la proxémica reducidas y por la imposibilidad de salir mientras dure el trayecto. Allí es donde Laura conoce primero a la madre y la hermana de Andrés y donde más adelante también coincidirá con Andrés. A pesar de la situación apremiante que brinda el ascensor y la conversación llena de palabras escuetas, ese encuentro le despierta la curiosidad a Laura de conocer más a su vecino. Reproducimos abajo solo las frases en estilo directo que se refieren a la conversación en el ascensor:

-Hola –dijo-. Gracias por esperarme. [...]

-Bueno, no es nada. [...]

-Sí que vienes tarde – dije. [...]

- Sólo puedo ir al instituto por la noche – se defendió, con toda la amabilidad del mundo. - De día trabajo. [...]

- ¿Trabajas? [...]

- Sí, en un almacén. Cierran a las ocho, así que me pierdo algunas clases, pero hago un esfuerzo. ¿No llamas el ascensor? [...]

- Sí, claro – apreté el botón. [...]

- Y tú, ¿de dónde vienes? [...]

- De tirar la basura.

- Ah – dijo. [...]

Andrés entró después y sin decir nada apretó el botón del quinto, o sea de mi piso.

- Gracias [...]

- De nada. ¿Volvieron a molestaros aquellos patosos? –preguntó todo simpático.

retrete en bosquejo á un sucesor de Motezuma ó de Altabaliba, que haya bebido en su niñez, las aguas de Marañoñ ó de Orinoco, ni recreado sus ojos infantiles en las cimas de Cuzco ó de los Andes, ni descansado de sus juegos á la sombra de la ceibas ó las palmas. [...] Quien aspire á conocer el país de donde es oriundo, recorra las aldeas de la antigua Cantabria, ó los concejos de Asturias, ó las parroquias de Galicia [...] esas bandadas de golondrinas que buscan en mas suaves climas amparo contra las nieves y las escarchas que yerman los vergeles donde fabricarán sus nido: como ellas emigrarán a centenares apenas consigan desplegar al viento sus alas, y mientras llega ese dia forman en conjunto abundoso plantel de Indianos” (p. 17)

- Qué va – respondí, casi sin saber lo que decía -. No vayas a creer, Roberto es incapaz de hacerle daño a una mosca.
- Me alegro. [...]
- Hablas muy bien el español. ¿Llevas mucho tiempo aquí? [...]
- En Getafe no – dijo. Antes vivía en Leganés. Vinimos a España hace un año.
- ¿Y en un año has aprendido a hablar así? [...]
- No, ya sabía de antes. Me enseñó un marinero de Cádiz. [...]
- Tu familia va a creer que te ha pasado algo. [...]
- Adiós. Espero verte algún día por ahí. (LLV p. 48, 49, 50, 51)

En otras palabras, de un espacio puramente funcional que sirve para llevar a los habitantes arriba y abajo, el ascensor se transforma en un lugar de promesa, de intriga y de deseo de ampliar la conversación banal que ocurre aquí para, como se verá, convertirse en un cuento que hechiza y vincula.

Del espacio interior del piso de Laura casi no tenemos referencias relevantes, salvo que es un espacio que le brinda intimidad en los momentos cuando está triste y necesita estar sola escuchando su música favorita: *Concierto para violín y orquesta* de Chaikovski. Cuando tras el incidente de Andrés con uno de los chicos del edificio, el padre de Laura le prohíbe que vea al chico polaco, la casa no se transforma exactamente en un espacio hostil, pero sí en un espacio donde no cabe el *otro*: el asunto Andrés se vuelve un asunto tabú sobre el que no se habla, Andrés nunca viene a visitarla allí, la noche de la pelea del padre de Andrés con uno de los vecinos, su madre no la deja cruzar el umbral de su casa. De todas formas, estos límites solo existen en el mundo de los adultos, ya que, a pesar de las prohibiciones, Laura siguió viendo a Andrés y la casa, después de la partida de Andrés, se transforma en un lugar donde se guardan pequeños objetos de recuerdo: la cinta que le regaló, la nota escrita en polaco un día antes de irse, el mismo libro que Andrés estaba leyendo.

Por otra parte, la casa de Andrés, aunque no es espacio único y privilegiado de encuentro y conocimiento del *otro*⁷⁰, nos brinda algunos detalles sobre la familia polaca y es donde tiene inicio una relación más profunda entre los dos chicos, Laura y Andrés. A diferencia de los demás vecinos que, llenos de prejuicios, no quieren acercarse y conocer al nuevo prójimo, Laura no solo cruza el umbral de su casa, sino el umbral de lo desconocido y de lo diferente, detrás del cual descubre amabilidad y amistad:

⁷⁰ Se hablará más adelante sobre los espacios de la calle y del cerro como espacios de encuentro en esta novela.

Antes de tocar el timbre me quedé cerca de un minuto mirando aquella puerta. Tras ella estaba el hogar de mis vecinos polacos, por eso nadie del portal había querido atravesarla nunca. Yo venía dispuesta a atravesarla, y me importaba un rábano que todos se enterasen. (LLV p.74)

Laura va a visitar a Andrés tras quedar quebrantado en una pelea con chicos del barrio. En la casa la deja pasar el padre, que, como se enterará más adelante, había sido capitán de un barco. La única descripción de la casa es la siguiente:

Seguí por el pasillo hasta la salita, fijándome, aunque no quería fijarme, en cómo tenían decorada la casa. Estaba muy sencilla y muy limpia. No había ninguna colchoneta en el suelo, como temía Cristina, la vecina del Quinto A, y en una mesita, enchufado en su clavija de la pared, tenían su teléfono como todo el mundo. (LLVp. 76)

Laura es la única que tiene la posibilidad de penetrar este espacio⁷¹; sin embargo, como poco después el padre de Laura le prohibirá ver a Andrés, la casa dejará de ser un lugar de encuentro entre los dos chicos y será sustituida por un lugar abierto y público, El Cerro de los Ángeles. En resumen, aunque la detención en este espacio ha permitido observar desde más cerca la familia, comprobar que son gente normal como todos y romper algunos prejuicios sobre los inmigrantes, esta casa parece más un lugar de tránsito que un lugar de residencia y de intimidad. La comprobación de esto la encontramos no solo en la escueta descripción o en la imposibilidad de encuentro, sino también en el hecho de que los vecinos polacos acabarán huyendo de este espacio, sin dejar rastro, sin despedirse de nadie.

1.8. En la novela *Una tarde con campanas*, aunque el narrador es un niño y su movimiento por la ciudad será limitado, el número de espacios que se mencionan es considerable, pero el que predomina es el espacio de la casa. En las líneas que siguen analizaremos el espacio del apartamento donde se ha instalado la familia de inmigrantes, teniendo en cuenta también los demás pisos del edificio donde viven tanto inmigrantes como españoles, y confrontando este espacio con el de la casa en su país natal, que se evoca desde la memoria. Como en el caso de otras novelas, se mencionan, aunque solo de paso, otras casas donde las mujeres inmigrantes trabajan y también el espacio de la chabola, pero ahora no en el contexto de Madrid, sino otra vez en el país de origen. De todas formas, estos espacios no merecerán una mayor atención.

⁷¹ Más adelante hay alusiones a que varios vecinos han subido a preguntar cómo está Andrés y ofrecer ayuda, lo cual es signo de que las relaciones vecinales han mejorado.

El niño José Luis que cuenta la historia vive en un edificio sin una ubicación precisa, pero que casi con seguridad podemos situar en un barrio céntrico⁷², dado que en varias ocasiones se menciona que los personajes van a la Gran Vía o la calle de Atocha, pero no porque allí se vaya con fines específicos (turismo, ir de tiendas, trabajar etc.), sino esos lugares parecen destinos cotidianos y hasta casuales, escogidos justamente por su cercanía. El edificio es habitado por unas familias españolas como los Prados, los Cunqueiro, la chica Pilar, de quien no sabemos si vive sola o con una familia. En el edificio, la familia de José Luis no son los únicos inmigrantes. En el primer piso vive otro inmigrante quien sufrió un accidente en el metro en el intento de defender a una mujer de los golpes de otro hombre. Los Cunqueiro y la familia de José Luis son los únicos que lo visitan en el hospital y que le ayudan a volver a casa antes de que lo encontrara la policía y “lo botaran para su país.” (UTC p. 13)⁷³. En el edificio, se podría decir que hay unas relaciones vecinales normales. El hecho de que en el piso de José Luis vivan hasta ocho personas y en el pasado el padre de José Luis también lo alquilaba a otros inmigrantes por horas, no es motivo de ningún escándalo ni reacciones racistas, como por ejemplo lo era en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*. Los vecinos se ayudan, como se vio en el caso del vecino del primero; José Luis y Mariana, la hija de los Cunqueiro, son muy buenos amigos; el hermano Augusto y la chica Pilar mantienen secretas relaciones amorosas⁷⁴. Antes de entrar en el espacio íntimo de la casa, es interesante ver cómo ese edificio se ha convertido en todo un mundo para José Luis y cada una de sus partes tiene funciones distintas: el ascensor es un lugar de encuentro, donde Mariana le da un chupachups a José Luis, pero es también un lugar que testimonia el estado degradado del edificio: el ascensor es viejo y muchas veces no funciona; el rellano es también el espacio de los encuentros clandestinos entre Augusto y Pilar, siempre bajo la vigilancia de José

⁷² Hay estudios que muestran que es más propia de la ciudad norte-americana la concentración de la migración en el núcleo urbano y que en las ciudades europeas se da más un movimiento centrífugo y la formación de guetos en la periferia. (Borja y Castells 2012: 350) En el caso de Madrid, tal y como se ve reflejado en las novelas, no se puede hablar de un único fenómeno, ya que la migración se asocia tanto con la periferia como con los barrios céntricos como Lavapiés, por ejemplo, convertido ya en sinónimo de la multiculturalidad madrileña.

⁷³ Mediante esta breve alusión a este personaje secundario se pretende hacer una crítica a la desprotección del inmigrante a quien se le reduce el acceso a la asistencia médica. Además, no es casual el hecho de que este hombre quede desfigurado tras el accidente y parezca un hombre de “dos caras”. Tanto este hombre, como los protagonistas de la familia de José Luis, todos sufren del desdoblamiento tan típico de cualquier migración. El hombre que primero queda recluido en su casa, se convierte en un héroe, pero en un héroe mediático y su deformación únicamente es (ab)usada para fines propagandísticos.

⁷⁴ Únicamente no se dice si alguien de la familia tiene algún tipo de relación con la familia de los Prados. Solo tenemos información del padre, un hombre violento que por los fuertes golpes que le dio a su hijo lo dejó con daños permanentes. El hijo se llama Ismael y todos los días se sienta en un banco enfrente del edificio, convertido en objeto de burla de otros niños.

Luis, quien desde la mirada ingenua de niño solo entiende que Pilar “blanquea los ojos”; las escaleras⁷⁵, que son parte del espacio onírico del que se hablará en el apartado dedicado a las calles (5.2.1.), se transforman en una especie de espacio que conduce hacia el exterior, hacia la aventura y la libertad de las calles nocturnas de Madrid.

Del espacio interior de los pisos conocemos el de la familia de José Luis y hay también breves menciones del piso de su amiga Mariana. A pesar de que de la casa de José Luis no disponemos prácticamente de ninguna descripción, es un espacio que se carga de significados gracias a los personajes y sus acciones allí. En la casa viven la familia de José Luis, compuesta de sus padres, sus dos hermanos mayores Augusto y Somaira, y su hermana más pequeña, que probablemente es un bebé. En la casa, en un cuarto realquilado viven otras cuatro personas: dos viejas y sus hijas, también inmigrantes. De las viejas tenemos información de los capítulos separados numéricamente del resto, escritos en forma dialogada. De estos diálogos entre las dos viejitas podemos concluir que los inmigrantes viven unas vidas separadas y paralelas dentro de la misma casa. Las relaciones entre la familia de José Luis y las viejitas y sus hijas solo se resumen a términos económicos, compartir el alquiler y los gastos, y casi no los vemos coincidir en el resto de la casa, salvo en el baño, que es común para todos. Del texto no podemos concluir que esta incomunicación se deba a algún tipo de enemistad, sino el hecho de tener a esos inmigrantes unidos en un espacio tan reducido solo por la necesidad mutua puede interpretarse como una manera del autor de no idealizar la tendencia de los inmigrantes a agruparse, sino caracterizarla como una unión entre similares con las mismas necesidades.

El piso de la familia de inmigrantes es, sin duda, un espacio ambiguo. Si se toman en cuenta las dificultades que la familia tuvo en la casa “de allá” antes de venir a Madrid (las amenazas de los vecinos, la inundación de su casa, el padre y el hermano en paro, los militares que andan por toda la ciudad), el espacio de este piso en Madrid se podría considerar un espacio positivo. No están las moscas y los peligros como “allá”, José Luis no siente nostalgia por su ciudad, los recuerdos de su anterior casa son en la mayoría negativos, mientras aquí se está pasando los días jugando con su amiga Mariana y conociendo la nueva realidad. En el espacio de la casa es donde puede observar más de cerca a sus ídolos: el hermano Augusto bebiendo cerveza con el vecino, la hermana Somaira haciendo crucigramas y Augusto ayudándola, en una especie

⁷⁵ Las escaleras según Bajtin ([1975]1991: 399) es un cronotopo similar al del umbral y se asocia con la crisis y la ruptura vital. En este caso se podría decir que es un espacio que conduce a la ciudad onírica, donde, como se explicará más adelante es posible una convivencia y reconciliación con el pasado.

de estampas de felicidad congelada, ajena a los problemas cotidianos. En la casa en Madrid José Luis duerme en la cama entre sus padres, sintiendo su olor que le quita el miedo y ve a su madre despreocupada haciéndose las uñas los domingos:

Por eso me gustan los domingos. Por el olor. Por mi madre que es feliz esos minutos, sola mirándose las manos, soplándose las uñas, como si ya se le hubiesen olvidado para siempre los lunes, como si los lunes no existieran ya nunca, como si los lunes no existieran ya jamás. (UTC p. 120)

Pero, en realidad, se trata solo de unos instantes de aparente serenidad. La casa es también el espacio en el que se reflejan los múltiples problemas de la familia que la mirada del niño, aunque ingenua, logra captar: la madre que llora encerrada en su cuarto, “Somaira que da vueltas alrededor de la sala, Somaira que enciende el televisor, que apaga el televisor, que lo enciende, que lo apaga. Somaira que llora, Somaira que golpea las paredes, Somaira que me salta encima, que me abraza fuerte y me hace daño, Somaira que me aprieta y me besa y me abraza mucho.” (UTC p. 93), Augusto que sale nervioso dando un portazo, su padre que ya no vuelve a dormir allí, el mismo José Luis matando hormigas en el baño para matar su inexplicable ansiedad que los mayores le transmiten. Ese piso que, como indicamos más arriba, en otros tiempos fue alquilado por horas y se llenaba de “gente rara, de gente con sueño, de gente con la ropa llena de tierra o de pintura.” (UTC p. 179), está lejos de ser un espacio de identificación para los miembros de la familia. Muchos sienten nostalgia, los hermanos mayores quieren irse a otro piso y solo para el pequeño José Luis es todo su mundo, un pedazo de la gran ciudad que desconoce, un lugar en el que puede encontrar los olores familiares, el calor humano.

Dentro del piso hay un cuarto donde duermen los padres junto con José Luis y su hermanita, uno para su hermano Andrés, un cuarto para las viejas, un salón, cocina, baño y uno o dos balcones. Los únicos muebles a los que se hace referencia son: el televisor como centro del salón y una fuente de peleas, el ventilador en el cuarto de las viejitas que tienen miedo de subirlo porque los gastos son altos y la colchoneta en el balcón, la única que se salvó de la época de los inquilinos por horas que el padre acabó echando. Ahora esa colchoneta en el balcón es el lugar de los encuentros amorosos entre Somaira y su novio. El balcón es significativo como espacio, ya que comunica con la calle o con las otras casas del patio. Es un espacio desde donde José Luis puede mostrarse superior al niño “bobo” Ismael y tirarle tomates, desde donde se observan también otras jerarquías y abusos de poder – como en el episodio cuando el padre pega a Ismael –o, a veces, desde allí se comunica con su amiga Miriam. Es decir, el balcón no es un espacio

que le ofrezca una visión más amplia del resto de la ciudad, sino es otra vez parte de ese mundo cerrado que percibe José Luis. Por otra parte, si se toma en cuenta que allí ocurren también los encuentros amorosos de Somaira, podemos concluir que se trata también de una inversión del espacio del balcón. Es el espacio más visible del resto de la casa, pero aquí es justamente un espacio de intimidad. Estando la casa llena de gente y careciendo de un lugar propio, es el único lugar donde pueden estar a solas. El lugar central de la casa – el salón - es también para la familia el centro de sus vaivenes, donde ocurren las peleas y donde se oyen los silencios, igualmente insoportables. El baño es el lugar donde José Luis puede descubrir la desnudez de las muchachas, pero es también un lugar de soledad, un lugar donde retirarse, esconderse cada vez que las cosas en el mundo de los adultos se ponen inexplicables.

Los espacios de “allá” que el narrador evoca, si los jerarquizáramos, se ordenarían de la siguiente manera: chabola, casa, piso. La jerarquía sigue la razón de espacios más degradados a espacios deseados. La chabola no es un espacio donde el narrador vive, pero la ocasión en la que se menciona es muy significativa. La noche anterior a su viaje a Madrid, la familia se aloja cerca del aeropuerto en alguna ciudad donde José Luis ve por primera vez las montañas. En las montañas, por la noche, el narrador ve unas luces que él piensa que son las estrellas que se ven tan cerca, casi al alcance de la mano. Pero la luz del día le revela la fea realidad: “las estrellas se habían ido, y sólo quedaban unas chabolas, un millón de chabolas horribles, una chabolas más feas que mi propia casa.” (UTC p.156) En las novelas de la era democrática, las chabolas ya no forman parte del paisaje madrileño, sin embargo, no han desaparecido y se han trasladado a otras latitudes. Situadas en la zona próxima al aeropuerto, donde el ruido de los aviones anuncia la salida de muchos pasajeros en busca de un futuro mejor, las chabolas se quedan como un testimonio mudo de la degradación y de la pobreza, que hasta el pequeño José Luis entiende y prefiere esconder la realidad desagradable, embellecerla y quedarse con la imagen creada por su imaginación:

Y cuando Mariana me pregunta por mi país, o por el viaje que hicimos hasta acá, yo le hablo de esa ciudad con muchas montañas, yo le digo que en la noche las estrellas están muy cerca, tan cerca que uno les da con los dedos y quedan temblando. Y creo que jamás le he contado que eran chabolas. (UTC p.156)

En cuanto al espacio de su casa en su ciudad natal, desde la mirada del narrador-niño no se ofrecen recuerdos positivos. Moscas todo el tiempo, los vecinos que amenazan con quemarles la

casa, la inundación que destruyó prácticamente todo y dejó solo unas paredes amarillas y una casa vacía de muebles. Para el resto de la familia, esa casa es también un espacio que acumula sus desgracias – la inundación, la dictadura militar, el paro–, pero como no tenemos sus visiones, no podemos concluir si el espacio de la casa es también el espacio que añoran cuando el narrador nos informa de que están nostálgicos. El espacio positivo para José Luis es un piso de un edificio donde el gobierno traslada temporalmente a las víctimas de las inundaciones. Aunque no disponemos de muchos detalles descriptivos tanto del espacio de la casa como de este piso, se puede suponer que el traslado al piso supuso mejores condiciones para la familia, que en caso contrario no buscaría todos los medios posibles para poder quedarse allí. Sin embargo, ese espacio en el que el narrador conoció la belleza de la luz filtrándose entre unas colmenas en las paredes, que no volverá a encontrar en ningún otro sitio, es solo un espacio provisional. Pronto serían desalojados y volverían a su casa, de la que la inundación borró todos sus recuerdos.

1.9. La novela *El cielo de Madrid* nos ofrecerá principalmente valiosas miradas sobre el espacio del bar y una visión abarcadora de la ciudad, pero merece la pena detenerse en el espacio de la casa como un espacio que, sin ser un espacio negativo, es un espacio de no-identificación. Antes de analizar el piso y el chalé como espacios donde el narrador-protagonista vive, dedicaremos unas líneas a la casa en relación a otros personajes secundarios. La casa como lugar de desarraigo no solo será característica del protagonista. Para muchos de los personajes que se conocen en el bar El Limbo y que comparten el Madrid nocturno, el bar será un espacio de identidad, una especie de refugio. Allí van casi a diario y muchas veces no se hace alusión a que efectivamente vuelven a sus casas, o en otras, deliberadamente evitan la vuelta a sus casas y prefieren la atmósfera familiar del bar⁷⁶. En la novela hay dos personajes, César, el pianista del bar, y el vagabundo de la plaza donde vive el narrador, que carecen de una casa propia. César vive en pensiones y come en los bares. Es un hombre sin pasado y sin raíces. De él solo se sabe que había tenido una mujer y un hijo, pero nada más desde que “su única casa era El Limbo y su único amigo el piano.” (CM p. 18) El vagabundo, con el que el narrador conversa en algunas

⁷⁶ Nos referimos aquí al personaje Rico, para quien “Todo lo que puedas ver por ahí está aquí [...] en este bar.” (p.16) o cuando en una ocasión la clientela del bar se describe de la siguiente manera: “El Limbo acogía también a algún cliente de paso, extranjeros sobre todo y españoles de provincia deseosos de conocer el Madrid nocturno [...] renuentes y [de] gente empeñada en no regresar a casa” (CM p.17)

ocasiones, es otro ejemplo de personaje para quien la casa es un concepto vago, que puede ser el banco donde duerme o la ciudad entera cuyo cielo contempla.

En cuanto a los espacios donde vive el protagonista, Carlos, proponemos analizarlos según la división en cuatro partes que el mismo texto presenta: 1. El Limbo, 2. El Infierno, 3. El Purgatorio, 4. El Paraíso. La acción en la primera parte se desarrolla en unas horas mientras Carlos está en el bar El Limbo, esperando a su amigo Suso y evitando volver a casa de donde al día siguiente tiene que partir para Suecia. Mediante las constantes analepsis conocemos varios espacios que el protagonista habitó. Se evocan la casa de su infancia en Gijón adonde vuelve a menudo cuando se siente como un “hijo que necesita volver a casa” (CM p. 60) y representa “una referencia, un lugar de refugio y de reencuentro, un puerto a que regresar cuando las cosas no iban muy bien (CM p. 60), sin embargo el espacio de la casa parece perdido para siempre. Tenemos una alusión, en esta primera parte del libro, a que la casa se ha transformado en “casa de vacaciones” (CM p. 59) – esto es, ha dejado de ser un hogar – y más adelante en la parte titulada “El Purgatorio” esta casa de la infancia en Gijón es solo una más, sin rasgos identitarios:

Pasamos en un piso varios años, nos mudamos de casa y cambiamos de una a otra varias veces sin saber quién vivió allí antes que nosotros ni qué cosas sucedieron en el lugar en que ahora dormimos o en el cuarto en el que trabajamos. Yo mismo, si recordaba las casas en las que había vivido, no podía contar nada de ellas, salvo las características físicas y arquitectónicas, excepción hecha de la de mis abuelos de Asturias, que como el chalet en que ahora vivía, también estaba llena de historias de la guerra. Las demás, incluida la de mis padres, en Gijón, donde pasé mi infancia y mi adolescencia, no eran más que unas paredes mejor o peor pintadas y unas habitaciones más grandes o más pequeñas, pero habitaciones al fin y al cabo. (CM p. 201)

De las casas en Madrid se mencionan varios pisos y unos traslados frecuentes, aunque siempre por la zona céntrica:

Vivíamos todos juntos en buhardillas⁷⁷ o en pisos de alquiler que cambiábamos cada poco en función de las circunstancias y de nuestras posibilidades, y pasábamos los días en una especie de larga fiesta [...] (CM p. 29)

⁷⁷ A diferencia de *Se vende un hombre* donde el personaje Puig vive en un ático, mediante lo cual se pretende mostrar su aspiración a convertirse en hombre rico y poderoso, aquí, el alojamiento en las alturas corresponde más a la interpretación de Bachelard (2000: 49): “Los pisos altos, el desván, son ‘edificados’” por el soñador [...] Con los sueños en la clara altura estamos, repitámoslo, en la zona racional de los proyectos intelectualizados.” La mayoría de los personajes migrantes en esta novela, de hecho, se han trasladado a Madrid por motivos artísticos e intelectuales.

Del piso del que tenemos más información es aquel de la plaza de Salesas en el barrio Salamanca⁷⁸, que compartió primero con muchos amigos y donde acabaron viviendo solos él y su novia Eva, de la que poco después se separó:

Como las anteriores, nuestra casa era un hotel en el que a nadie se le ponía otra condición, para entrar a vivir en él, que compartir los gastos comunes y un cierto modo de vida; aquella vida sin reglas y sin horarios que nosotros llevábamos entonces. Eva encajó mal en ella. Aunque se intentó adaptar, ni por carácter ni por costumbre podía vivir así. Ella era escandinava y necesitaba el orden, cosa que con nosotros era imposible. (CM p. 32)

Esta casa, como se desprende de la cita, es comparada por el narrador con un hotel, en otra ocasión con “una pensión abierta a todas horas” (CM p. 53); sin embargo, de esta casa el narrador conserva buenos recuerdos, por lo que sería erróneo considerar este espacio como un lugar de tránsito deshumanizado, como era el caso en otras novelas⁷⁹. Salvo para Eva, la novia sueca con la que Carlos sale varios años y que no se adapta a este modo de vida, ese piso para Carlos y para el grupo de amigos representaba un sinónimo de juventud, de vida despreocupada y de amistad. A él no le molestaba el hecho de que “el salón [se convirtiera] en una especie de embarcadero en el que todos desembocan.” (CM p. 53) Sin embargo, en el momento en el bar desde el que el narrador evoca su vida anterior, el espacio de la casa se ha transformado en un espacio negativo, del que quiere huir:

Lo que me importaba a mí era pasar esa noche del mejor modo posible y me daba igual que viniera gente o que me quedara solo, con la de seguir allí. Porque la alternativa era regresar a casa. (CM pp. 36-37)

Este piso ahora es sinónimo de una juventud perdida, del inevitable paso del tiempo y de la apertura de una nueva época en la vida que trae responsabilidades y en la que los sueños dejan lugar a las ambiciones⁸⁰.

⁷⁸ Esta es la única novela donde se da el caso de que algún protagonista vive en un barrio del norte de Madrid, con la excepción de *Paseador de perro*, pero allí se trata de un personaje secundario. Moral Aguilera (1991) apunta algunas diferencias que acompañan la representación de los barrios del sur, de los barrios del centro y los del norte. Mientras los temas de las novelas que representan los barrios del sur son principalmente los que se vinculan a los problemas de la vivienda, la pobreza y las condiciones ínfimas, en las que tratan los barrios del norte se nota justamente la ausencia de los conflictos relacionados con la vivienda y los conflictos son más individuales que sociales. Podemos confirmar de lo anteriormente dicho en esta novela.

⁷⁹ *Los novios búlgaros, Travesía de Madrid, Se vende un hombre*.

⁸⁰ En la siguiente parte titulada El infierno, cuando el protagonista empieza a tener éxito como pintor dice: “Ahora ya no tenía sueños; tenía ambiciones, que es diferente. Los sueños se me habían roto o los había ido perdiendo por el camino, enredados en las mallas de los amores rotos o abandonados u olvidados en las calles y en los bares de Madrid.” (CM p. 118)

En la segunda parte del libro, el protagonista seguirá viviendo en el mismo piso, a pesar de que allí ya no vive con nadie más –se ha separado de la novia y de los amigos– y los gastos son muy altos. Aunque paradójicamente este capítulo se llama “El Infierno”, coincide con la máxima fama del pintor, y este piso, que en un momento parece haberse transformado en un espacio de identificación –se describe en términos positivos como un lugar agradable y familiar– es un espacio prácticamente ausente del capítulo. Aquí predominan visiones de un Madrid que poco a poco pierde la magia inicial y se vuelve un espacio hostil y del piso casi no tenemos menciones, salvo en pocas ocasiones donde vemos al protagonista en el balcón observando el cielo o la plaza donde vive el vagabundo. La casa se reduce solo a esta parte exterior que busca el contacto con el resto de la ciudad. El interior de la casa se evoca de manera implícita cuando el narrador nos habla de su obra, que se ha vuelto muy repetitiva. Como esta casa es también su estudio, el espacio, además de ausente, adquiere tintes negativos porque el pintor ya no se reconoce a sí mismo allí, considera su obra una falsificación, una traición.

En la tercera parte, cuando se traslade al chalé en Miraflores para huir de la vida agobiante de Madrid y para reencontrarse a sí mismo y a su obra, ese espacio, aunque en un primer momento le brindará paz y horas dedicadas a la pintura, es donde también conocerá la soledad y su poder corrosivo. El chalé degradado donde vivirá aislado del resto de la gente no se elevará nunca a un espacio propio, como la casa de la infancia para siempre perdida o el piso donde compartió la juventud con sus amigos. Aquí a veces vendrá a visitarle su amigo Suso o alguna amiga con la que solo complace su deseo sexual, pero sus únicos acompañantes en las largas noches invernales serán un perro y la soledad. En el chalé en verano empezará a venir por curiosidad una joven que le observará mientras él pinta, y de quien Carlos se enamorará brevemente. Pero más que un verdadero amor, lo que siente es admiración por su libertad, su juventud. En algunos momentos hasta parece una figura fantasmal, quizá un producto de su necesidad de no estar solo y de alguien que mire su obra con sinceridad.

En el chalé donde pasó, según sus palabras, el peor período de su vida, viviendo en una especie de purgatorio como también reza el título de esta parte del libro, comprobaría que nunca se integraría en el pueblo donde los locales lo consideraban un extraño y tampoco conseguiría desprenderse totalmente de Madrid. La ciudad le parecía al mismo tiempo un mundo lejano, que prefería olvidar, pero al que, por si acaso, tenía cerca como un “un resplandor tembloroso, un

ruido sordo y lejano” (CM p. 203). Desgarrado entre su Gijón irrecuperable, Miraflores – ese pueblo tan dependiente de Madrid– y la gran ciudad que nunca duerme, la única patria que permanecerá será su pintura.

En la última parte, la más breve de todas y que lleva el título más esperanzador, El Paraíso, el espacio de la casa desaparece completamente. Hay mención del espacio de una plaza y de un bar donde conoce a su futura compañera, con quien tendrá un hijo, que se revela ser el tú con el que el narrador dialoga en algunos pasajes del libro. Sin embargo, la futura familia, el reencuentro consigo mismo y la paz recobrada no se asocian en ningún momento con alguna casa. Este espacio ha pasado de ser de un espacio lleno de recuerdos (la casa en Gijón y el piso de Madrid) a un espacio de soledad y no-identidad (el mismo piso y el chalé), para terminar siendo solo una idea vaga, un espacio sin pasado que carece de vínculos.

1.10. En la novela *Madre mía que estás en los infiernos* el concepto de casa para la protagonista Adela es muy difuso. Se mencionan muchos espacios en los que ella pasó cierto tiempo viviendo, sin que ninguno de ellos se pueda considerar un verdadero espacio positivo o un espacio de identificación. Allá, en La República Dominicana de donde proviene Adela, se hace alusión al hotel de la abuela donde cierto período vivió con su madre, al internado donde estuvo mientras era estudiante, a la mansión de su marido, Reinaldo, a quien ella odiaba, por lo tanto, esa casa para ella no podía ser otra cosa que una prisión más o menos voluntaria. De todos estos espacios, destacan la casa de su infancia, que ella vincula con el abominable recuerdo de su padrastro abusando de ella, y otra casa donde luego su madre vivió con un nuevo marido, un egoísta y déspota que la quería echar y que pegaba a los hijos de Adela. Se hace mención también a una casa que ella empezó a construirse, aunque no sin que este proceso fuera obstaculizado por su madre. Una vez en Madrid, la madre le informó que había alquilado esa casa y que Adela, al regresar, recuperaría. Sin embargo, la novela termina sin que la veamos instalada felizmente en ese espacio propio.

Hemos traído aquí estos datos para tenerlos en cuenta a la hora de analizar los espacios de las casas de Madrid que prácticamente son las casas señoriles donde las inmigrantes trabajan de internas. Estos espacios que, como veremos, son espacios de la humillación y del desencuentro con el *otro*, no se configuran en oposición a un espacio idealizado allá en su país, sino parecen ser una continuación de la búsqueda de la protagonista de la paz interior y de sí misma.

Mientras está en España, Adela vive por poco tiempo en una pensión, que a pesar de ofrecerle cobijo, es un espacio gris, donde pasa hambre y se siente sola. El resto de las casas, si exceptuamos la casa en la provincia de Jaén donde se refugiará por cierto tiempo y donde llegará a establecer un contacto íntimo y sincero con la familia que allí vive, son más bien lugares de trabajo que propias casas. El primer día que llega va a la casa donde sirve su prima Lucecita. Allí se quedará poco tiempo, porque la señora de la casa reconoce en Adela una atracción peligrosa que su marido difícilmente podrá resistir.⁸¹ La otra casa donde trabaja su prima Leo es la máxima representación de la humillación que pasan los inmigrantes, relegados a la clandestinidad, a la miseria, a la incomunicación:

Vivía como una secuestrada, recluida en el cuarto de Leo, relejendo una y mil veces viejas revistas del corazón repescadas por mi prima de su señora. Sin hacer ruido. Sin poder salir más que al baño, tres veces al día. Leo aparecía de pronto en la puerta y me hacía, en silencio, una señal con la cabeza para que la siguiera mientras sellaba sus labios con un dedo. Cuando oía a la señora hablar en la cocina, yo debía esconderme bajo la cama. A veces lloraba en silencio, como una niña asustada. *Fifty-Fifty*, la mariposa, se volvió un gusano hambriento siempre a la espera: de la comida que mi prima me traía a hurtadillas y de las palabras de consuelo que, de noche, me susurraba bajo las mantas. Las únicas que había escuchado en todo el largo día. (MMQ p.29)⁸²

Cuando Adela empezará a servir en casas, ante la imposibilidad de encontrar otro trabajo y confirmando la teoría de su prima de que “gente como tú y yo”, es decir, mujeres inmigrantes ilegales solo pueden trabajar en el servicio doméstico, recobrará parte de su dignidad y no permitirá que ese espacio se convierta en su prisión. Se negará a usar el traje blanco y negro, intervendrá en las conversaciones de la señoras llamándoles la atención sobre sus absurdas ideas racistas, incluso será justamente en este espacio donde Adela se enfrentará a una de estas señoras, amenazándola y gritándole para recuperar el dinero que le debían. Aunque más tarde abandonará el trabajo y estas casas se convierten en un mal recuerdo al que no merece la pena volver, la descripción de estas casas confirman la hostilidad de estos espacios como mudos testigos de una división de clases inamovible: “Sobrios muebles de madera oscura, cuadros

⁸¹ La eterna relación entre los señores que abusan sexualmente de sus criadas a la que se hizo referencia en varias novelas.

⁸² Compárese con la película *Rabia* (2009) del director ecuatoriano Sebastián Cordero. Aquí igualmente la casa se convierte de un espacio de clandestinidad para el protagonista que huye de la policía y se esconde en el ático de la casa donde trabaja su novia. De modo similar como en esta película, la casa se transforma en un espacio de humillación y de miedo, que anula la existencia del personaje o que lo relega a los rincones oscuros, olvidados, invisibles.

melancólicos y objetos difuntos de la alegría que algún día comportó su compra o regalo decoraban aquel piso enorme y sombrío” (MMQ p.37).

A pesar de que la mayoría de las casas representan para Adela un espacio hostil, un espacio de paso y de no-identificación, sí asoman dos espacios positivos en la novela, aunque ambos se encuentran fuera de Madrid: uno es una casa, allá en su país, que construyó otro marido de la madre, don Pericles, a quien Adela consideraba su verdadero padre, y otro es la aludida casa en Jaén, que representará una especie de escondrijo, pero también un espacio de reencuentro consigo misma. Ambos espacios denotan algún cambio positivo del personaje. El primero se asocia con la “metamorfosis” de Adela niña que no tenía nada –vivía en el hotel de su abuela, su padre biológico era un mujeriego, la madre y la abuela nunca mostraban verdadero afecto por ella– en una niña que no solo llegó a tener hasta un “salón privado para sus visitas, [...] [con] radiocasete, televisor a pilas, librería y chicas de servicio” (MMQ p. 25), sino allí también se estableció ese vínculo profundo con don Pericles, que le “contagió su amor a la lectura” (MMQ p. 24) e influyó mucho en su manera de ser. Gracias a la educación y el cariño que recibió de este hombre, Adela pudo destacar del entorno mediocre y erigirse como una mujer con dignidad que deja a Reinaldo, el hombre que la maltrata, por quien no acepta ser mantenida y que decide emigrar para crear su propio destino.

El otro espacio, la casa de Jaén, es un espacio de miedo porque es donde se esconde de su ex marido Reinaldo que la ha seguido hasta España para matarla, pero también un espacio en el que conoce a unas personas que la ayudan desinteresadamente y donde se redescubre a sí misma. Después de la travesía por Madrid, donde sufre todo tipo de humillaciones y decepciones, en esta casa apartada de una periferia española, una noche, cuando tiene una pesadilla con Reinaldo, se despierta y en el espejo, donde rara vez se mira, ve a otra persona:

La mujer que me miraba estaba demacrada, asustada, triste. Me rebelé. La mujer del espejo me devolvió una mirada cuaresmal en la que poco a poco se fue apagando la derrota y ese extraño brillo, propio de quien bordea la locura. Lentamente, en sus ojos asomó un chispazo de razón y de lucha. (MMQ p. 183)

Desde aquel fugaz momento de enfrentarse a sí misma es cuando empieza el final de su huida del pasado y cuando decide enfrentarse a todos los que la tenían sojuzgada – Reinaldo, su madre... Decide recuperar su yo complicado, esa “Adela Guzmán, maestra, lectora voraz, dominicana, pronosticadora onírica de desgracias por venir, insegura y dependiente, amante de sonos y boleros, huérfana de una madre vida y madre de tres niños huérfanos...” (MMQ pp.

190-191), pero también siendo otra, más fuerte, enriquecida por este doloroso viaje español más que físico, mental y emotivo.

1.11. En el caso de la novela *Cosmofobia* podemos identificar dos tipos de percepciones del espacio de la casa: una, a través de los inmigrantes y, otra, a través de los personajes españoles. En el primer caso, se trata prácticamente de un espacio ausente. Al inmigrante muchas veces lo conocemos en su lugar de trabajo, por lo que no se nos permite entrar en su espacio privado. De hecho, el inmigrante se menciona en el mismo contexto de la casa solo cuando se hace referencia a las casas ajenas donde, sobre todo las mujeres, trabajan como personal doméstico. Las raras ocasiones cuando se hace alusión al espacio propio es cuando una niña enferma no puede ir a su casa porque sus padres trabajan y no hay nadie allí o la casa de los inmigrantes es el tipo de piso-patera que muchos inmigrantes ilegales comparten. En otras palabras, la casa no representa un espacio de intimidad e identificación, ni siquiera un espacio de seguridad, calor y cuidado. Muchos de los niños cuyos padres están obligados a trabajar hasta muy tarde para ganarse el pan tienen el centro social como espacio alternativo a su hogar, que no casualmente se llama “La casita”. Los adultos, por otra parte, eligen el bar o la calle como espacio con el cual reemplazar ese vínculo roto con la casa. La casa solo aparece como espacio idílico y acogedor allá en el país de origen donde algunos inmigrantes sueñan con volver. Sus casas en Madrid son solo espacios provisionales y de paso por encima de las que flota la casa-sueño en algún lugar lejano.

En el caso de las casas de los personajes españoles predomina la visión de ellas como espacio hostil. En varias ocasiones es el espacio donde se produce la pelea entre las parejas y uno decide abandonar al otro. Véanse por ejemplo las historias de Irene y Antón, Susana y Silvio, Miriam y Daniel. En el caso de Antón e Irene que se separan después de estar cuatro años juntos, cuando Irene se va de la casa, lo primero que le viene a él a la mente es que ella se va justo en el momento en que tenían que empezar a compartir el alquiler. La casa, ese espacio común por tanto tiempo, no se contempla desde los recuerdos que los unían, sino desde la óptica financiera, fría y deshumanizada. Para Miriam, el espacio de la casa es un espacio íntimo donde pasa momentos con su hijo o con Antón, con quien sale a veces, pero es también un espacio que le despierta los recuerdos de su falso matrimonio con Daniel, de su separación, de los momentos felices que pasó con Yamal allá en París o en el hotel en Madrid. Para Susana, la negra de nacionalidad española, la casa es un espacio agobiador, sinónimo de las humillaciones y los

insultos que sufre por parte de Silvio, el chico con el que vive. El espacio de felicidad que está buscando para sí misma y que no encuentra en esa casa junto a Silvio, ella cree que existe, pero siempre en otro lugar:

Me gustaría trepar el patio, colarme por la ventana y entrar en el hogar de una de esas familias felices. Imagino que Poppy tendrá una familia feliz. Me ha hablado de sus hijos, tiene dos y viven en una casa en las afueras, supongo que muy bien decorada, con las cortinas a juego con las fundas del sofá y esas cosas que se ven en las revistas, todo con gusto pero con sobriedad, sin estridencias. En este edificio también debe de haber familias felices, de las de mesa puesta, televisión encendida, madre que desde la cocina pregunta a la hermana si falta pan en la mesa, hermana que, despierta, sueña con el novio, padre y hermano pequeño que cantan a coro la alineación de su equipo preferido, bebé que agita su sonajero desde la trona. El niño de arriba que ha dejado de llorar. La madre que está cantando una nana. Desafina. Por el patio me llega el olor a fritanga, las vecinas están haciendo la comida. Se cuele también el runrún de un programa del corazón. Y todos estos ruidos como en un cocido, tan familiares, estos ruidos mezclados como en un cocido, tan familiares, me recuerdan que hoy es mañana y que la vida sigue. (Cos p.78)

En otras ocasiones, los espacios de las casas donde los protagonistas vivían con sus padres casi siempre se evocan como espacios hostiles. O los abandonan y no quieren volver porque no se llevan bien con los padres o están deseosos por salir de allí por los mismos motivos. En algunos casos se transforman en lugares donde se registra la violencia de género, en otros se quedan truncados los vínculos con los hijos porque los padres no aceptan su homosexualidad. Es decir, frente a los bares y las calles donde estos personajes sienten más libertad, la casa representa un espacio tradicionalista y de no-identificación. En el caso del personaje Livia, de origen andaluz, una impostora que vive a costa de los demás, las casas son uno de sus espacios preferidos donde engañar y robar a sus víctimas.

Sin embargo, no todas las casas adquieren algún significado negativo. En el caso de Isaac y Claudia, a pesar de que su relación se basa más en una necesidad mutua que en la atracción física o un amor profundo, la noche pasada en el balcón bajo la luna surge un destello de esperanza de que ese espacio en adelante les vaya a quitar las inseguridades y los miedos (la metáfora de ello es que sacan los vasos que nunca usan por miedo a romperlos, aunque en realidad no hay una ocasión especial). En otro momento, cuando el espacio de la casa adquiere connotaciones positivas, es cuando se evoca la infancia. Nos referimos a Claudia, que a pesar de las diferencias sociales, se hizo amiga de Dorita, y muchas veces iba a su casa, que representa un

verdadero espacio de la intimidad de las chicas. Eran los últimos momentos agonizantes de la dictadura y para las dos chicas ese espacio era el único donde podían compartir sus secretos de que sus familias eran republicanas y que la muerte de Franco fue celebrada.

Hacia el final de la novela también conocemos el espacio de la casa de la escritora, áter ego de la autora, que había recopilado todas las historias de los distintos personajes que componen el libro. Tampoco conocemos muchos detalles de este espacio salvo la alusión a los dos cuadros del misterioso pintor Yamal, que es el personaje central de la obra, a quien la autora conocía y cuyos cuadros había comprado y colgado en su salón. El hecho de que la autora sale como protagonista y amiga de unos de los personajes probablemente es un ‘truco’ para darle mayor verosimilitud al relato y aumentar el aura mística que envolvía al personaje de Yamal. En relación a los cuadros, que formaban parte de una serie de supuestos cuadros idénticos que se diferencian en pequeños detalles⁸³, la autora asevera:

Y lo que más me intriga de todo es que los cuadros son idénticos. Idénticos. He pasado horas intentando buscar la diferencia, pero no la encuentro. Es como si lo hubieran clonado. Y la mancha de sangre, repetida, parece que me llama con susurro de fantasma. (p.341)

Esta imposibilidad de encontrar las diferencias puede interpretarse de dos maneras: que las diferencias no existen y que habría que aceptar al *otro* porque es nuestro prójimo, idéntico a nosotros, o más bien al contrario, que el conocimiento del *otro* es imposible. Su presencia se introduce en nuestra casa, pero permanece como un intruso, como algo lejano, incomprensible, que a veces provoca el miedo (aludimos a que su hija, un día, observando el cuadro, empezó a llorar sin razón), pero que ya tiene su propio lugar en la pared (en la sociedad) inamovible, incuestionable. A veces ese cuadro, ese *otro*, parece querer comunicar algo, “susurrar” algo, mas el mensaje se pierde, queda truncado.

1.12. Como este es un trabajo sobre los espacios en la ciudad de Madrid, no vamos a ofrecer un análisis pormenorizado de los espacios de las casas que aparecen en la novela *El Metro*, ya que la mayoría se sitúan en el pueblo natal del protagonista Obama Ondo o en otros países por donde pasó antes de alcanzar primero las tierras de las Islas Canarias y luego ser trasladado a Madrid. Sin embargo, dedicaremos unas líneas a estos espacios para tener más claro el contexto en

⁸³ La técnica del pintor Yamal le sirve a la autora como un comentario autorreferencial de las propias historias que integran el libro, que muchas veces son o historias muy similares o contadas desde perspectivas distintas.

Madrid y precisamente la ausencia de un hogar o de un espacio de identificación. Del piso donde Obama Ondo vive en Madrid tenemos una información muy esporádica, “una habitación compartida con cuatro senegaleses y un maliano, que no le resguardaba suficientemente de los aires gélidos del invierno madrileño” (EM p.19), que nos hace concluir que el espacio de la casa aquí ha perdido toda relevancia y posibilidad de vínculo. La falta de un lugar propio del protagonista lo confirma el final de la novela, cuando Obama Ondo, a pesar de su deseo de no tener, como muchos inmigrantes, una muerte anónima, muere apuñalado en el metro, solo, lejos de su casa, lejos del gigantesco adjab donde están los huesos de sus ancestros. En resumidas cuentas, su tragedia consiste no solo en que ese miedo premonitorio de Obama se hace realidad, sino que la muerte le llega en el momento cuando se asoma una esperanza de integración en la sociedad, cuando por fin sale del anonimato de un vendedor ambulante y conoce a una chica española con la que una noche sale.

Hablaremos más detalladamente del espacio del metro en el homónimo apartado, pero nos gustaría destacar aquí que, a pesar de que este va a ser un lugar hostil, donde va a encontrar la muerte, el metro se relacionará también con sentimientos positivos y será también el espacio al que se aludirá en términos de un refugio, o si se quiere, de una casa. Será la gran “madriguera” urbana donde pasará mucho tiempo, donde se resguardará del frío y de la policía. Esta ambigüedad del espacio del metro no es fortuita ni sin precedentes. Obama Ondo siente sobre su propia piel el rechazo que mostró el pueblo hacia su padre cuando este volvió al pueblo junto con la familia a ser el catequista del pueblo. Desde unas condiciones favorables que gozaron mientras vivieron en Yaundé bajo la protección de los misioneros blancos, al volver a la aldea, se les prohibió vivir en la tierra familiar y tuvieron que hacerse una casa improvisada al lado de la capilla. No solo las condiciones en aquella casucha eran peores, porque no había manera de protegerse de las moscas y los mosquitos y se convivía con los animales, sino también al volver al pueblo, Obama Ondo no es aceptado por sus coetáneos. Lo llaman “blanquito”, “embustero” (EM p. 51). Por eso, Obama creció con un sentimiento de rencor hacia su padre, encarnando en él la culpa por la decadencia del pueblo y el declive de las viejas tradiciones:

todos los males de la familia tenían su origen en que su padre había abjurado de las costumbres de su pueblo avaladas por los siglos para abrazar a pies juntillas el credo de los extranjeros, él haría lo imposible para restaurar el orden antiguo y devolverle a la tribu su esplendor. (EM p. 69)

Sin embargo, justo aquí radica la ambigüedad y empieza a escindirse el ser de Obama Ondo, que se niega a aceptar una identidad impuesta por los colonizadores, pero es ya imposible volver a las raíces, porque la llegada de los blancos ha hecho tambalearse el viejo modelo de valores y reglas. Serán precisamente estas antiguas tradiciones con las que él pretende identificarse las que le impedirán casarse con la chica del pueblo con la que tuvo una larga relación, por lo que abandonará la casa del pueblo, donde se imaginaba su tranquila vida para aventurarse por el mundo en busca de un futuro mejor. La tradición y la modernidad siempre en pugna influirán en que vaya donde vaya Obama parece un ser desdoblado, por una parte orgulloso de la africanidad, por otra, sintiendo el “peso de su africanidad”. La casa es otra confirmación de esto: es a la vez un lugar ancestral, un lugar donde se le niega el futuro feliz, unas casas borrosas por los países africanos, un barco que lo transporta hacia el occidente, un piso que comparte con otros inmigrantes, el metro como una madriguera.

1.13. A diferencia de *Cosmofobia*, donde la mención de la casa es muy frecuente pero su poder connotativo es bastante limitado, en la novela *Paseador de perros*, es justamente la ausencia de la casa lo que la vuelve significativa. Y aquí nos estamos refiriendo sobre todo a la casa del protagonista, ya que, como se verá a continuación, al protagonista le será permitido entrar en otras casas ajenas que al final terminarán llenando la laguna de ese lugar propio. Ya desde el principio de la novela, cuando habla de la decisión de dejar Lima, no se menciona directamente el espacio de su casa, sino se evoca mediante la metonimia “familia”, sin que se perciba la menor nostalgia o arrepentimiento. Ese espacio de la familia, que representa solo un “mapa de afectos” y con la que lo une un vínculo puramente casual es espacio de la no-identidad. Por eso le resulta fácil afirmar que “Cuando te mudas de un lugar no vale dejar cosas en la casa antigua, hay que llevarse todo” (PP p.29) y dejar atrás su pasado, desarraigarse e instalarse en el Madrid donde “todo empieza”. Sin embargo, el protagonista no pretende que Madrid sea su nuevo hogar. Desde su llegada ha pasado por varias casas, pero de ninguna se nos ofrecen detalles y no lo vemos detenerse allí. Se evoca en varias ocasiones mediante la metonimia “cama”, es decir, para él, las casas alquiladas de Madrid representan un espacio de paso, provisional, que se asemejan más a un hotel que a un espacio de intimidad: “Mi habitación en Malasaña ya no me pertenece, un desconocido la ocupará a fin de mes” (PP p.76). Es curioso también el léxico que se relaciona con estos lugares: “mudarse”, “ocupar”, “alojarse”, “elegir como compañero de piso”, mas en

ningún momento a estos sitios se les llama casa u hogar. La palabra “hogar” aparece en el siguiente contexto: “[e]l parque Calero, ese ex hogar de yonquis”, de lo cual podemos concluir que se evita de manera deliberada el léxico relacionado con la pertenencia y las raíces y solo tiene cabida en un sentido figurado, refiriéndose a un ámbito marginal. Una confirmación más de esto sería la alusión a una de sus casas en el barrio de la Latina, que en realidad es un sótano⁸⁴ donde apenas llega la luz, lo cual, por una parte, se convierte en una crítica a los espacios ‘reservados’ para los inmigrantes, pero, por otra, una insistencia por parte del narrador de convertir cualquier posibilidad de casa en su auto-negación.

De todas formas, a la no-casa de Madrid hacia la mitad de la novela, cuando ya ha roto con su novia y su vida de paseador de perros no es exactamente un futuro lisonjero, se contraponen su casa en Lima, que tímidamente se asoma como un espacio positivo donde los problemas no existían, donde el amor con Laura Song todavía no estaba “contaminado” por la angustia y el sentimiento de impotencia. Pero eso no nos debe llevar a la conclusión de que ese espacio recibirá más atención y se querrá recuperar. Hacia el final de la novela, cuando se propone ir a París, dice que tiene la casa de un amigo donde dormir. La casa vuelve a ponerse en el mismo contexto ‘hotelero’ y veremos al protagonista con ganas de escapar de la jaula madrileña y enfrentado ante un nuevo posible viaje, ante una nueva aventura incierta.

Gracias a su trabajo de paseador, el narrador tiene acceso a las casas ajenas y eso le permite adueñarse, involuntariamente, de la intimidad y de los recuerdos ajenos. Camas desechas, platos sucios, rutinas, miedos, objetos y ausencias palpitantes es lo que el personaje del narrador se encuentra al penetrar esos “abismos” del pasado ajeno. Borrando o sepultando voluntariamente los propios recuerdos, se crea un hueco en el que ahora caben solo fragmentos de vidas. Sin embargo, esos fragmentos no revelan más que tragedias y la profunda soledad de sus habitantes: “ancianas desvalidas [...] divorciadas con depresión, esquizofrénicos, matrimonios al borde de la ruina, jóvenes aterrorizados con su propio rostro, hombres obsesionados con el sadomasoquismo, gente que pagaba más al psicólogo de su perro que al suyo” (PP p.112). De las casas de los clientes que piden servicios para sus mascotas sobresalen tres: la del anciano en Pozuelo que tiene un mapache como mascota, la casa en Coslada donde va a ocuparse de tres perros porque su dueño está atado a la cama con la pierna amputada y la dueña

⁸⁴ Compárese con Bachelard (2000) “Pero [el sótano] es ante todo el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos.” (p.49)

de una *bóxer* en el barrio de Salamanca que tiene la cara afeada y no sale en público. En el barrio de Pozuelo, que al principio de la novela el narrador percibe como una zona con casas “alejadas del ruido y rodeadas de jardines enormes donde las podadoras de césped parecen coches deportivos” (PP p.13), pronto desenmascarará esa aparente aspecto paradisiaco al conocer de cerca la mansión del anciano⁸⁵. Es una casa enorme, lujosa, pero que rezuma la ausencia del hijo que se fue a Londres para escapar del futuro ‘brillante’ que le reservaba su padre. Esa casa que representa el vínculo roto entre padre e hijo que no tiene esperanza de remendarse (como por ejemplo se anuncia entre el jefe Jota y su padre), ha perdido toda noción de casa como hogar, como espacio relacional, y se ha convertido en una especie de celda: el personaje no sale de la casa, se pasea sin fin, no mantiene conversaciones con su criada brasileña. Vive aislado en su pasado, en un instante feliz, captado y reproducido en el cuarto oscuro un sinnúmero de veces en una fotografía de su hijo.

Las otras dos casas a las que hicimos alusión también son espacios de dolor, soledad, miedos. En la de Coslada el narrador presencia la vida del hombre extinguiéndose ante la impotencia de su familia. Este vaho de la muerte está presente también en el piso de la chica de Salamanca que acabará suicidándose allí probablemente ya incapaz de soportar la fealdad de su rostro y su vida de detrás de las puertas. Probablemente no es casual el uso de la palabra “cementerio” en la siguiente cita:

Cuando te dan las llaves de una casa entras en un matorral de recuerdos, en un cementerio donde la fuerza del olvido trata de destruir las lápidas que puedan llevarte por rutas de abismos, porque el pasado es un agujero negro. (PP p. 43)

La casa como espacio, es, sin duda, un espacio desprovisto de la memoria para él y un espacio de incomunicación, soledad, ausencias y hasta de muerte para los demás protagonistas. Hacia el final de la novela, cuando decide dejar el trabajo e irse de Madrid, el narrador, casi como por rutina, va a despedirse de la poca gente que conoció en Madrid. En la casa del anciano el mapache Odo se ha escapado y sale de allí sin despedirse; en la casa de Coslada solo está la mujer ya que al marido lo habían ingresado en el hospital y su final era inminente; tampoco

⁸⁵ El fenómeno de los puentes que se van a la periferia a vivir aislados y protegidos del resto de la ciudad estaba descrito también en *Se vende un hombre*. Pero en ambas novelas se ha podido constatar que estas especies de *gated communities* no ofrecen el deseado autoaislamiento ya que los personajes allí siguen viviendo en miedo o se convierten en espacios que enjaulan y que potencian la soledad.

consigue ver a su jefe, Jota, quien le había dejado el sobre con el último sueldo al conserje. Paradójicamente, lo único que encuentra en estas casas es el desencuentro.

Conclusiones:

La casa es ante todo un espacio multiforme. Puede ser una humilde chabola, un apartamento en un rascacielos, una mansión en las afueras. La casa es el espacio a través del cual la dicotomía centro-periferia de la ciudad es más marcada. En las novelas del período franquista, sobre todo en las primeras tres novelas, existe una neta división entre lo que representa el centro al que muchos personajes no tienen acceso y lo que es la periferia, donde únicamente puede caber el pobre, el marginalizado. Las novelas *Travesía de Madrid* y *Se vende un hombre* son una especie de novelas transitorias, donde los personajes pertenecen también a una clase baja, pero ya no viven ni se mueven solo por la periferia. Sin embargo, en estos casos es más patente la no pertenencia a ningún lugar y la ausencia de un hogar, de un espacio de arraigo. Ya desde la primera novela de la era democrática se nota una inversión total del esquema anterior y en *Los novios búlgaros* tenemos el mismo centro como espacio donde los de fuera, extranjeros y marginalizados son más visibles. La casa de la periferia aquí no es ubicada en Madrid sino en una periferia mucho más amplia, en otro país. En otras novelas como *Una tarde con campanas*, *Paseador de perros*, *Cosmofobia*, es característico que el otro siempre vive en el centro, pero aquí se ha difuminado prácticamente la dicotomía. El centro está ya ‘conquistado’ y se ha deconstruido como símbolo de poder, riqueza⁸⁶.

Comparando la representación de este espacio en las distintas novelas se puede constatar también que en las novelas de la migración interna anteriores a los años noventa, el reflejo de la sociedad moralmente degradada es visible sobre todo a través del espacio de la casa que muchas veces es un lugar de muerte (en *Los olvidados* muere Mercedes en la chabola, previamente tenemos noticias de que su madre también muere en otra chabola, en *Tiempo de silencio* la hija de Muecas pierde la vida, en *Travesía de Madrid* un homosexual viene ahorcado y una prostituta muere de cáncer, en *Se vende un hombre* la madre de Enrique que también padece un cáncer muere desangrada) o de destrucción (la chabola de la familia de Jaén en *La piqueta* viene

⁸⁶ Popeanga (2002) constata la pérdida del centro en la ciudad postmoderna: “Comienza a perderse paulatinamente la idea de centro, concebido en torno al monumento más representativo – la catedral y el palacio, con su correspondiente plaza – de modo que el desarrollo de lo urbano desplaza el centro único hacia «otros» centros de índole profana.” (p. 14)

derribada). En las novelas posteriores a los años noventa ya no volveremos a tener este espacio cargado de tanta negatividad, pero no por ello la casa recobra su estatus de espacio positivo. En *Los novios búlgaros* será en el apartamento alquilado donde la policía encontrará la supuesta droga que llevará a Kyril a la cárcel. El espacio que tenía todos los indicios de convertirse en un lugar propio (Kyril y Kalina lo estaban equipando según sus gustos y necesidades), después de lo sucedido se convierte en un espacio de sospecha, posiblemente vigilado, es decir, un falso lugar de intimidad e identidad. En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* el piso donde vive la familia polaca será el lugar de mayor peligro porque allí vendrá a buscarlos la policía. En *Madre mía que estás en los infiernos* hemos visto que la casa donde la protagonista quiere esconderse de su marido que la busca para matarla, no es un sitio seguro. En *Una tarde con campanas* el conflicto en la casa surge porque la madre es posible víctima de abuso sexual de un realquilado, igual que la hija por parte del padrastro. En *Cosmofobia* la casa es igualmente un espacio no tanto de violencia física, pero sí de un acoso psicológico y chantaje emocional. En esta novela es precisamente en la casa donde se dan los robos por parte del personaje Livia. En *Paseador de perro* la casa puede ser un espacio agonizante para un cliente enfermo del protagonista u otra vez un espacio de muerte, como en el caso de la chica del piso en el barrio de Salamanca que se suicida.

De lo expuesto, podemos concluir que hay novelas en las que la fuerza hostil que amenaza el espacio de la casa proviene de fuera (*La piqueta*, *Los novios búlgaros*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, *Madre mía que estás en los cielos*) u otras en las que la casa se transforma en un espacio deshumanizado justamente desde dentro, porque la negatividad se relaciona con algún aspecto del personaje que habita dicho espacio (*Tiempo de silencio*, *Travesía de Madrid*, *Se vende un hombre*, *Una tarde con campanas*, *Paseador de perros*, *Cosmofobia*). Podemos notar también que en las novelas del franquismo la desgracia que acompaña a los personajes en este espacio es causa directa o indirecta de su estatus social, de la pobreza y la marginalización a los que están condenados (*Los olvidados*, *La piqueta*, *Tiempo de silencios*, *Travesía de Madrid*, *Se vende un hombre*), mientras que en las novelas sobre la inmigración externa raramente es solo el hecho de que son unos ciudadanos no plenamente integrados la única razón de la hostilidad (en *Paseador de perros* es justamente lo contrario, son los nativos que son víctimas o en *Una tarde con campanas* y en *Madre mía que estás en los infiernos*, se trata de una violencia de género y no de clase).

Del análisis de este espacio, presente de manera desigual en todas las novelas hemos concluido que lejos de ser un espacio antropológico de identidad, la casa es un espacio de no-identidad. En varias novelas algún personaje precisamente en este espacio finge ser otro: en *Los olvidados* Mercedes se convierte en la presunta sobrina de Antonio; en *Travesía de Madrid* las provincianas que sirven en las casas de los ricos se visten de la ropa de las señoras cuando ellas están ausentes; en *Cosmofobia* el personaje Livia es como un camaleón, tiene muchas personalidades de las que se sirve para engañar a la gente, vivir a su costa o robarlos; en *Paseador de perros* la chica que se suicida finge ser una mujer de negocios que viaja mucho, pero en realidad es una chica con un rostro desfigurado que se esconde en su cuarto.

En otros casos hemos visto que la casa es sobre todo espacio de no-identificación, de desarraigo y de tránsito, lo cual viene representado de modos diferentes: en *La piqueta* la casa viene destruida, en *Tiempo de silencio* el protagonista Pedro no vive en una casa, sino en una pensión; en *Travesía de Madrid*, *Se vende un hombre*, *Paseador de perros*, los personajes cambian frecuentemente de casa o están constantemente desplazándose; la casa es solo un lugar de tránsito, parecida a un hotel, donde se nota la presencia de anteriores inquilinos en *Los novios búlgaros* (en relación con Kyril y Kalina) y *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* o una especie de casa-hotel porque allí viven o la transitan muchas personas, que en algunos casos pretenden desmitificar la identificación de la casa con un núcleo familiar tradicional (*Una tarde con campanas*, *El cielo de Madrid*); a veces la casa es solo un lugar funcional donde se va a dormir o ducharse sin que represente un lugar de mayor apego para el personaje (*Paseador de perros*, *Los novios búlgaros* – en relación con Daniel). No olvidemos que también en el contexto de Madrid, la casa puede perder todo vínculo con el personaje, no ser representado, a pesar de las informaciones de su existencia, convertirse en auténtico espacio-tabú (*El Metro*).

No es solo el personaje que sufre algún tipo de cambio o no encuentra su lugar propio dentro de la casa, sino es el propio espacio que por las acciones que tienen lugar allí a veces es difícil clasificarlo o identificarlo únicamente como una casa. Hemos podido identificar una casa-crypta en *Los olvidados*, una casa-quirófano en *Tiempo de silencio*, una casa-prostíbulo en *Se vende un hombre*, una casa-hotel en *Los novios búlgaros* y *El cielo de Madrid*, un piso-oficina en *Una tarde con campanas* y *Paseador de perros*.

Es curioso notar también cómo cambia la percepción de la casa como lugar de la memoria, diferente de la que representa la actual vivienda del personaje. Hay novelas en la que

no existe ninguna alusión a la casa natal de donde han salido los personajes, por lo tanto no existe la casa familiar como espacio de la memoria (*Tiempo de silencio, Travesía de Madrid*). En otras novelas no hay una alusión directa al espacio de la casa, pero sí a un espacio más amplio que es el pueblo natal con connotaciones negativas (*La piqueta*) o a una ciudad extranjera donde predomina otro espacio feliz, pero no la casa (el río en el caso de *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*). La casa de donde proviene el protagonista se relaciona con momentos dolorosos o desagradables en *Se vende un hombre, Madre mía que estás en los infiernos, Una tarde con campanas*. Hay novelas en las que se insinúa una época feliz relacionada a una casa de la infancia del personaje, pero parece un espacio perdido para siempre, irrecuperable (*Los olvidados, El cielo de Madrid*) o muy borroso porque pertenece a un período lejano y lleno de ambigüedades (*El Metro*).

Es interesante notar que la casa casi nunca sea un espacio unipersonal. Es prácticamente siempre habitado por varias personas (excepto en el caso del piso donde vive Daniel en *Los novios búlgaros*) y muchas veces se ofrece como espacio de encuentro entre diferentes personajes:

- en *Los olvidados*, donde la calle también funciona como otro espacio importante de encuentro;
- en *Tiempo de silencio*, donde Pedro conoce a los seres marginalizados de las chabolas. Otros espacios de encuentro van a ser siempre los espacios cerrados (cafés, prostíbulos, otras casas);
- en *Los novios búlgaros* aunque el primer encuentro entre el español Daniel y el búlgaro Kyril ocurre en la plaza, será la casa como lugar de varios reencuentros;
- en *Una tarde con campanas* el protagonista-narrador conocerá la diversidad primero en su casa y luego fuera de ella, en el parque y en el metro;
- en *Cosmofobia* y *Madre mía que estás en los infiernos* el conflicto entre los nativos y las mujeres que trabajan como asistentes se produce justo en el espacio de la casa;
- en *Paseador de perros* la casa, junto con otros espacios públicos, será también un espacio privilegiado de encuentro.

Queremos destacar al final los elementos por los cuales se describen los espacios de la casa presentes en estas novelas. Del espacio interior podemos notar un leve predominio del espacio íntimo de la alcoba, aunque son bastante frecuentes los espacios comunes como los salones, o las cocinas y los baños. Merece la pena mencionar que la cocina se relaciona únicamente con la mujer (en *Los olvidados, La piqueta, Una tarde con campanas, Cosmofobia,*

Madre mía que estás en los infiernos) y el baño en *Una tarde con campanas* sobresale porque no es un espacio puramente funcional, sino un espacio de retiro, de soledad, de introspección. Muchas veces no existen claros límites entre estos espacios interiores porque se trata de viviendas improvisadas, donde en vez de paredes hay arpilleras (lo hemos destacado en las descripciones relativas a las chabolas) o incluso se vuelven más imprecisos o se borran los límites entre dentro y fuera (en los casos donde se da importancia al espacio del umbral o la puerta⁸⁷ – *La piqueta*, *Los olvidados*, *Se vende un hombre*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varosvia* o a los balcones⁸⁸ – *Una tarde con campanas*, *El cielo de Madrid*, *Cosmofobia*). Probablemente el mueble que más destaca de estas casas es la cama que puede ser un lugar que se cede para el otro (*Los olvidados*), un lugar que se comparte (*Madre mía que estás en los infiernos*, *Una tarde con campanas*)⁸⁹ un lugar en el que se siente soledad (*La piqueta*, respecto a Luis), un lugar de incesto (*Tiempo de silencio*), un lugar en el que se va a dormir con otra persona (*Se vende un hombre*, *Travesía de Madrid*, *Tiempo de silencio*, *El cielo de Madrid*), un lugar donde cobijarse y esconderse (*Madre mía que estás en los infiernos*) o donde se puede estar al lado de alguien y sentirse seguro (*Una tarde con campanas*), un lugar que desune (*El cielo de Madrid*) o donde se muere (*Se vende un hombre*, *Travesía de Madrid*)⁹⁰.

Es interesante notar que de los objetos presentes dentro de las casas resalten el reloj y el espejo, que van a aparecer también en otros espacios que analizaremos en los siguientes apartados. Aquí el reloj carece de su principal función de orientar en el tiempo y se vuelve solo un objeto insignificante (*La piqueta*) o un objeto irrecuperable (*Travesía de Madrid*). El espejo casi siempre sirve no tanto para devolverle al personaje su verdadera imagen, sino es donde el

⁸⁷ En nuestras novelas, el umbral como cronotopo de ruptura (Bajtín [1975]1991) o la puerta como espacio separador parecen tener más la función de unir y desdibujar las fronteras que de confirmarlas. También George Perec en su libro *Especies de espacios* (1999) dice “La puerta rompe el espacio, lo escinde, impide la ósmosis, impone los tabiques: por un lado estoy yo y *mi-casa*, lo privado, lo doméstico (el espacio recargado con mis propiedades [...]), por otro lado están los demás, el mundo, lo público, lo político.” (p. 64), pero en nuestro caso representan unas fronteras porosas y franqueables.

⁸⁸ Los balcones, igual que las puertas sirven para exteriorizar las casas y la intimidad (*Una tarde con campanas*, *Cosmofobia*) o crear un vínculo con la ciudad (*El cielo de Madrid*).

⁸⁹ En las novelas de migraciones parece no encontrarse una cama como “espacio individual por excelencia, el espacio elemental del cuerpo [...] sólo tenemos una cama, que es *nuestra cama*” (Perec p.38) Compárese también el relato “La tumba de Agrumosa” de Rocío Silvia-Santisteban, recogido dentro de la colección *Lavapiés: microrrelatos* (2001) donde la protagonista tiene que compartir hasta la cama con un desconocido. La cama aquí la llaman metafóricamente la tumba, lo cual representa una máxima inversión de este espacio.

⁹⁰ No son solo valiosas las menciones ambiguas de este elemento dentro del espacio de la casa. El asunto se complica si se tienen en cuenta las referencias a otras camas en otros espacios, como por ejemplo la cama de piedra en la cárcel en *Tiempo de Silencio* o las múltiples camas por todo tipo de espacios de tránsito y desarraigo, como los hoteles, los hostales y las pensiones, presentes en muchas novelas.

personaje observará algún cambio hasta entonces no percibido (*Madre mía que estás en los infiernos*) o el espejo reflejará algún lado inédito o escondido de la identidad del personaje (*Tiempo de silencio, Los olvidados*)⁹¹.

⁹¹ Según Foucault ([1984] s.f.) el espejo es una heterotopía, un ‘contra-emplazamiento’ que hace que el lugar donde estoy es a la vez real e irreal: “a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado del vidrio, vuelvo sobre mí y empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy” (párr.12).

CAPÍTULO 2

Elementos de la naturaleza. El río: el límite de un mundo diferente

El río Manzanares no es exactamente un elemento emblemático del paisaje madrileño, sin embargo, no son pocos los autores que le han dedicado unas líneas, aunque no siempre halagadoras. “Pobrecito río”, “río de plata falsa”, “esperanzas de río”, “el humilde Manzanares”, “arroyo aprendiz de río” son solo algunos de los epítetos que poetas como Quevedo, Góngora o Lope le han atribuido.⁹² Aunque ha habido tales que lo han exaltado, como Miguel Hernández en *Fuerza de Manzanares* (“el Manzanares llega triunfante al infinito”) o ha cobrado mayor protagonismo entre los pintores como Goya⁹³, por ejemplo, este elemento geográfico ha sido en múltiples ocasiones objeto de burla y sátira y no una seña de identidad como otros ríos más grandes y caudalosos han representado para las respectivas ciudades que atraviesan.

Por eso, no sorprende el hecho de que en las novelas en cuestión, el río no sea el escenario frecuente para los vagabundeos de los personajes. El espacio del río Manzanares lo analizaremos en tres novelas: *La piqueta*, *Travesía de Madrid* y *Los olvidados*. El río como espacio cargado de gran simbolismo aparece también en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, pero no se trata del Manzanares sino del Vístula, el río más importante de Polonia. No nos detendremos sobre este espacio predominante en la parte que en el libro viene separada en cursiva y que corresponde al relato de Andrés sobre su aventura en el barco donde trabajaba su padre antes de emigrar con la familia a España. Sin embargo, es curioso destacar que a la pregunta de Laura de por qué habían dejado Polonia, Andrés no le contesta directamente sino contándole esta historia, que es una historia sobre el heroísmo, la unidad en la superación de ciertos obstáculos y el duro paso a la edad adulta. En síntesis, de la travesía migratoria se elude por completo la parte de la llegada a España o el viaje previo y no se quiere ofrecer de ella una mirada melodramática y conmovedora. La emigración, probablemente un tema doloroso, aquí se ha sustituido por un relato casi legendario y probablemente ficticio, pero mediante el que es posible el diálogo con el *otro*. Y el río se erige como símbolo de un fluir ajeno a nosotros, por el que necesariamente hemos de pasar, pero la memoria lo puede teñir del color que cada uno le quiera dar.

⁹² Citas tomadas del artículo “El río Manzanares en los escritores del Siglo de Oro” (López Serrano, 2001).

⁹³ “Baile a orillas de Manzanares” puede ser un ejemplo.

2.1. En *La piqueta*, el río se menciona de manera esporádica en pocas ocasiones, pero su presencia es significativa porque sirve para potenciar la atmósfera desoladora que reina en toda la novela. Nos referimos a un episodio cuando Luis y su amigo Antonio vuelven del trabajo en tranvía. Antonio nota a su amigo callado y triste y casi no hablan durante el camino. El paisaje que se observa desde el tranvía son unos borrachos que se “emborrachan por el *Madri*” (LP p.146) y “[e]l Manzanares [que] venía casi seco, parecía un charco de agua sucia, debajo del puente.” (LP p.146). El personaje Antonio solo comenta que “[p]arece un mal de ‘la gota’” (LP p.146), una frase mediante la cual pretende hacer un gracioso juego de palabras, sin embargo todos siguen en silencio, sin reír porque el “mal” se ha apoderado del paisaje y de los personajes sumidos en silencio, apatía, impotencia ante una fuerza innombrable. También, si se tiene en cuenta la mención de otras ‘aguas’ en la novela, se descubrirá una vez más que la elección del epíteto “sucia” en la cita anterior no es fortuita y su empleo hace referencia a la podredumbre socio-política de la España del momento. Aquí aludimos al episodio del capítulo quinto de la primera parte, cuando Maruja y Luis están paseando juntos y de repente les sorprende la lluvia y corren para encontrar un lugar donde resguardarse. Por un lado, la lluvia parece ser purificadora, hace detener el tiempo, borra las preocupaciones de los protagonistas, los pone contentos, pero, por otra, hace brotar un mundo negro y oscuro:

Las nubes parecían humo negro. [...]Se notaba el olor podrido del cieno. Un arroyo de aguas turbias y sucias pasaba por en medio del prado, venía de las cloacas de la carretera de Toledo y daba vida a la hierba diminuta, provocaba la fermentación de la tierra. Así se había formado aquel campo. (LP p.76)

El agua que proviene de la ciudad (la alusión a la carretera de Toledo que conecta la ciudad con sus periferias) es agua que da vida pero una vida raquítica (hierba diminuta). De esta manera, la periferia respecto al centro parece un subproducto enfermizo de la ciudad: un mundo sucio, lleno de vertederos, cieno, polvo, mosquitos.

Otra mención al río Manzanares en *La piqueta* es cuando Luis y Maruja están dando uno de sus inusuales paseos por el centro de Madrid y de ahí van a la orilla del río, que es un lugar que parece ofrecer tranquilidad (hay pescadores) e intimidad (un lugar apartado, hay bañistas desnudos), y se describe en términos positivos “el cauce es más ancho”, “el rumor manso de la corriente”; sin embargo, es un lugar donde no se detienen mucho y que parece no pertenecerles (“Nos hemos *alejao* mucho”(LP p. 188). El río sirve aquí para denotar otra vez la oposición

centro-periferia. Es decir, el centro no se sitúa aquí en el pleno corazón de la ciudad, sino en algún lugar donde “comienza la Casa de Campo” (LP p. 188); sin embargo, se trata más bien de un centro simbólico cuyos límites solo se rozan (“Nos hemos *retirao* mucho. Por allá abajo se va a la Playa; luego está el Prado.” (LP p. 188) y cuya tranquilidad y despreocupación parecen estarles vedados. Desde allí como una sombra, como una presencia fija, se ve la periferia, esos “plomizos campos del lado de Madrid, detrás de la arena blanca, de los calveros, de los zarzales.” (LP p. 188).

2.2. En la novela *Los olvidados*, el río cobra mayor protagonismo. No es solo una parte del paisaje, sino que se transforma en un lugar metafórico. En varias ocasiones, los personajes se orientan por la proximidad del río para saber que están cerca de sus chabolas y no en pocos pasajes se menciona el puente, que funciona como una especie de umbral entre el resto de la ciudad y “La Colonia sin Ley”. Las descripciones que acompañan al río no aluden a ese “pobrecito río” del que otros autores se han burlado. Al contrario, si uno no conociera el referente real, ese río poco caudaloso que corre a espaldas del centro urbano, se podría formar una idea de un río bravo, con voluntad propia, que corre ajeno a todo el devenir humano en la periferia madrileña:

se deslizaba silenciosamente el Manzanares por un resbaladizo cauce de cemento
(LO p. 74)

corría turbio y orgulloso (LO p.89)

El agua del río se deslizaba suavemente hacia su remoto destino, empujada por una fuerza misteriosa y desconocida. Esa fuerza que todo lo mueve y lo lleva por los cauces previstos. (LO. p 379)

El río es significativo no solo por delimitar ese mundo de las chabolas, sino también porque en sus orillas se instalan otros seres marginados – los gitanos⁹⁴. Llegan en verano, con las moscas y el polvo. Se instalan bajo el puente porque en la colonia no los aceptan. Dicho de otra manera, también dentro de las clases más bajas, existen jerarquías, barreras, muros infranqueables. A pesar de tratarse de hombres que han pasado múltiples travesías antes de instalarse en el barrio de las chabolas, la gente de la colonia desprecia a los gitanos y frente a

⁹⁴ Rocío Peñalta Catalán (2010) habla del cauce seco del río como “foco de marginalidad sobre todo si se encuentra cerca de barrios deprimidos o zonas periféricas” (p. 47). En este caso no se trata de un cauce seco, pero se confirma la relación del río con un espacio degradado y marginalizado.

ellos, se consideran unos “seres sedentarios que tenían un cobijo seguro, un hogar estable y unas relaciones de vecindad absolutamente normales.” (LO pp. 327-328). Si el río marca los límites entre la ciudad y la no-ciudad, es otra vez en relación a los gitanos que este espacio respeta las jerarquías establecidas. Los gitanos únicamente pueden caber debajo del puente del río, en un lugar inferior, que oculta, y no en un sitio visible.

Al lado del río también tienen lugar varias acciones importantes que aportan cambios relevantes en los personajes y, en algunos casos, hasta fatídicos. El río, como se ha apuntado, representa un punto de referencia para los personajes, como por ejemplo para Mercedes, que cruza su puente el primer día de su llegada al barrio y otras veces cuando regresa de la ciudad. Este espacio para ella también representa una especie de cobijo en los momentos cuando todavía no conoce bien a Pepe. En una de sus citas nocturnas, ella se esconde en una sombra cerca del río para poder observar mejor a ese chico que al mismo tiempo la asusta y la atrae. Debajo del puente del río es donde también pierde su virginidad en la noche de San Juan⁹⁵, mientras en el barrio hay una fiesta. Ese espacio donde ocurre ese acto tan temido por ella y del que ella ni siquiera es plenamente consciente (probablemente por el fuerte deseo hacia Pepe, por el deseo de huir de la realidad o por el inexplicable y loco “impulso de correr hacia lo desconocido” LO p.319) es la mera oposición del monte al que los novios en la ciudad natal de Pepe llevaban a las chicas con las que se querían casar. La oposición no es solo por el eje vertical monte-debajo de un puente, sino se establece entre la atmósfera que supuestamente tiene que ser idílica y pasional frente a la descrita al lado del río, con los gitanos cerca y con la “grotesca canción de las ranas” (LO p. 320). El río, que en la lírica tradicional se asocia con un *locus amoenus* del encuentro amoroso, aquí pierde el contexto de intimidad, clandestinidad, incluso transgresión y se vulgariza mediante las descripciones. Sin embargo, a pesar de la experiencia no muy positiva del primer acto sexual, entre Mercedes y Pepe se establece un pacto, una promesa de amor. Este momento solo fortalecerá su relación y sus esperanzas de una vida común.

El río no es solo como acabamos de ver un espacio iniciático, sino al final de la novela se transforma en un espacio fatídico. Tras el encarcelamiento de Pepe y la muerte de Mercedes, Antonio también muere tropezando y cayendo en el río. El río, que es tanto símbolo de la vida

⁹⁵ Probablemente la elección de esta noche no es casual. La celebración de la llegada del solsticio del verano con el que se abre una fase descendente, una “fase de obscuración”, según la simbología recogida en el Diccionario de los símbolos de Chevalier (1986: 955), indica también aquí esa precipitación de la acción desde este momento hacia el trágico fin.

como de la muerte⁹⁶, en esta novela es el espacio que produce la muerte de Antonio. La noche cuando se despide de su amigo don Jesús y se propone andar sin una meta fija, es cuando cae y el agua del río se transforma en un camino hacia el infinito donde se reencuentra con Minerva, la mujer que lo amaba y a la que Antonio no correspondió, un camino que lo lleva a un mundo mejor, un mundo imaginado, paradisíaco, idílico, donde viven todos ‘los olvidados’.

2.3. El espacio del río Manzanares también se menciona en *Travesía de Madrid* en varias ocasiones como una frontera física y simbólica entre dos mundos alejados. Algunas veces al narrador en la orilla del río le llega una música lejana de otra parte de la ciudad, “al otro lado” del río hay “un Madrid incierto” (TM p. 89) o está el cementerio o el barrio de chabolas donde el protagonista se refugia por cierto tiempo. En este último lugar conoce a una niña Lili, que tiene una percepción del mundo limitada y separada por el río: “Lili ha nacido aquí, en el Puente de Toledo, y Madrid, para ella, es esta margen del río, toda escombros y desmontes.” (TM p. 191). Esta división de la ciudad no es tan patente en relación a otros espacios, ya que vemos al personaje moverse tanto por espacios degradados como por los espacios de los ricos y, como casi todos los espacios se perciben a través de su mirada, no se tiene una impresión de que haya sitios prohibidos para el personaje. Sin embargo, aunque los pasajes que se refieren al río no son abundantes, son suficientes para confirmar una visión divisoria similar a la de otras novelas, entre un Madrid pobre, degradado, periférico y un Madrid rico e indiferente.

En otro momento concerniente al río, aunque la mención sea de paso, se desata el poder simbólico del agua como un espacio destructor, un espacio de la muerte:

Estaba de nuevo en el corazón de Madrid y no pasaba nada. La policía había encontrado a una extranjera ahogada en el Manzanares. La extranjera estaba embarazada⁹⁷ de tres meses. ¿Suicidio? (TM p. 173)

Creemos que no debe de ser casual la elección de una extranjera, aunque la detención del narrador sea breve y casi periodística. A la ‘pléyade’ de mujeres extranjeras que el narrador encuentra en partes diferentes de la ciudad, que al final acaban confundándose y perdiendo sus rasgos identitarios, se une esta mujer anónima identificada únicamente como “extranjera”. En las aguas del río Manzanares a las que como se ha visto se ha aludido muchas veces en términos

⁹⁶ Véase el *Diccionario de símbolos* Chevalier (1986: 885).

⁹⁷ Como en *Tiempo de silencio* o *Los olvidados* donde varias mujeres mueren de un aborto, es otra vez una mujer embarazada que muere. La vida se trunca incluso antes de empezar.

despectivos, parece que lo único que cabe es la muerte. Pero esta muerte del *otro* no es motivo de preocupación o reflexión, se banaliza en extremo. El *otro* extranjero es solo un *otro* anónimo más, que transita los espacios sin dejar una huella profunda.

A diferencia del agua del río, esa agua ‘natural’ que lo aniquila todo, el agua no siempre conlleva connotaciones negativas. Al contrario, el agua ‘urbana’ y ‘artificial’ de las fuentes repartidas por la ciudad aparece a lo largo de la novela relacionada con sentimientos positivos de renovación y regeneración. El narrador siempre acude a ellas cuando huye de algo y representan para él una manera de reconciliación con la ciudad. De hecho, la novela termina con este espacio de la fuente como un espacio esperanzador:

[...] bebí cabeza abajo. El agua me corría por el rostro y entre el pelo. Veía el cielo y los edificios del revés, como otras veces. Pero me bastó con enderezar el cuerpo de nuevo para volver a entrar en pacífica posesión de mi ciudad. (TM p.309)

Conclusiones:

El río en nuestras novelas es sobre todo un espacio simbólico. Se asocia con un umbral, una puerta y un camino. Un umbral de la miseria, una puerta al barrio (mediante el puente) y un camino hacia la muerte. La mayoría de las acciones que tienen lugar allí son irrelevantes para la trama y la detención en este espacio sirve para acompañar el estado de ánimo de los personajes. Pero tal y como hemos podido concluir del análisis, en prácticamente todas las novelas el río es una invisible línea divisoria entre un mundo marginado y el resto de la ciudad donde no siempre los personajes se mueven con soltura, o en algunos casos un espacio que únicamente se relaciona con un mundo degradado, periférico. De la doble imagen de espacio de vida y muerte que se ha forjado del río en el imaginario humano, parece prevalecer solo la segunda o una ambigüedad en la que prevalece la faceta hostil de este espacio. El espacio que parece anunciarse como espacio de referencia que el personaje conoce “palmo a palmo” se transforma en el lecho mortal para el personaje y en una especie de río mítico que lleva a un espacio trascendental (*Los olvidados*) o es simplemente un espacio que aniquila y borra cualquier posibilidad de identificación (*Travesía de Madrid*). Incluso el acto amoroso entre Mercedes y Pepe (*Los olvidados*) que tiene lugar cerca del río del que Mercedes va a quedar embarazada luego será la causa directa del aborto y su muerte.

CAPÍTULO 3

Espacios transitorios entre naturaleza y ciudad

El parque: espacio de aparente sosiego

Situamos el espacio del parque en un espacio transitorio entre espacios públicos y elementos de la naturaleza dentro del contexto urbano por una parte porque los parques son espacios públicos dentro del ámbito urbano y tienen partes propias del mundo ‘civilizado’, como senderos asfaltados, papeleras, bancos, farolas, que nos hacen recordar que el parque no es la naturaleza salvaje, ese bosque oscuro que rodea la ciudad amurallada, lleno de peligros, símbolo de lo desconocido y lo prohibido. Pero, por otra parte, allí vamos siempre que estamos cansados del asfalto, de los ruidos, de la vida ajetreada de la ciudad para retirarnos y estar más cerca de la naturaleza, aunque sea artificial. Paradójicamente, el parque, especialmente los grandes parques urbanos, es donde vamos para olvidar la ciudad, aunque necesitamos siempre una confirmación de que la ciudad no está lejos.

En varias de las novelas elegidas para este trabajo aparece el espacio del parque, sobre todo el parque más famoso de Madrid, el Retiro.

3.1. En la novela *El Metro*, como las páginas que sitúan la acción en el contexto urbano son reducidas, la alusión al Retiro la encontramos solo en una ocasión, sobre la que, de todas formas, vale la pena detenernos:

Mientras el tiempo fue bueno, Obama Ondo colocaba la manta en el Retiro, bajo un árbol en el borde del estanque, y, como los otros vendedores callejeros dispuestos en derredor, pasaba la jornada contemplando a la gente que circulaba por el parque, sobre todo a los niños que jugaban o a las jóvenes parejas que remaban en el lago. Esas estampas bucólicas le traían recuerdos de su pueblo, cuando, con alguno de sus amigos o en compañía de sus primos, subía a los cayucos para pescar [...] Pero, [...] a veces asaltaban su mente escenas de su tenebroso periplo, y entonces la apacible superficie de la represa se convertía en mar bravío [...] (EM p.443-444)

El Retiro, como el metro, son lugares predilectos de los inmigrantes que trabajan como vendedores ambulantes. Cuando hablemos del espacio del metro, observaremos que el inmigrante Obama Ondo prefiere el metro a la calle porque le resguarda del frío y de los ruidos.

Para él, el metro se transforma en una especie de refugio. En cuanto al parque, no tenemos informaciones de por qué se elige como un lugar apropiado para la venta ambulante, pero podemos sacar la conclusión del hecho extraliterario de que el parque es un lugar de ocio, donde la gente viene para relajarse y es más probable que también tenga tiempo y deseo de completar sus ratos libres con algunas compras. Es probable, también, y eso nos lo confirma el mismo texto, que Obama acude allí porque los inmigrantes, tanto en la vida privada como en el trabajo, se juntan y comparten muchos espacios. Sea como sea, en la cita es patente el contraste entre dos grupos de personajes: los visitantes del parque que son figuras dinámicas y los vendedores, estáticos, concentrados alrededor del estanque, un contraste entre la imagen despreocupada de los primeros y la espera inútil de los segundos, sin que se produzca contacto alguno entre ambos. En la breve cita se ve también que el parque, o más concretamente el estanque⁹⁸, obtiene tanto rasgos positivos como negativos⁹⁹, porque hace traer a la memoria los recuerdos felices de la infancia y de su peligroso periplo por el Estrecho. Los recuerdos positivos se relacionan con el espacio del río y del mar predomina la visión como espacio negativo, abismal. Es curioso que el estanque, a pesar de que la palabra proviene de “estancar” y las aguas estancadas normalmente obtienen connotaciones negativas, aquí sea un espacio idílico, pero de un idilio ajeno.

3.2. En *Se vende un hombre*, el espacio del Retiro se menciona una vez como un espacio que brinda refugio, donde el protagonista se aísla del resto de la ciudad y de la gente para disfrutar del silencio y de la tranquilidad:

Me dio por ir al Retiro, sentarme en un banco y pasarme así las horas, gozoso de mi aislamiento, de ser dueño de mí y de mi tiempo, de estar a solas con mis recuerdos y mis esperanzas. (SVH p.129)

De todas formas, este destino parece elegido más bien por casualidad y forma parte de los paseos que Enrique daba después del trabajo, en el período cuando su madre muere y se va a vivir en la trastienda del señor Plácido. En estos paseos llega al barrio de Salamanca, donde ve a gente

⁹⁸ El agua del estanque aquí se puede interpretar como un espejo en el que se refleja el inmigrante, aunque lo que le devuelve no es nunca una imagen petrificada del presente.

⁹⁹ Como se verá en los análisis que siguen, el parque siempre aparece como un lugar ambiguo. Traemos aquí también una cita significativa de la novela *Travesía de Madrid* que no hemos incluido en este apartado porque la mención del parque es muy corta: “El Retiro, a esta hora, es una isla de verdor y soledad por donde pasean pacíficos obsesos sexuales, niñeras sin medias y guardas aspérrimos y silenciosos.” (TM p. 44) El contraste entre el “verdor”, “pacífico” “niñera” que se asocian a primera vista con algo positivo, por una parte, y “obsesos sexuales”, “soledad” “guardas aspérrimos y silenciosos”, por otra, crean, en solo una frase, esta imagen confusa del parque del Retiro.

alegre y sonriente y quiere sentirse al lado de ellos como “partícipe de una vida más vivible” (SVH p.129), va al cine, donde conocerá a Maribel, o descubre su nueva pasión por la lectura en las librerías. Es decir, el parque, a diferencia de estos otros espacios, no le brindará algún encuentro ni será decisivo para algún cambio en el personaje. A pesar de que la cita dice que el protagonista va para disfrutar de su soledad y recordar, el parque se transforma en una especie de espacio-tabú porque no se dan más detalles que nos permitan conocer al personaje. Se puede suponer que estos paseos por el Retiro se repetían, ya que el narrador habla de una época en la que todos los lunes tenía tiempo libre y los aprovechaba para despejar su mente por la ciudad, sin embargo, como el Retiro ya no se vuelve a mencionar, nada alude a que este espacio le permita ser “dueño” de su tiempo. Teniendo en cuenta que todo el libro está escrito como una especie de memorias del personaje y que de este lugar no tenemos ningún recuerdo o la evocación de algún hecho pasado, se confirma la falsedad de este retiro.

3.3. El parque como espacio de soledad aparece también en *Paseador de perros*. El narrador muchas veces escoge “los puntos más alejados de los parques” (PP p.42) para estar a solas, pero en realidad nunca consigue desconectar de la gente y sus problemas, que tanto como los propios no dejan de perseguirle. El Retiro, como es el caso también en las otras novelas, resulta ser un espacio ambiguo, donde algunas veces vemos al protagonista pasear tranquilamente con su “disfraz de dueño”¹⁰⁰ de la mascota, o donde por unos instantes disfruta viendo a las chicas guapas o relajándose con alguna merienda, pero allí también están las parejas y las familias felices para recordarle el punto muerto en el que se encuentra su vida. Allí tumbado bajo un árbol se da cuenta de que está completamente solo, ya no tiene a Laura Song, su ex novia, tampoco amigos. Se siente harto de muchas cosas relacionadas con el trabajo, pero quizá es más interesante destacar que se siente harto de pensar que el viaje a Madrid fue un error, de los inmigrantes que le “recordaban la X” de su documento de identidad y de ver quebrados sus sueños que antes de partir incluían a Laura Song. Se siente un extraño, se siente rodeado de desconocidos, y el futuro con su posible mujer, hijo y familia parece otra de las ilusiones que se desvanecerán como todas.

¹⁰⁰ Según Laín Entralgo (1968): La máscara a la vez “expresa y oculta: oculta la individual personalidad del enmascarado y expresa la voluntad de este de «parecer» a los demás.” (p. 160)

El parque del Retiro no es el único parque que se menciona en este libro. Se hace también una breve alusión al parque Gregorio Marañón, donde por primera vez el narrador coincide con inmigrantes en una posición similar a la suya. Se trata de otros paseadores de perros que sufren los mismos problemas por la falta de papeles, pero de las conversaciones con ellos también nota que el trabajo de los demás, concentrado en las zonas céntricas, parece mucho más agradable, incluso los inmigrantes mismos están más integrados (la gente los conoce y los saluda por las calles). Mediante esta oposición se confirma una vez más la visión de la periferia como espacio hostil. En este episodio, el contacto con los inmigrantes es de nuevo instantáneo y superficial, ya que el narrador guarda la distancia y no quiere identificarse con “una banda de inmigrantes que pasea perros y nunca ha escuchado a Baxter Duty, que no ha entrado al Garaje Sónico, que no ha pisado Malasaña” (PP p.62).

Otro parque en el que vemos al narrador hacer una parada de lo que parece ser un interminable recorrido por la ciudad es el Parque de Berlín. Este espacio coincide con el momento en la historia posterior al aviso de Pauline de que regresa a Francia, lo cual lo deja otra vez con la única certeza de que volverá a estar solo. En el parque donde está, lo que ve alrededor de sí son los viejos, que asocia con el franquismo, y los jóvenes, que representan la despreocupación y el estado de bienestar. “Vida y muerte” (PP p.108), concluye. Es curioso notar que no esté claro cuál de estos grupos representa la vida y cuál la muerte. Los mayores y las ideas fascistas siguen vivos, aunque deberían representar la vejez, la muerte que se aproxima y la sepultura de un régimen que queda en el pasado, y los jóvenes, que deberían ser la fuerza motora del país, los portadores de las ideas nuevas y frescas, están tumbados en el césped, en una obvia posición de inactividad. El narrador no encuentra su lugar en ese parque de la vida y la muerte, prefiere estar “del otro lado”. El desarraigo es completo: no existe tal lugar con el que identificarse y le vale con estar siempre en uno distinto.

3.4. En *Una tarde con campanas* el espacio del parque adquiere más significados en relación a las otras novelas, además de algunos que son propios solo de esta novela. Como la mayoría de los espacios de este libro que analizaremos, el parque también se vincula al narrador niño, salvo el parque del Oeste, que se menciona en la historia de un amigo del hermano mayor, Augusto, que es atacado por un grupo de neonazis. Este episodio contado por Augusto y luego transmitido difusamente por el narrador, le sirve otra vez al autor para denunciar la situación en la que se

encuentran los inmigrantes, expuestos a muchos riesgos solo por el hecho de ser diferentes. El parque que, como hemos visto en las demás novelas, era un lugar de refugio o aparente refugio, no se libra tampoco de la hostilidad que acecha por toda la ciudad.

Para José Luis, por otra parte, el parque es un espacio sobre todo positivo, aunque como se verá en breve, también un lugar ambiguo. Nos informa de que le gusta mucho este lugar y se refiere sobre todo a El Retiro, adonde muchas veces va con el hermano o con la familia y que, a diferencia de los protagonistas en las novelas anteriores, no es un lugar que potencia la soledad, sino, al contrario, se representa desde el punto de vista de gente que va a un lugar de ocio. Dice que le gusta ir en bicicleta y correr allí, que le trae recuerdos de los parques de su ciudad natal, aunque este es mucho más limpio. Es un espacio donde dice que está feliz y donde su familia se socializa con otras, tanto inmigrantes como españolas, preparando juntos la comida al aire libre. Pero, si hasta ahora tenemos la imagen idílica, típica de otros textos también, todo esto dura poco tiempo, hasta que aparece la policía pidiendo papeles y ellos se tienen que esconder.

Hasta el parque normalmente van en metro y puede ser que, en contraste con este mundo subterráneo lleno de peligros o con la casa, que es testimonio de muchas frustraciones y derrotas, el parque se revele en un primer instante como un espacio liberador. Pero para el protagonista este espacio es también un espacio de cambio, ya que aquí empezará a darse cuenta, sin poder explicárselo, del fin de su infancia despreocupada y los primeros guiños de la adolescencia y el descubrimiento de su sexualidad:

Entonces estoy triste. Es como si el día no estuviese lleno de sol, como si yo no estuviese en el parque. Porque todo es como la muchacha que blanquea los ojos, todo es igual que ella con la mirada triste, igual que las rodillas doradas que me hacen cosquillas en las piernas. (UTC p.152)

El parque aparece también como parte de un espacio onírico del que se hablará en el apartado sobre la calle. Aquí, lejos de ser el espacio positivo de la realidad, es un espacio donde a él y a Mariana los captura una mujer-zombi y luego son salvados por la diosa venezolana María Lionza, que según las creencias indígenas era diosa de la naturaleza, la paz y la armonía. En resumen, en los sueños El Retiro es solo un nombre, vaciado de todo su contexto real, y aquí se transforma en un espacio de encuentro entre el pasado y el presente, entre la inseguridad del presente y la búsqueda de unas raíces perdidas.

3.5. En este apartado vamos a detenernos también en el espacio del Cerro de los Ángeles que se menciona en la novela *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*. Decidimos incluirlo aquí y no en un capítulo aparte porque, a pesar de que se trata de un cerro y el encuentro entre los protagonistas ocurre en algún lugar del bosque circundante, en realidad se trata de un elemento de naturaleza urbanizado, donde hay monumentos, caminos pavimentados, zonas de ocio, lo cual lo acerca al concepto de parque urbano. Este es un espacio de gran importancia en la novela porque allí es donde se citan Laura y Andrés todos los domingos a lo largo de tres meses y que se convierte para los chicos en una especie de refugio donde resguardarse de otras miradas y olvidarse de las diferencias y las prohibiciones y, con la vista de Madrid delante, construirse una burbuja de palabras.

La narradora, Laura, le descubre a Andrés un lugar en el Cerro de los Ángeles que es para ella un lugar propio e íntimo y que ella llama “mi atalaya”. Desde allí se ve todo Madrid, pero, aunque es una vista preciosa, la ciudad es solo una masa informe. Lo que se distingue son solo los colores de los edificios, rojo o blanco, y el perfil de algunos rascacielos. Madrid se percibe como un lugar lejano, un lugar con el que identificarse, pero solo a distancia, solo si se tiene la posición privilegiada para abarcarlo en su totalidad:

- ¿Y no preferirías vivir allí dentro?
- Pues no – contesté convencida –. Si viviera allí dentro no podría verla entera, como la veo desde aquí. Creerás que es una tontería, pero parece, cuando la veo, que es más mía que de quienes están allí ahora. (LLV p.102)

Este lugar proporcionó la intimidad a los personajes y Laura, a pesar de las advertencias del padre, se encariñó con este chico que solo estaba de paso y llegó a ser su única amiga. Sin embargo, el lugar no llega a convertirse en un lugar de profundo conocimiento mutuo. Andrés permanecerá hasta el final como un “misterioso y tierno domador de palabras” (LLV p. 200). La historia, llena de detalles, que irá contando en algún apartado del cerro, no solo no es una típica historia de inmigrantes que se centre en diferentes motivos políticos o socio-económicos que empujan a los protagonistas a emigrar, sino muy probablemente es una historia falsa¹⁰¹. Solo cuando Andrés y su familia un día desaparezcan porque son perseguidos por la policía, Laura empieza a atar cabos y dudar de la veracidad del cuento. Moviada por la curiosidad de conocer al

¹⁰¹ Compárese con Kunz (2002): “No se nos ofrece un análisis de las causas de la emigración polaca ni una descripción detallada de las condiciones de vida de los polacos en España: al final del libro, la comunidad extranjera sigue casi tan extraña y desconocida para los lectores como al principio, y su país de origen también” (p. 184)

otro al que muchos vecinos temen o desprecian, ella acude todos los domingos puntualmente a la atalaya secreta, en ese lugar que se considera el centro geográfico de España. Pero esos encuentros no ofrecen informaciones sobre cómo es su familia o la ciudad de Varsovia, cómo se han sentido al abandonar su país natal, dónde trabajan en España o cómo se sienten en su nuevo hogar. La historia sobre el barco y las aventuras por el río Vístula que vivieron Andrés y su padre contiene muchos detalles veraces y comprobables, pero, al mismo tiempo, como descubre Laura más adelante, es un cuento que guarda muchas semejanzas con el libro “La línea de sombra” de Joseph Conrad. Durante la narración Andrés parece hacerle algunos guiños a su oyente:

porque yo leía unos libros hechos en Rusia pero escritos en español que me dejaba Juan, el marinero de Cádiz del que ya te he hablado, y ninguno más que yo podía entenderlos. Cuando me preguntaban, tenían que conformarse con lo que yo quisiera contarles, y nunca podían estar seguros de que no me lo había inventado. (LLV p.106)

la suerte es que no hay una sola verdad (LLV p. 198)

Pero, de todas formas, no es la realidad la que cuenta, sino el poder sugeridor de la ficción. Las averiguaciones posteriores de Laura, lejos de convertir a Andrés en un impostor, hacen aumentar el halo de misterio que envolvía a este chico, venido desde un país prácticamente desconocido, que no poseía gran atractivo físico, pero que sabía hacer música con las palabras. La música, en la que Laura encontraba una manera de despejar la tristeza, ahora se compone de palabras exóticas, de nombres de ciudades lejanas. Y aunque, como dijimos, no llega a producirse un verdadero conocimiento del *otro*, lo importante es la voz que se le da al protagonista. La intimidad y el poder envolvente de las palabras hacen que la atalaya ya es la atalaya de los dos, donde Andrés nunca va a ser un extranjero. Probablemente, desde el comienzo de esta extraña relación, en la que casi no existe el contacto físico y el diálogo es mínimo, porque predomina la comunicación unidireccional, tanto Laura como Andrés son conscientes de que este es un encuentro casual y pasajero en el que la verdad es lo último que cuenta. Por eso a Laura no le molesta que la promesa hecha por parte de Andrés de llevarle algún día a Varsovia sea una promesa vana. Como Varsovia probablemente ni siquiera es su ciudad natal, sino solo un nombre bonito que Andrés usó en su ficción, esta promesa no es un compromiso vinculante para el futuro, sino una promesa de volver al pasado. La atalaya hizo cambios en ambos personajes y la ciudad de Madrid, que yacía impasible delante de ellos, anunciando con la caída del sol el fin del cuento, ahora también es una ciudad distinta. Para Andrés, que casi no la conoció, la alusión a

Madrid siempre le traerá los recuerdos de su única amiga española, y para Laura, Madrid ya nunca más será solo esa vista preciosa sobre las casas y los rascacielos, sino también una historia lejana sobre ríos y mares contada por un chico al que probablemente no volverá a ver.

Conclusiones:

El espacio del parque, como tantos otros en estas novelas se caracteriza por su ambigüedad. Es por una parte un espacio de soledad, donde el personaje se retira en busca de tranquilidad, aunque ilusoria (*Se vende un hombre*) o por donde simplemente se mueve porque forma parte de su trabajo (*Paseador de perros*, *El Metro*), pero no establece contacto con otros personajes, sino solo los observa. Sin embargo, será justamente gracias a esta coincidencia con otros en el mismo espacio que incitarán al personaje a reflexionar, a cuestionar su identidad en el nuevo contexto (esto no se refiere a *Se vende un hombre*). Pero en otras novelas, este espacio puede brindar la intimidad vedada en otros y allí es donde se produce el encuentro con el *otro*, su conocimiento y el autoconocimiento (*Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*). Es *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* la única novela donde este espacio recibe solo connotaciones positivas y donde nadie interrumpe el encuentro entre los dos chicos, salvo la caída del sol que les anuncia que deben retirarse, mientras en las demás, como hemos apuntado, es un espacio que potencia la soledad (*Se vende un hombre*), donde uno puede ser meta de persecución policial (*Una tarde con campanas*), en el que uno se mueve con el “disfraz de dueño” pero no para poder identificarse con los demás, sino más bien para negar totalmente su identidad (*Paseador de perros*).

Es interesante también que el parque pueda ser un espacio desde el cual evocar otros espacios (*El Metro*, *Una tarde con campanas*), ser un espacio de encuentro entre el pasado y el presente, entre la inseguridad del presente y la búsqueda de unas raíces perdidas. O simplemente la memoria de algún personaje evocada desde dicho espacio puede modificarlo, hacer que se perciba de manera diferente, que se llene de palabras y recuerdos totalmente ajenos a él (*Una tarde con campanas*).

CAPÍTULO 4

Espacios fronterizos

4.1. La oficina de las jerarquías (in)visibles

El primer espacio que vamos a tratar de los espacios que se encuentran entre lo público y lo privado, es el de la oficina o el lugar de trabajo en un sentido más amplio. En el sentido estricto de la palabra, la oficina como espacio donde trabajará algún personaje aparecerá en las novelas *Los novios búlgaros* (la oficina de una empresa consultora), *La piqueta* (la oficina de los jefes de una fábrica de bombillas, la oficina del aparejador) y *Se vende un hombre* (la oficina de una empresa constructora). En *Los olvidados* y *La piqueta* trataremos el espacio del taller, que sin ser exactamente una oficina comparte con esta su funcionalidad y el hecho de ser un espacio fronterizo, y en *Una tarde con campanas* y *Paseador de perros* la oficina va a ser en realidad un apartamento transformado y adaptado. Dedicaremos unas líneas también al despacho del director del Instituto Científico donde trabaja Pedro en *Tiempo de silencio*.

Existen otros espacios que funcionan como lugares de trabajo, de los que no podemos ofrecer un análisis más detallado por ser muy superficialmente representados. Por ejemplo, en *Cosmofobia* y *El paseador de perros*, solo se menciona de paso el espacio de unas oficinas de teleoperadores. En la primera es un espacio donde trabaja uno de los personajes femeninos, La Chunga, pero no disponemos de ninguna descripción de su interior y solo podemos suponer que no es un espacio positivo ya que trabajar en dicho lugar no le permite vivir dignamente. Es interesante mencionar que en la novela se hace alusión a que este servicio muchas veces lo hacen trabajadoras que físicamente se encuentran en otro país (por ejemplo en Marruecos o en Argentina), pero que al presentarse por teléfono tienen que cambiar su nombre, españolizándolo. Por lo tanto, podemos concluir que en este espacio se excluye toda posibilidad de diversidad y de identidad, siendo los trabajadores reducidos a puras máquinas, sin rostro, sin ubicación. En *El paseador de perros*, en este tipo de empresa trabajará la ex novia del narrador, Laura Song, y aunque no hay alusiones a que sea para ella un espacio hostil –es una de la mejores trabajadoras allí, el sueldo le permite, por lo menos, compartir un piso–, sí es el único espacio en el que a Laura como una inmigrante ilegal le está permitido trabajar. En suma, es un espacio que es

sinónimo de las posibilidades reducidas que tienen los inmigrantes, condenados al anonimato y a la degradación económica.

En la novela *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* se menciona el espacio de algún almacén donde trabaja el chico Andrés; sin embargo, es un espacio-tabú, ya que nunca se transita ni se ofrecen detalles sobre él¹⁰².

En muchas novelas (*Los olvidados, Travesía de Madrid, Se vende un hombre, Una tarde con campanas, Cosmofobia*) en relación con los personajes femeninos, el espacio que representa el lugar de trabajo es la casa señorial, y como normalmente representa también un espacio donde estos personajes viven, se analizó en el apartado dedicado a la casa (capítulo 1).

4.1.1. En el caso de *La piqueta*, el espacio de la oficina se menciona en dos ocasiones: cuando Andrés va a pedir ayuda a un aparejador que conoció en su pueblo y cuando la mirada del narrador se detiene brevemente en la oficina de López, Jesús y Hurtado en la fábrica de lámparas.

En el primer episodio, desde que Andrés coge un tranvía que lo llevará a la Castellana donde se encuentra la oficina del aparejador, hasta la salida de allí, no deja de percibirse la deshumanización de los espacios. En el tranvía lo que ve es un “bosque de caras”, todos suben a empujones. Una vez en la Castellana, se encuentra en frente de un mundo lejano al suyo: “edificios [...] grandes y limpios, y [las] calles anchas, llenas de árboles, de verdor.” (p. 92). De la oficina del aparejador tenemos algunos detalles como el portal “muy amplio”, el escudo en la puerta, el hombre vestido de uniforme que le mira con recelo. El silencio en el que lo dejan antes de permitirle entrar, a pesar de que no tiene cita y de que el aparejador “está muy ocupado”, es perturbado solo por el ruido del ascensor que “siempre subía a algún piso más alto.” (LP p. 93). Aquí, se deja entrever una visión kafkiana de ese espacio que encierra el poder, pero que es solo uno de los primeros escalones de una jerarquía invisible, de la cual es metáfora ese ascensor que siempre va en dirección hacia arriba. En esta especie de sala de espera, Andrés también nota en la pared un reloj que no tiene números. Es otra ‘trampa’ de este espacio que cumple la función de aturdir al personaje Andrés, que, efectivamente, unas líneas más abajo parece no reconocer en el

¹⁰² Podemos enlazar esta ausencia o imposibilidad de definir con claridad estos lugares a lo que constata Lucas Alonso (2010) que “Frente a la fábrica o la granja, espacios tradicionales del trabajo urbano y rural, la oficina se convierte en imagen de las nuevas ocupaciones laborales: difusas, dispersas y desmaterializadas.” (p. 243)

hombre que tiene delante al mismo hombre que le había dado su tarjeta allá en el pueblo natal. Entre la inquietud de Andrés, el desinterés del aparejador que parece estar ocupado con asuntos más importantes y la nota escueta con la que termina la cita: “Nombre: Andrés Muñoz García. Profesión: Jornalero. Asunto: Van a derribarle la vivienda, necesita una de renta limitada.” (LP p.95), queda más que claro que las ilusiones de Andrés han sido vanas y que de ese encuentro lo único que se llevará es la arrugada tarjeta del aparejador.

En el segundo caso donde se menciona la oficina dentro de la fábrica otra vez estamos ante un espacio jerarquizado, que, según las palabras de uno de los personajes, Hurtado, tiene tres zonas: “zona de luz, que son los del Consejo; la zona de penumbra, que somos los técnicos que estamos en el secreto; y la zona de sombra, que son los parias; estos no deben enterarse de nada.” (LP p.96). De la primera “zona”, no tenemos informaciones, salvo que se encuentra en un edificio aparte. Además, en la novela no aparece un personaje relacionado a esta capa social. En la “zona de sombra” es donde trabaja Juana, la amiga de Maruja, y donde Maruja también pretende entrar a trabajar, viendo en la cita con López, que ocurre unas líneas más abajo en un café, una posibilidad y una vía de salvación para ella y su familia. Sin embargo, de esta “zona de sombra”, donde irónicamente se producen bombillas, no disponemos del punto de vista de Juana o de otro empleado, salvo las escuetas informaciones provistas por el narrador sobre las “naves largas, grandes”, donde se encuentran “cientos de muchachas”. No sabemos mucho sobre las condiciones en las que trabajan, salvo que las mujeres cobran menos que los hombres por el mismo trabajo.

La nave con las trabajadoras está vigilada desde la “zona de penumbra”, a través de la oficina de los técnicos, como lo son los tres amigos López, Jesús y Hurtado. De este espacio solo sabemos que tiene unos pocos muebles y un cristal que los separa de la sala de los trabajadores. Curiosamente, las relaciones de poder y jerarquía no se manifiestan aquí, donde formalmente existen, es decir, no vemos a los miembros de las diferentes “zonas” entrar en contacto, sino donde más resaltan es en los espacios de ocio como el café o el merendero.

Se mencionan dos espacios más como lugares de trabajo: el taller de Luis y la obra de construcción donde trabaja el padre Andrés. El primero es un auténtico espacio-tabú que no se penetra ni se tienen recuerdos o informaciones de él y el segundo, aunque descrito muy brevemente, parece ser un lugar positivo. No solo por el hecho de que se opone a un espacio hostil que se sitúa en el exterior y que se podría identificar con la ciudad (“Conforme llegaba el

momento de salir, sentía Andrés como un vacío, como una desesperación.” (LP p. 91), sino también porque allí vemos a un compañero, Joaquín, que tanto en el trabajo como durante el derribo de la chabola le demuestra apoyo a Andrés. Además, al final de la novela se alude a que los padres tras el derribo se refugiarán temporalmente allí.

En resumen, aunque los espacios de trabajo no son los predilectos del narrador, porque se trata de unos pasajes muy breves en la novela, sí obtienen diferentes significados, destacando sobre todo su ambigüedad.

4.1.2 *Los olvidados* es, no solo pero también, una historia de unos personajes que intentan sobrevivir en la periferia de Madrid. Por lo tanto, vemos a muchos personajes moviéndose por todo tipo de espacios para ganarse el pan. De los espacios cerrados que hemos incluido en este apartado, aparece el taller relacionado con dos personajes. Uno es Emilio, a quien conocemos más en el episodio cuando sale junto con Mercedes al cine. Del taller donde este trabaja solo tenemos unas referencias vagas en boca del narrador y del personaje, sin que allí suceda alguna acción:

Emilio estaba harto de martillar, de limar y de estañar. De andar siempre sucio y desgreñado y de oler mal. Quería ser una persona, poderse casar y tener a su mujer como es debido. Los contables vivían como señores y él quería ser contable también. (LO p. 92)

-Donde se matan los hombres, señor Antonio, es en el taller. Vengan golpes y más golpes. Y en el invierno, frío; y en verano, un calor achicharrante bajo la uralita del cobertizo. Quiero dejar eso. No quiero morir dando golpes. (LO p. 92)

Aunque Emilio es un personaje secundario, es interesante la descripción de este taller como un espacio que esclaviza y que mata moralmente con su monotonía y su falta de perspectiva.

El espacio del taller aparece con más detalles en relación con otro personaje, Pepe el Granaíno, a quien vemos allí detenerse cierto período, ofreciéndonos a través de este taller la misma mirada, como en el anterior de Emilio, de un espacio hostil, que pretende aniquilar al personaje. En la línea del determinismo predominante en la novela, Pepe llega a este taller no por su voluntad, sino por casualidad:

Se detuvo ante un garaje. Dos hombres, vestidos de mono, empujaban un coche hacia adentro. Se quedó mirándolos. Algo impedía que el vehículo rodase. [...] Entonces, el Granaíno, repentinamente, se unió a ellos. [...] Al Granaíno, se le

vino una idea desconocida que aflojaba de repente, emergiendo de alguna inexplorada sima de su ser. (LO p. 253)

Nótese la creación de cierto halo enigmático mediante “algo impedía”, “repentinamente”, “una idea desconocida”. Igual que unas líneas más arriba “una extraña fuerza” lo arrastra hasta el barrio donde va a permanecer, este taller va a ser uno de estos lugares atrapantes de la ciudad donde reina la mediocridad y donde se pretende destrozar a cualquier individuo que quiera destacar.

En un primer momento, este espacio se ofrece como un refugio para Pepe, que acaba de llegar a la ciudad y no encuentra trabajo. Allí duerme, le pagan lo suficiente para comer, ir al cine, frecuentar los bailes. Esta estabilidad también se traduce en una especie de integración, ya que dice que “en poco tiempo llegó a conocer perfectamente todo el barrio” (LO p. 255) y también en la identificación de un mundo propio, más allá de cuyos confines existen otros espacios que representan mayores ambiciones o ideales, como la Puerta del Sol¹⁰³, a cuya frontera llega, pero que no se atreve cruzar. En el taller también conoce a un buen hombre, el señor Felipe que es el encargado del taller y que será una especie de figura homóloga a Antonio, es decir, un altruista idealizado que, a pesar de todo, no podrá ‘salvar’ a Pepe del entorno destructivo. Después de trabajar más de un año en el taller y sufrir todo tipo de humillaciones, Pepe entra en conflicto con los demás oficiales, que no le permiten aprender nada, y se verá obligado a irse, despidiéndose del señor Felipe con una “triste sonrisa”, con resignación y desánimo. De aquí sale porque no cabe entre “la mentalidad obtusa del incapaz” (LO p. 257), pero contagiado por la misma “falsa carcajada” con la que ríe uno de los oficiales y con la que lo veremos más tarde reír en el mercado convertido en un maleante o en la cárcel donde termina enloquecido.

4.1.3. En *Una tarde con campanas* la oficina se menciona solo en una ocasión cuando Somaira, desesperada ya por mudarse de la casa donde vivía toda la familia, más las cuatro personas de realquiler, decide buscarse un piso. Hizo varias llamadas sin fruto porque los dueños solo por reconocer su acento le colgaban, no queriendo meterse en problemas con los inmigrantes de los que, sin ni siquiera saberlo, suponían que estaban sin papeles. Al final, recibió una respuesta positiva, mas cuando fue a ver el apartamento resultó ser una oficina,

¹⁰³ Véase el apartado 5.2.2.2. dedicado a la plaza en esta novela.

probablemente de carácter ilegal. Allí trabajaban un hombre y una mujer que la obligaron a pagar por unas supuestas listas de apartamentos en alquiler, amenazándola con quitarle el pasaporte. Este espacio, tanto para Somaira como para el narrador que es testigo de todo, es un espacio que desnuda la fragilidad del inmigrante ilegal, que es todo el tiempo humillado y amenazado en su búsqueda de una vida más digna. Este episodio disuade a Somaira de volver a buscar otro piso y vuelve a la casa, donde no solo no tiene intimidad (duerme en el salón, con su novio se reúne en el balcón), sino hacia el final de la novela se revela un espacio hostil, ya que sufre el acoso del padrastro, el padre de José Luis.

4.1.4. La oficina que no aparenta lo que es, se menciona también en *Paseador de perros*. La primera vez cuando el narrador va a solicitar trabajo es recibido por su futuro empleador JFK en una oficina en la que pone “Marketing y consultoría”, que en realidad este se la había prestado a un amigo para poder llevar a cabo las entrevistas. De nuevo, la oficina se revela ser un espacio engañoso, clandestino, mediante el cual se pretenden denunciar las posibilidades ignominiosas de los inmigrantes ilegales en el mercado laboral. Más adelante el jefe Jota va a tener su oficina en un piso, probablemente el piso donde vive. Aquí volvemos a estar ante un espacio ambiguo ya que por una parte no es un auténtico espacio de intimidad, pero por otra nada alude a que sea un espacio de trabajo: las estanterías están llenas de películas norteamericanas, “Jota llevaba el cabello despeinado, sin gomina, vestía una camiseta blanca, jeans y estaba descalzo.” (PP p.17). En este espacio se crea un contraste, una atmósfera ridícula, hasta esperpéntica entre el hecho de que el jefe, según la lógica capitalista, le está pidiendo al narrador ser “amable con las mascotas, aunque no tuviera un buen día” (PP p. 16) y la poca credibilidad de espacio y la atmósfera doméstica del piso-oficina.

4.1.5 En *Se vende un hombre* nos detendremos brevemente en el despacho de Puig, el constructor por culpa de quién el protagonista Enrique termina en la cárcel. Es curioso que aunque cierto período Enrique trabajará para Puig, los encuentros más significativos entre ambos personajes no ocurran en el lugar de trabajo sino en los espacios privados –primero en el ático de Puig, donde este le propone por primera vez a Enrique trabajar para él, y, luego, en el chalé donde Enrique visita a Puig tras salir de la cárcel. El despacho de Puig, adonde Enrique decide ir porque su anterior trabajo de taxista se ha vuelto peligroso, ocupa unas dos páginas, pero no

disponemos prácticamente de ningún detalle, salvo que se encuentra en Carabanchel, al lado o dentro de alguna obra en construcción. En gran parte, el espacio se percibe por el oído y desde fuera, mientras Puig está hablando con un tal Paco que es el encargado de mantener el orden en una colonia de chabolas construidas en una finca en propiedad de Puig, que este parceló y revendió a otras personas a plazos. Cuando Enrique entra dentro del despacho, no tenemos ninguna descripción, solo la información de que Puig le da el trabajo en el almacén, “a cambio de honradez y lealtad” (LO p. 213). Este espacio es interesante porque nos sirve para completar la imagen sobre el personaje Puig, que siempre en presencia de Enrique se muestra superior y arrogante; sin embargo, detrás de las puertas descubrimos sus debilidades y que a pesar de la probable superioridad económica, social e intelectual frente al “bruto” Paco, Puig es el obediente, el inferior, el subordinado.

4.1.6. El despacho de Daniel Vergara en *Los novios búlgaros* es otro espacio del que el narrador prefiere ahorrarse los detalles. Al igual que la casa donde vive, que, como comentamos, es un espacio sin identidad propia, “invadido” por la presencia del *otro*, la oficina de Daniel es un espacio más al que Daniel acude a diario, pero que no nos dice nada sobre el personaje. Solo sabemos que el narrador trabaja en el sector de consultoría y que tiene una secretaria, Adela. Con Adela mantiene una relación estrictamente profesional, no comparte nada de su intimidad, y, por eso, cuando Kalina viene a su despacho para arreglar el asunto de la posible visita de la madre de Kyril, que en ese momento se encuentra en el hospital, la secretaria se queda “boquiabierta” y el narrador nos informa de que “Ya era hora de que Adela supiese algunas cosas personales sobre mí.” (p.147). Este comentario es irónico, porque en realidad Adela solo se entera de que Kyril es su chófer, otra de las ironías ideadas para burlar el sistema, ya que Daniel ni siquiera posee un coche. La oficina es el espacio de la premura – los días que Kyril está en el hospital cancela algunas reuniones y solo aparece para llevar a cabo los asuntos urgentes – y de la locura hasta la que le lleva su sobreprotección de Kyril. Desde allí gestiona todo lo necesario para el visado de la madre de Kyril, hasta tiene una reunión con el consejero de la embajada búlgara, al que promete realizar un estudio sobre la reconversión de la petroquímica búlgara, que según todos los indicios, no tiene salvación. La oficina es, como muchos otros espacios de la novela, un espacio de desencuentro donde a pesar de la frecuente mención de otros personajes, el encuentro con ellos solo trae falsas ilusiones e intentos frustrados.

4.1.7. En *Tiempo de silencio*, tras ser liberado de la acusación y de la cárcel, Pedro regresa a la pensión e intenta recuperar la normalidad de su vida. Se dirige al Instituto Científico donde trabaja como becario para hablar con su director, sin embargo, allí se enfrenta con el despido. Este espacio, que le sirve al narrador para volver a introducir el discurso sobre la dignidad de la profesión y reclamar unas mejores condiciones para los investigadores, es justamente un espacio donde Pedro pierde toda posibilidad de avanzar. Aunque al entrar allí se anuncia una esperanza de que su vida pueda seguir como antes de la desgracia en la chabola y que puede recuperar el prestigio y “el don” perdidos (el título con el que se le dirigen algunos personajes), la conversación con el director, informado de todo lo sucedido, borra todas estas ilusiones. Con un tono paternal, lleno de reproche, el director le da consejos de volver a la provincia para ejercer la profesión del médico y para alejarse de las malas compañías y del Madrid que lo corrompe.

4.2. Espacios de administración estatal: espacios hostiles

En este breve apartado vamos a incluir algunos espacios que encuentran representaciones únicas en tres novelas distintas y que tienen en común el hecho de ser órganos del estado. Guardan con los del apartado anterior (4.1.) ciertos rasgos comunes como, por ejemplo, el hecho de representar lugares de trabajo o sitios a los que se acude por alguna necesidad, en este caso civil o legal, pero se diferencian de las anteriores en el hecho de tratarse normalmente de un mayor número de oficinas particulares que se encuentran bajo el mismo techo o institución y donde el valor simbólico de la propia institución es más grande que el de la oficina particular. Estos espacios van a ser representados únicamente a través de la perspectiva de quien acude allí y no de quien trabaja allí, sin embargo, de manera similar a las oficinas anteriores, estos espacios van a servir para destacar la humillación, la falta de integración, la no pertenencia, el rechazo y la marginalización de los personajes migrantes.

4.2.1. El ministerio fiscal

En *Tiempo de silencio* se esboza brevemente el espacio de los ministerios donde Matías va para hablar con personas influyentes que puedan salvar a Pedro de la cárcel. Aunque no se

dice explícitamente a qué “ministerios” se refiere el narrador, por el contexto se sobreentiende que es el ministerio fiscal, el órgano que hoy en día vela por la independencia de los Tribunales y por los derechos de los ciudadanos¹⁰⁴. Sin embargo, en este espacio lo que Matías encuentra es incompreensión, falta de disposición de ayudar al amigo de Matías, por mucho que este fuese “hijo de su buen amigo X” (TS p. 231), es decir, hijo de una familia muy poderosa en Madrid. Pero, sobre todo, repugnancia e indiferencia cuando se trata de algo relacionado con los estratos sociales más bajos. Cuando Matías les cuenta a varios funcionarios lo ocurrido:

se adivinaba un esfuerzo para vencer el momentáneo mohín de auténtica repulsión no fingida que la palabra *aborto*, con su correlato apenas imaginable de suciedad, contagio, afecciones venéreas y relaciones inconfesables, provoca en corazones limpios a muchas leguas mantenidas de tales asuntos a despecho de una ya amplia experiencia vital. (TS p. 229)

Es otras palabras, no hay lugar para la conmiseración o la comprensión de la tragedia ajena, pero tampoco para la profesionalidad y el cumplimiento de la obligación. El mundo de las chabolas es para estos magistrados un mundo doblemente tabuizado, por un lado, por su marginalización social y urbana y, por otro, al ser relacionado con lo femenino, con lo oscuro, con la autodestrucción de la vida.

La misma descripción de este espacio al principio del capítulo apunta a un espacio deshumanizado:

procelosos pasillos hasta altas salas con arañas doradas de cincuenta y tantas lámparas y muebles de violento retorcido estilo español con otras tantas cabezas de guerrero con casco y animales mitológicos esculpidos por desconocidos artesanos con harta peripecia y escaso gusto. (TS P. 228)

La visita de Matías aquí será inútil. Recibirá solo unas promesas vanas como “Yo haré todo lo posible”, “Mañana mismo ceno con el director general: “Me informaré” (TS p. 229), que no repercutirán de ninguna manera en la situación de Pedro. Este espacio anunciará también la separación entre Pedro y Matías, que se verá definitiva en la pensión donde, tras la salida de aquel de la cárcel, ocurrirá el último encuentro. De manera similar al discurso paternalista que recibirá Pedro por parte de su director y que resultará con su vuelta a la provincia ignota, Matías aquí viene aconsejado por estos magistrados de “experiencia vital” del siguiente modo:

¹⁰⁴ Durante el franquismo era un órgano vinculado al poder ejecutivo, por lo tanto el hecho de que Matías no encuentra ayuda en este lugar es para Luis-Santos también una manera de criticar la desprotección y la vulnerabilidad de los ciudadanos bajo un régimen autoritario.

Era más conveniente que él buscara sus relaciones entre gente de su misma educación, no porque efectivamente no puedan existir – fuera de determinada clase – personas magníficas dignas de la amistad de cualquiera, sino simplemente porque al faltar un fundamento social y una moral sólida (lo que se llama tradición o un ambiente) estas personas pueden, a pesar de sus virtudes o de su inteligencia, resultar poco recomendables. (TS p. 230)

En resumen, aquí unas vez más se confirma la inamovilidad de la jerarquía social y una predestinación de la pertenencia en las clases diferentes de la que ningún personaje logra escapar. Los diferentes normalmente viven aislados y las veces que por casualidad entran en contacto, se crean conflictos con consecuencias irreversibles.

4.2.2. El juzgado

El espacio del juzgado se menciona en una ocasión en la novela *Los novios búlgaros* y es donde se celebra la boda civil entre Kyril y Kalina. Este episodio pertenece al capítulo XI y, aunque no representa un capítulo central ni si se toma en cuenta el número de páginas ni en el sentido de que la acción provoca un giro total, deberíamos detenernos en el hecho de que el título de este capítulo se asemeja a los títulos del primero y del último capítulo: I “Donde el búlgaro dice que sí, aunque parezca que no”, XI “Donde los novios dicen que sí y que no”, XVII “Donde el búlgaro dice que no, aunque parezca que dice sí”. Es decir, recalando que no se trata de un episodio decisivo y que la boda no les traerá a los novios una deseada vida estable como residentes, el capítulo se podría decir que marca un cambio, ya que a partir de aquí empezará a decaer el entusiasmo de los protagonistas búlgaros para dejar lugar al desengaño y a la indiferencia. Los títulos de los tres capítulos aludidos hacen referencia a la particularidad búlgara de mover la cabeza de izquierda a derecha para decir sí y usar el gesto de mover la cabeza arriba-abajo para decir no. En el primer capítulo se produce el primer encuentro entre Kyril y Daniel y el gesto provoca un breve malentendido, ya que Daniel duda si Kyril está dispuesto o no a “sacrificar” su masculinidad. En el capítulo en cuestión, esta “seña de identidad” búlgara confunde también al oficial del juzgado. En el último capítulo, ante la pregunta de Daniel si lo llamará de vez en cuando, Kyril responde que sí, moviendo la cabeza como para decir no. Al principio Kyril estaba orgulloso de esta particularidad búlgara y le divertía el malentendido que provocaba. Al principio Kyril accede a la propuesta de Daniel manteniendo el gesto búlgaro para decir sí, mientras al final, cuando se produce una separación definitiva entre Kyril y Daniel, dice

que volverá a llamarle, pero miente porque ahora su gesto de negación ya se ha ‘españolizado’. Volviendo nuevamente al capítulo XI, podemos decir que aquí es donde ya se consolida la identidad dividida: “los novios dicen que sí y que no”. El juzgado donde se celebra la boda se convierte en un espacio ambiguo, lleno de contrastes: Kalina está vestida de “hija de un traficante árabe de armas” (LNB p.127) y Kyril tiene un mal aspecto para “un día como aquél” (LNB p.128); la boda, celebrada “a mediados de enero, un miércoles” (LNB p.127) en una “templada y angulosa mañana.” (LNB p.128), dista mucho de la boda ideal que los novios han soñado e imaginado: una celebración tradicional, lujosa, según el rito ortodoxo en la catedral más grande y más bonita de Sofía, la iglesia de Aleksandar Nevski; los recuerdos de este día, que debería marcar el principio de una nueva vida en España, no parecen aludir a un día lleno de alegría, si se toma en cuenta la cinta de vídeo: “todos los planos de la boda parecen *inclinados*, tomados desde ángulos *incómodos*, como si fueran *clandestinos* u obedecieran a una mirada envidiosa y desapacible” LNB (p.128, la cursiva es nuestra). En resumen, en el juzgado donde los novios por tener unos nombres tan “especiales” y “pintorescos” casi se casan con los nombres desfigurados, se produce ese desdoblamiento de la identidad de los novios: nunca se dice que volverán a Bulgaria para celebrar la deseada boda y la boda civil, celebrada como una pura formalidad, anunciará un constante estado transitorio entre el pasado que se quiere negar y un futuro prometedor, entre las raíces que no se pueden borrar y el futuro incierto, “aséptico” como la misma sala del juzgado.

4.2.3. La oficina de extranjería

La oficina de extranjería se menciona en el libro *Una tarde con campanas*. En realidad, como los capítulos son muy breves, también la alusión aquí es fugaz, pero merece la pena detenernos en las acciones que se dan en este espacio y en la presencia de varios elementos que nos ayudan a completar la percepción del espacio. La oficina de extranjería se relaciona con Somaira y José Luis, que un día, de madrugada salen arreglados para ver si tienen suerte y consiguen resolver el asunto de los papeles de residencia. Las calles por las que caminan son todavía oscuras porque todavía no ha amanecido, pero delante de la oficina ya se ha formado una cola de gente. Salvo una chica atractiva con piernas largas que está al lado de José Luis y su hermana y que intenta en vano entablar una conversación, el resto de la gente que se amontona hasta formar una muchedumbre, es una masa amorfa. Sol, empujones, impaciencia, rejas y porras

policiales son parte de la escena donde se concentra esta multitud desesperada. Los protagonistas no llegan a penetrar el espacio porque en cierto momento, a raíz de un desorden, la policía tira pelotas de humo, y en el intento de esconderse José Luis se separa de su hermana y se esconde debajo de un coche. Cuando el alboroto se termina, los hermanos se van llorando, abrazados y llenos de miedo. Mientras dura la confusión, se crea un contraste entre este espacio, delante de la oficina y el espacio de las calles circundantes por donde van autobuses llenos de caras indiferentes. Mediante este contraste el autor critica la separación de los inmigrantes, sobre todo los ilegales y el resto de los ciudadanos en dos mundos que viven uno al lado del otro pero, si en uno alguien sufre algún tipo de agresión, esa puede pasar desapercibida en el otro.

En resumen, el espacio delante de la oficina de extranjería es un espacio de miedo, de discriminación y de poder, donde el poder también equivale a violencia.

Conclusiones:

Vamos a hacer unas conclusiones comunes para el espacio de la oficina privada y de la oficina pública que analizamos en los apartados 4.1. y 4.2. En prácticamente todas las novelas podemos constatar el predominio de una negatividad y hostilidad d estos espacios, no tanto porque esto sea comprobable a través de la descripción del espacio, sino por las acciones que toman lugar allí y la relación que el personaje establece con el espacio.

Las oficinas son normalmente unos espacios con unas jerarquías marcadas y potenciadas en las que los inmigrantes, independiente de su origen y nacionalidad, siempre ocupan las posiciones inferiores. Mediante la introducción del personaje en este tipo de espacios, los autores normalmente pretenden criticar la imposibilidad de integración (*Los olvidados*, *Tiempo de silencio*), la falta de perspectivas (*Paseador de perros*), la deshumanización (*La piqueta*, *Se vende un hombre*), la desprotección (*Una tarde con campanas*), la incomunicación y la brecha insalvable entre los que son ‘autóctonos’ y se sitúan en la escala superior de la jerarquía y los inmigrantes, siempre en una posición inferior o marginalizada (*Tiempo de silencio*, *Los novios búlgaros*). Muchas veces, como se ha explicado, la oficina representa un espacio-tabú, cuya no representación no se podría considerar una casualidad sino otra vez una estrategia de marcar límites en el mapa urbano entre espacios de los ‘unos’ y de los ‘otros’ (*Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, *Paseador de perros*). En algunas ocasiones estos espacios también producen algún cambio en el personaje: Kyril y Kalina de *Los novios búlgaros* se vuelven más desganados,

en *La piqueta* Andrés pierda sus esperanzas de encontrar ayuda, en *Los olvidados* Pepe aprende que en la ciudad no existe la solidaridad, en *Una tarde con campanas* se truncan las ilusiones de Somaira de tener su propio piso, en *Tiempo de silencio* se condena al personaje a la mediocridad.

Las oficinas, aunque en algunos casos se trata solo de referencias esporádicas, son los espacios más numerosos entre los espacios fronterizos, presentes en diferentes modalidades en nueve novelas. Aunque no son espacios clave para las tramas novelescas, son importantes sobre todo porque en ellos resalta el desencuentro con el *otro*. Son espacios-obstáculo, espacios degradantes, espacios hostiles en muchos sentidos.

4.3. *El hotel: el espacio donde cabe el otro*

Aunque para el título de este apartado hemos escogido un nombre más genérico, vamos a tratar espacios diferentes como las ventas, las pensiones, los hostales y los hoteles que, con desigual frecuencia, aparecen en las novelas en cuestión. Siguiendo las definiciones que los diccionarios ofrecen de estos vocablos, todos comparten el sema de ser un lugar que ofrece hospedaje a pasajeros:

venta - “casa establecida en los caminos o despoblados para hospedaje de los pasajeros”¹⁰⁵

pensión – “casa donde se reciben huéspedes”¹⁰⁶

hostal – “establecimiento de menor categoría que un hotel donde se proporciona alojamiento y comida a cambio de dinero”¹⁰⁷ o “casa donde se da comida y alojamiento mediante pago”¹⁰⁸

hotel – “establecimiento de hostelería capaz de alojar con comodidad a huéspedes o viajeros”¹⁰⁹.

Salvo la venta, que el diccionario sitúa fuera del ámbito urbano, la pensión, el hostal y el hotel son establecimientos principalmente urbanos, entre los que existen diferencias en términos de comodidad y de precio que las propias definiciones incluyen. Sin embargo, el diccionario no podría reflejar todas las sutilezas y matices que distinguen estos lugares desde el punto de vista

¹⁰⁵ Real Academia Española (2001). Venta [acepción núm. 4]. *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=venta>.

¹⁰⁶ Real Academia Española (s.f.). Pensión, [acepción núm. 4, artículo enmendado]. *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=pension>.

¹⁰⁷ Diccionario de la lengua española (2005). Espasa- Calpe. Hostal. Recuperado de: <http://www.wordreference.com/definicion/hostal> [Consulta 20.06.14].

¹⁰⁸ Real Academia Española (2001). Entrada: hostelería, [acepción núm. 1]. *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=hosteleria>.

¹⁰⁹ Real Academia Española (2001). Hotel, [acepción núm. 1]. *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=hotel>.

antropológico y también urbanístico. En el capítulo dedicado al espacio del hotel dentro del libro *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (2010), la autora Popeanga Chelaru hace referencia a la diferencia no recogida en las definiciones pero existente entre un hotel, como edificio independiente y con diseño arquitectónico propio *versus* la pensión, que normalmente es parte de un edificio habilitada para tal fin¹¹⁰. Partiendo de esta característica nada desdeñable, el espacio del hotel pretende resaltar la oposición con el espacio de la casa y acercarse más al concepto de una ciudad en miniatura, contrario a la pensión, que se constituye como un lugar más íntimo, donde son posibles unas relaciones más personales y directas, un rasgo impropio de los hoteles, especialmente los grandes, que se convierten en una especie de no-lugares parecidos a los aeropuertos o los grandes almacenes (Popeanga 2010: 291). A pesar de estas desemejanzas, incluiremos todos estos espacios en este único apartado porque todos reúnen la particularidad de ser lugares de tránsito y desarraigo, aspecto de especial interés para las novelas que tratamos en nuestro trabajo.

4.3.1. En el caso de *Se vende un hombre*, tenemos los espacios de la venta y de la pensión, y aunque el primero no forma parte del paisaje urbano y el segundo se sitúa en la ciudad de Barcelona, nos centraremos en breve para poder contrastar su tratamiento aquí con el de otras novelas. Al igual que en *Travesía de Madrid*, muchos de los encuentros entre el narrador y las mujeres que tienen lugar en una pensión son posibles porque la mujer ejerce la profesión de prostituta. El narrador de *Se vende un hombre*, Enrique, cuenta cómo mientras trabajaba de camionero conoció a Lucy en una de sus paradas en Barcelona. Ella era andaluza y la habían trasladado de un prostíbulo de Sevilla a Barcelona, pero en ese momento vivía en una pensión¹¹¹ y trabajaba por su cuenta. Cada vez que el narrador pasaba por Barcelona, buscaba a Lucy en su pensión, la cual nunca le cobraba a Enrique porque decía que él era para ella “un capricho”. Este

¹¹⁰ En el caso de las novelas sobre Madrid podemos decir que prevalece el espacio de la pensión sobre aquel del hotel. La pensión se podría considerar la esencia de Madrid y junto con la chabola, la esencia del Madrid como espacio acogedor de la migración interna. Compárese esta cita de Gómez Porro (2000): “La casa de huéspedes, la fonda y la pensión son elementos constitutivos de Madrid, que moldearon su fisionomía de un modo más preciso que los reformistas. Son el pueblo en Madrid, un pueblo compuesto de muchos pueblos.” (p.101)

¹¹¹ En realidad, al mencionarse en el texto este espacio nunca se tiene la percepción de que se trata de un espacio semi-privado, sino más de un hogar íntimo. No hay alusiones a posibles dueños o a otros inquilinos, pero de todas formas lo analizamos aquí por varias razones: la palabra pensión no se puede referir a una casa particular, la chica que vive allí es una inmigrante andaluza, que siendo una prostituta es improbable que haya conseguido comprarse un piso para sí y también porque el narrador ha podido prescindir de estos detalles, pero al mencionar “pensión” ha querido destacar la función de este espacio fronterizo y, como en muchos casos, la falta del arraigo del personaje que lo habita.

lugar de la intimidad se convierte en una especie de puerto tierra adentro, un espacio que inspira seguridad, donde el camionero, a modo de un marinero, va vagando por la inmensa red de carreteras, siendo el viejo camión ruso su único hogar, para reunirse con su amada indecorosa cuando el camino y la casualidad lo permitan. Lucy le esperaba siempre con el mismo vestido, un regalo de él, y le despedía con “¡Hasta luego! ¡No tardes!”, no con el propósito de imponerle un compromiso, sino más bien con la cotidianeidad con la que se despide una pareja o un matrimonio. Ella era analfabeta y cuando Enrique le regaló un libro de poesía, ella lo guardó sin leerlo, pero bebía ávidamente los versos que Enrique le recitaba, siendo “La casada infiel” de F.G. Lorca su preferida. Su condición de prostituta la ve dulcificada en este poema y se identifica con esa mujer adúltera que clandestinamente se reúne con su amado en una especie de *locus amoenus* al lado del río. De alguna manera, también el espacio de la pensión se identifica con ese lugar apartado, atemporal del poema del que Enrique llega a afirmar que sus encuentros con Lucy son irreales:

Cuando al día siguiente recordaba en la cabina del ‘ruso’ la noche pasada con Lucy, me parecía mentira, aun a sabiendas de que era verdad, porque entre la rutina del trabajo y de las conversaciones con Pepe Migas y la medialuz, los versos y los amores en la habitación de Lucy, no cabía relación alguna. (SVH, p.155)

La magia se rompe cuando ella le pide que la lleve consigo, a lo que él se niega. Es un hombre sin raíces, un hombre en constante movimiento, que volvía a la pensión de Lucy, al aparente hogar, justamente por ese aire de no-realidad.

Se produce una situación similar con otra chica, Fuensanta, la hija de los dueños de una venta, donde él y Pepe Migas, su compañero de viaje, muchas veces suelen parar a cenar y pasar la noche. Se reúne con ella en la puerta trasera y sus conversaciones son banales e indignas de recordar. Esa aventura clandestina y pasajera para él, se desvanece cuando la chica se enamora de él y su madre le pide que la deje en paz, lo que él toma con la indiferencia con la cual dejó también a Lucy, a quien acechaba el peligro de caer en las manos de un chulo, dejando ahora a Fuensanta al ‘peligro’ de la vida monótona del pueblo.

4.3.2. En la novela *Travesía de Madrid* son significativos dos espacios: la pensión, como uno de los espacios que abre el libro donde vemos al protagonista-narrador alojarse y desde

donde arranca toda una serie de aventuras y vagabundeos que componen esa travesía madrileña, y el espacio del hotel como sinónimo del lujo que normalmente viene observado desde fuera.

El relato empieza *in media res* con el protagonista-narrador anónimo llegando en taxi desde un lugar indefinido a la pensión de doña Agapita, donde tiene previsto alojarse por cierto tiempo. Aunque no se dice de manera directa qué pretende hacer el protagonista allí, sabemos de informaciones posteriores que se dedica, entre otras cosas, a ganarse el dinero acostándose con ancianas adineradas. En esta pensión no existe una clara línea divisoria entre las zonas públicas y las privadas. En las zonas comunes, como el baño o el pasillo, el protagonista comparte el jabón con otros huéspedes o escucha las conversaciones ajenas. El teléfono ocupa una posición central en el pasillo, donde a menudo se puede ver a alguien hablando y es un objeto que no solo permite la comunicación con el mundo exterior, sino es un objeto de la memoria, que muchas manos sudorosas han desgastado. Las habitaciones muchas veces no son guardianes fieles de la intimidad: lo trasladan a una habitación que comparte con un desconocido o desde el baño puede observar a las dos criadas gracias a un espejito. El espacio de la pensión es un espacio de tránsito y a pesar de que cada pensión donde se ha alojado tendrá su particularidad, para el protagonista desarraigado, que en ningún momento alude a una casa propia o a un deseo de tener un hogar, todas las pensiones se le confunden:

Otras noches me dormía confundiendo los ruidos de la calle – palmas de sereno, automóviles, llaves girando en cerraduras, el televisor de un bar hablando con acento suramericano – con los de otras calles escuchados en otras camas, en otras pensiones. (TM pp. 15-16)

La pensión para el protagonista no solo no es un lugar que le ofrezca intimidad (téngase en cuenta que al poco tiempo de estar hospedado en la pensión, lo echan por haber traído a una chica y haber “ofendido el decoro” de la casa,), sino también es un lugar donde uno no puede resguardarse totalmente del resto de la ciudad.

El espacio de la pensión aparece en otras ocasiones relacionado con algunas de las muchas mujeres que encuentra, pero no merece tanta atención como esta primera pensión de la historia. El hotel tampoco cobra mucha importancia, pero es interesante mencionarlo porque es un espacio donde se produce el encuentro con el turista extranjero. Aunque en varias ocasiones el protagonista solo observa desde una distancia los hoteles lujosos del centro o a veces solo se produce un contacto físico fugaz – “roza” en la calle algunas de estas personas felices, que huelen bien y que salen de los hoteles y van a fiestas –, este mundo al que no pertenece no le

queda totalmente prohibido. De hecho conoce a una francesa, Nancy, en el Hotel Castellana Hilton, donde “uno, si dispone de un traje nuevo, puede colarse para cenar en abundancia e incluso conocer gente.” (TM pp.89-90). Su presencia allí no parece ser una excepción, ya que reconoce a otra gente de su condición, que usa el espacio del hotel para “coincidir con una turista joven o vieja a la que abrazar o robar” (TM p.90), transformándolo de esta manera en un espacio de transgresión, donde se pretende subvertir el sistema clasista y romper con los límites sociales.

4.3.3. En *Cosmofobia*, el espacio del hotel se menciona en varias ocasiones sin que de él se ofrezca alguna descripción, pero es significativo porque allí se produce el encuentro con el *otro*. En todos los casos cuando la mirada narradora sitúa alguna acción en este espacio, se trata de encuentros amorosos: Antón con unas chicas alemanas (capítulo “Las mujeres y los niños primero”); Miriam con Yamal (capítulo “La mamá”), Elena (Poppy) con Félix (capítulo “El efecto dominó”), Leonor con Hashim (capítulo “La actriz”).

En el caso de Antón, no se trata de un hotel ubicado en Madrid, sino en Mallorca, adonde va con unos amigos para celebrar una despedida de soltero. El hotel donde tiene una increíble aventura con dos alemanas lesbianas se transforma en un espacio que permite la realización de los sueños eróticos masculinos (todos sus amigos le envidian), pero también un espacio donde el personaje parece fuera de sí (engaña a su novia sin tener el propósito y sin ser consciente de su acto). En la historia de Miriam y Yamal, tras haberse conocido en París, los dos vienen a Madrid y pasan una semana inolvidable en un hotel en la Plaza del Carmen, para después decidir alquilar un piso en Lavapiés, “el barrio de inmigrantes”. Leonor también tiene encuentros amorosos con un inmigrante, Hashim, a quien conoce en la calle mientras él está trabajando en algunas obras de construcción. La cita se repite varias veces pero prácticamente no hay comunicación verbal entre los dos porque Hashim no habla bien el español. Solo el caso de Elena es diferente porque no se trata de un inmigrante o extranjero con quien tiene citas en un hotel, sino un español, Félix, un hombre casado.

En el hotel cabe el encuentro con el *otro*, con el diferente, pero todo tiene un precio: Antón defrauda sus principios; Leonor, tras enterarse de que Hashim está ahorrando dinero para poder casarse con su novia en su país, se siente usada; nada será igual para Miriam después de conocer a Yamal y después de esa semana pasada en el hotel, decisiva para que él se quede en España. Por las acciones que allí tienen lugar podemos concluir que el hotel puede convertirse en

un lugar de iniciación a la vida sexual (Poppy), en un lugar que agudiza la soledad (Leonor), otras veces es un lugar de una falsa felicidad (Miriam).

El espacio del hotel se menciona en otras ocasiones más. En una solo como parte del paisaje urbano del barrio de las Letras (también conocido como Huertas), donde hay teatros, turistas, hoteles en contraposición con el barrio degradado de Lavapiés donde en la imagen caben borrachos, *latin kings*, navajas, traficantes, inmigrantes. En otra ocasión es un espacio onírico, parte de un sueño perverso de Lola, donde únicamente se realizan sus frustraciones sexuales. Y hacia el final del libro es un hotel en Canadá donde se queda alojado Yamal y en el que la escritora Lucía Extebarría, que sale como protagonista del propio libro, descubre la mentira de aquél y sospecha su vinculación con un crimen.

De todo lo expuesto sobre la presencia de este espacio en la novela no podemos sacar una conclusión unificadora, salvo lo que se desprende de su esencia – ser un espacio de tránsito. Sin embargo, en esta novela esta característica del espacio no influye en la percepción de los personajes como seres desarraigados, como es el caso con el resto de las novelas.

4.3.4. El espacio del hostel en el ámbito madrileño se menciona en *Madre mía que estás en los infiernos*, que aunque no es un espacio descrito con muchos detalles es significativo por su relación con el personaje. La dominicana Adela, que llega a Madrid huyendo de su ex marido y de su pasado, primero pasa varios días en las casas donde sirven sus primas que en otro momento habían emigrado a Madrid. Luego, decidida a encontrar un trabajo que no sea en el servicio doméstico, pasa un par de semanas en un hostel llamado “La Nube”, situado en la calle Fuencarral. Desconocemos la existencia real de dicho hostel, pero creemos que se trata de un lugar ficticio que solamente recibe una ubicación real para dar mayor verosimilitud al relato. Aunque no vemos a la protagonista detenerse por mucho tiempo en este espacio, será una especie de prolongación del espacio de las casas señoriles donde sirven las primas y más adelante ella también, es decir, un espacio hostil, sin rasgos identitarios, un aparente refugio:

El sol y el aire libre me colorearon el ánimo y dibujaron una sonrisa en mi rostro que, sin embargo, se esfumó pronto. Limpia parecía que era, pero mi habitación en el hostel era deprimente. Paredes grises, cortinas grises, cubrecama gris, sanitario gris y una ventana gris que daba a la pared gris del edificio colindante. (MMQ p. 29)

En esta cita es significativa la oposición del espacio gris del hostel con el espacio abierto de la calle (del que entra en aquel), que se asocia con la libertad, pero que resultará ser solo una libertad efímera porque la calle nunca se elevará a un espacio de identificación, como será en el caso de *Los olvidados*, *Los novios búlgaros* o *Travesía de Madrid*¹¹².

El hostel será brevemente sinónimo de la derrota personal de Adela, que había puesto mucha ilusión en el viaje a Madrid como posible vía de escape del callejón sin salida en el que se encontraba en su país, presionada por la posesividad enfermiza de su ex marido y la frialdad de su madre: “Mi estado de ánimo se mimetizaba, cada día un poco más, con la decoración del cuarto. Sobre todo cuando recontaba el dinero que me quedaba sobre el cubrecama gris de mi gris habitación.” (MMQ p.32). Pero este espacio es significativo sobre todo porque será uno de los espacios en los que Adela evocará sus memorias, que ahora, desde la distancia temporal y espacial, en un lugar de paso, sin pasado ni identidad, se iluminarán de una nueva luz. Se acordará de los momentos cuando su madre la dejaba sola en casa con Pinuco, su marido de entonces, y cuando este abusaba de Adela, todavía una niña, inconsciente de lo que le estaba pasando. Cuando la madre regresaba a casa, la adormecía cantándole una copla y este recuerdo había conseguido suplantar al otro, más desagradable. Sin embargo, cuando muchos años después desde el hostel madrileño se acuerde de estos episodios, también desmitificará este “recuerdo más grato de la infancia” (MMQ p. 37) relacionado con su madre e identificará en ella justamente la única responsable de lo sucedido:

El [sucedido] que apenas recordé hasta aquellas noches en La Nube donde, creo que por primera vez, pensé que mi madre, a la que inconscientemente había exculpado hasta ese momento, quizá fuera responsable de lo que pasó. Por marcharse y dejarme cada noche con él. Por no darse cuenta. Por no ver lo que estaba pasando. (MMQ p. 37)

Tal y como explicamos en su momento refiriéndonos a los espacios de la casa en esta novela, este hostel, por donde han pasado “no imagino cuántos cuerpos cansados” (MMQ p. 33), será para la protagonista un espacio de cambio, un espacio en el que empezará a liberarse del peso del pasado, a renacer. Una confirmación más de esto puede ser la alusión a que está en la cama del hostel con el cuerpo “arqueado como una «u» por las concavidades del viejo colchón cavernario.” (MMQ p. 33). Es decir, en una posición similar a la posición fetal, en un hostel lejos de su casa, sola, derrotada, desesperada, Adela empezará a descubrir su nuevo yo.

¹¹² Véase el apartado dedicado a la calle (5.2.1.).

4.3.5. En la novela *Los novios búlgaros*, el espacio del hotel y del hostel es exclusivo de los inmigrantes búlgaros. Contrariamente a lo que se podría suponer, los hoteles no aparecen como lugares de premura y de encuentros clandestinos, sobre todo si se tiene en cuenta que las relaciones entre los españoles y la inmigración se resumen al amor mercenario, sino este tipo de establecimiento representan una casa provisional para Kyril y otros compañeros suyos. Como se habló en el apartado dedicado a la casa, en esta novela es precisamente este lugar el que asume la función de una casa de citas, es decir, se invierten sus significados siendo el hostel un lugar de residencia y la casa un lugar del encuentro sexual clandestino. Igual que en el caso de las casas, no disponemos de una ubicación de los hoteles ni de detalles descriptivos de su interior, sin embargo estos espacios se construyen gracias a la presencia de los personajes y por oposición con otros espacios. Por ejemplo, el espacio del hotel está presente en el episodio cuando Kalina y Kyril van a visitar a Daniel a la casa de sus padres. Allí, bajo las excusas de la familia y de Daniel de que las habitaciones no están arregladas, los novios búlgaros se hospedan en un hotel próximo. Por el contraste que se crea entre la casa de la familia Vergara como espacio íntimo “sagrado” y la habitación de un hotel, cercano, pero externo, un lugar borroso, el hotel se transforma en un espacio donde únicamente puede caber el desconocido, el diferente, el *otro*, el inmigrante.

Los hostales son unos espacios donde se hospedan los inmigrantes. El hecho de que los inmigrantes ilegales, que no disponen de los documentos adecuados, no pueden alquilar legalmente una casa propia y la única opción es la habitación de tres camas de un hostel que a veces comparten hasta nueve personas, convierten los hostales en espacios donde caben los marginados y donde se puede burlar la ley. Esto viene confirmado no solo en esta posibilidad de alojamiento, sino también en el hecho de que algunos de los inmigrantes allí guardan los objetos robados en los centros comerciales o es donde tiene lugar la “hazaña épica” de un búlgaro que roba los ahorros de un compatriota, con los que éste tenía previsto abrir un negocio en Bulgaria.

Este espacio, aunque funciona como una casa para los inmigrantes, está lejos de ser un espacio que da cobijo y ofrece protección, sino más bien es un espacio hostil e inseguro. Además, es un típico no-lugar, un espacio de la no-identidad. Para entrar allí no importa ningún rasgo de la identidad del personaje: nacionalidad, sexo, edad; de allí no se guardan recuerdos (“aquellas fotografías – tomadas, según me dijo, en un hotel de Barcelona en el que se

hospedaban ocasionales amigos sobre cuya nacionalidad y ocupación nunca consintió en darme detalles” (LNB p.29), o se siente algún apego. Es un sumo lugar de desarraigo.

De los espacios de los hoteles de Sofía adonde el narrador Daniel y los novios búlgaros viajan para visitar las familias de estos, se mencionan el Hotel Pliska y el Hotel Sheraton, unos “paradigmas de lujo” que Kyril frecuentaba también antes de su llegada a Madrid. Si se comparan con los hoteles de Madrid, estos espacios en Sofía se transforman en espacios positivos, aunque sea por unos instantes. Allí es donde Kyril puede presumir de haberse convertido en un hombre rico (gracias al dinero prestado de Daniel) o donde les llega la noticia de que la solicitud de visa de Kalina ha sido aceptada. Sin embargo, estos hoteles son nuevamente unos no-lugares, espacios transnacionales, no identificable con lo búlgaro, símbolos de la modernidad y de la riqueza occidental de los que Kyril parece ‘contagiado’.

4.3.6. En *Tiempo de silencio*, la pensión, junto con el prostíbulo y la cárcel, es uno de los espacios predominantes donde confluyen varios personajes y ocurren acciones no solo decisivas para el desarrollo de la trama, sino reveladoras de ciertos aspectos importantes de los personajes que pueblan o transitan este espacio.

Primero, lo que habría que distinguir de este espacio son los personajes estáticos, a los que no los vemos fuera de este lugar, y los personajes dinámicos, que salen y entran de la pensión. Entre los primeros se sitúan varios inquilinos anónimos de la pensión y la dueña, que es una especie de guardiana de ese lugar sagrado para ella. Entre los segundos se enumeran Dorita y su madre, que solo salen en pocas ocasiones; Pedro, que se mueve constantemente entre la pensión y otros puntos de la ciudad, y personajes como Amador, Muecas o Matías, que no viven allí, sino que solo se asoman brevemente, sin detenerse.

El espacio de la pensión lo conocemos a través de los monólogos de la dueña y varios episodios contados por el narrador omnisciente en los que nunca falta el triángulo Pedro-Dorita-la dueña. Destacan tres episodios importantes relacionados con este espacio: la tertulia entre Pedro y las tres mujeres; la noche cuando Pedro se acuesta con Dorita, bajo el ojo vigilante de la dueña; el sarao preparado en ocasión a la salida de Pedro de la cárcel y su vuelta a la vida ‘normal’, pero mencionaremos también las veces que este espacio es frecuentado por otros personajes o los pasajes descriptivos referidos a este espacio que nos ayudan a completar la psicología de los personajes.

Aunque puede ser una alusión al origen provinciano de Pedro el hecho de que vive en una pensión, es decir, no tiene una casa propia o familia en Madrid, encontramos una confirmación innegable del estatus de Pedro de emigrado hacia la mitad de la novela en una cita¹¹³ referente a la llegada de este a la ciudad y a la pensión:

ése era y no otro el sendero destinado al joven al que todos consideraban un poco ahijado suyo y que tantas muestras de rectitud, seriedad y buenas costumbres venía prodigando desde el día - ya lejano - en que llegó a la puerta de la pensión vestido según la incierta moda de la provincia y arrastrando un baúl de madera con libros y ropas que, gracias al consejo de la bienintencionada decana, fueron progresivamente sustituidas por otras más acordes con la brillantez de su futura carrera. (TS p.141)

Esta cita corresponde al momento cuando Pedro se despierta de la noche fatídica de la borrachera con Matías y de la muerte de Florita en la chabola. Representa un punto de relajación de la acción, un punto que divide la novela, respecto a este espacio, en dos mitades imperfectas. Mientras hasta este momento vemos a Pedro prácticamente solo saliendo de este lugar (la primera vez junto con Amador al barrio de las chabolas, la segunda cuando sale de noche con Matías y la tercera, cuando esa misma noche es llamado por Muecas para acompañarle otra vez al barrio de chabolas), después de esta detención se producirán dos vueltas significativas a este lugar: después de salir de la cárcel y después de ser despedido por el director del instituto donde trabajaba de investigador. Dijimos que las mitades no son perfectas, ya que a las tres salidas de Pedro en la llamada primera parte, en la segunda no vuelve a este espacio una tercera vez después de la verbena y la muerte de Dorita, sino se nos presenta al personaje cogiendo un taxi y abandonando Madrid.

El pasaje anteriormente citado pretende, desde el punto de vista de la dueña de la pensión, anunciar un futuro prometedor para el joven investigador, al que vemos poco a poco adaptándose a la vida madrileña. Vemos al “recién-nacido practicón quirurgo” (TS p. 142) despezándose tras una dura noche de trabajo, en su “cámara de reposo”, mientras se está preparando para él un baño purificador y la vida “reinicia[ba]”. Sin embargo, gracias a los

¹¹³ En otras ocasiones se habla de manera no tan explícita de la procedencia de Pedro. El segundo ‘capítulo’ en el que se ofrece un panorama de Madrid termina con la frase: “el hombre – aquí – ya no es de pueblo, que ya no pareces de pueblo, hombre que cualquiera diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres como de pueblo, hombre. (TS p.19). La mezcla de la tercera y la segunda persona puede aludir a la irrupción de la voz de Pedro que está hablando consigo mismo. En otra ocasión el narrador transmitiendo las reflexiones de Amador mientras están bajando hacia el barrio de chabolas dice: “si bien hacía patente su natural democrático amigo del pueblo trasladándose en persona hasta la chabola de Muecas” (TS p.37)

comentarios irónicos del narrador no solo obtenemos una imagen no tan idílica en la que la habitación está cargada de olores de vino y vómitos y la figura mitificada y divinizada del joven con la brillante carrera por delante queda reducida a la imagen abyecta de un simple hombre “envuelto en ronquidos y mancillado por sus mismas deyecciones” (TS p.142). Esta detención sobre un momento tan banal anuncia la desmitificación de las posibilidades de Pedro y presagia la frustrada tercera vuelta a la pensión. El descenso de Pedro, que comenzó con la visita de las chabolas, continuará desde este punto con un descenso más profundo hacia los abismos de una decadencia moral, para terminar con una última vuelta, pero no a Madrid, sino a una provincia incierta e ignota. De lo que el protagonista tardará en darse cuenta, el narrador lo anuncia en este capítulo. La vida ese día no solo “reinicia”, sino “reinicia[ba] su *vulgar* decurso” (TS p. 143 la cursiva es nuestra).

La relación de Pedro con este espacio es ambigua, no solo por el hecho de que representa una especie de hogar un espacio cuya esencia es ser espacio de tránsito y de no-identidad. Pedro es el habitante preferido y mimado de la casa, incluso dispone de llaves del portal y de la casa, lo cual representa un privilegio que otros inquilinos no gozan. Además, en muchas ocasiones se alude al buen trato, hasta “maternal” de la dueña, tras el que se esconden las intenciones de casar a la nieta con Pedro. Él es casi como un miembro de la familia en la casa, para el que está reservada la butaca durante las tertulias con las tres generaciones de mujeres. La noche cuando se acuesta con Dorita, se ofrece una descripción de su cuarto a través de un repertorio de objetos de los que se acentúa la pertenencia:

Ahí, al lado está *su* sitio, *su* sábana blanca, *su* manta gruesa, *su* almohada en la que tiene irremisiblemente que dormir, *su* vaso de agua que ya habrá tomado un sabor a caldo, *sus* libros viejos. (TS p. 114 la cursiva es nuestra)

Según lo expuesto, estaríamos ante un espacio positivo, que acoge, en el que el protagonista hasta tiene un rincón propio y hay ocasiones en las que él se refiere a esta como un hogar (TS p. 114). Pero, a pesar de todo, es un hogar falso¹¹⁴ al que vemos a Pedro detenerse pero envuelto en un juego de apariencias (las tertulias), o yendo contra su naturaleza y principios (la noche cuando

¹¹⁴ Una confirmación más la encontramos en las frases que siguen a la enumeración de los objetos ‘propios’. En la habitación aparte de la sábana, la manta, la almohada, el vaso y unos libros calificados como pertenecientes al personaje, hay unos “objetos inestéticos y rígidos”, “horribles figuras de porcelana”, “una silla forrada de hule en la que nadie se sienta nunca”, “un cactus artificial” (TS p.114). De los llamados objetos “propios” probablemente solo los libros pueden dignarse de ese nombre, por lo tanto la habitación, que al principio parece un lugar íntimo, se revela ser un lugar de no-identificación, donde predomina lo feo y lo artificial.

prácticamente viola a Dorita), o al que está forzosamente atado, contra su voluntad (el día del sarao cuando Matías viene a buscarlo y cuando se interrumpe el contacto con este personaje).

De los tres episodios que tienen lugar en este espacio, es únicamente el episodio de la noche de la violación que nos ofrece un acercamiento al protagonista, a sus pensamientos más íntimos, a sus debates morales. En el momento cuando regresa borracho al cuarto de Dorita no solo ve una imagen duplicada de ella: la fabricada por la madre y la abuela de Dorita y otra, independiente de esas creaciones, de una belleza límpida y exacta, sino también se ve a sí mismo desdoblado. Una parte de él, más consciente, que se está preguntando por qué está actuando de esta manera y, otra parte, “una porción congrua de sí mismo que es más baja” (TS p. 116), que cae en la tentación y en la trampa tendida por la dueña, la abuela de Dorita. En estos momentos de supuesta intimidad, los cuerpos de los dos jóvenes, a pesar de la cercanía, parecen lejanos y distantes, envueltos en la oscuridad de la noche y en la inconciencia del acto. En esos momentos, la parte racional de Pedro consigue vislumbrar un futuro distinto para sí:

Queda aparte la construcción de una vida más importante, el proyecto de ir más lejos, la pretensión de no ser idéntico a la chata realidad de la ciudad, del país y de la hora. Él es distinto y nada tiene que ver con el rebrote, jugoso sí pero vacío, de las clases pasivas consentidoras. (TS p. 116)

Mientras, la parte irracional únicamente logra pronunciar unas palabras vanas, sin significado: “Te quiero”.

Esa misma noche en la que delante de los ojos de Pedro muere desangrada una chica de los suburbios como en una especie de castigo porque ese lugar indigno (la chabola) ha osado desafiar la naturaleza y perpetuar la vida (véase el apartado dedicado a la casa en esta novela 1.3.), él hace poco tiempo hacía el amor con otra chica, en otra punta de la ciudad. En este acto no solo llegan a confundirse las dos chicas, de edad próxima y de un poder seductor inexplicable, sino representa una venganza por parte de Pedro, no tan vil y baja como de la dueña, sino tácita, no expresada, inconsciente, contra la no-vida.

En los demás episodios donde este espacio cobra importancia, Pedro es relegado al segundo plano y el personaje sobresaliente es la dueña de la pensión. A través de los monólogos y los episodios de las tertulias y del sarao es cómo conocemos este espacio desde una perspectiva distinta.

La ubicación de la pensión en la calle del Progreso es solo uno de los guiños irónicos del autor, ya que este espacio está lejos de ser un lugar progresista, sino al contrario es una metáfora

del régimen dictatorial al poder representado por la idolatría enfermiza al difunto marido militar, la familia y, sobre todo, la dueña “protectora y oprimente” (TS p.41). La historia personal de la dueña y su relación con el marido nos ayudan a entender las relaciones con el resto de los personajes. La viuda tuvo que criar sola a su hija, sufrir la violencia y la infidelidad del marido, al que a pesar de todo, veneraba como un hombre de ‘verdad’, mérito obtenido por su profesión de militar y por su alto estatus en la sociedad. De todas formas, tras la muerte de su marido, él no le deja nada salvo algunos recuerdos que se guardan celosamente en la pensión y la frustración sexual. Las dificultades por las que tuvo que pasar para ganarse una cierta posición en la sociedad como dueña de una pensión modesta y para ocuparse de la hija y la nieta, sin el apoyo de un hombre, la han convertido en una mujer astuta, manipuladora, pero también sexualmente frustrada. A lo largo de la novela se alude en muchas ocasiones a que se identificaba con la hija y luego con la nieta, recuperando así por unos instantes la juventud y el placer perdidos.

La pensión, se podría decir con toda libertad, es la dueña. El resto de las mujeres, la hija y la nieta, solo están bajo su sombra, igual que los mudos inquilinos que no cobran protagonismo ni pueden quejarse por el trato indiferente de la dueña o contradecirla por algunas decisiones, como por ejemplo la invitación a unos amigos ajenos a la pensión a la fiesta organizada en honor de Pedro. Sin embargo, la dueña resulta no ser dueña ni del futuro que anhela para su nieta ni del pasado que la persigue. Su pasado es sobre todo el marido, o más bien su ausencia y la ofensa por su infidelidad, que la dueña piensa que finalmente ha vengado encontrando un hombre de buena posición social para su nieta. En síntesis, a pesar de que la pensión es prácticamente un lugar suyo, que ella ha levantado con sus propias fuerzas desde la nada, siempre permanecerá siendo un lugar de opresión. Un lugar de opresión que ella ha sufrido y que luego transmuta y reproduce en el trato con todos: con la hija que no logró casar, con la nieta que al final termina de manera trágica en parte por su culpa, con Pedro constantemente vigilado y dominado por ella.

La pensión, similar a la casa señorial de Matías, donde las relaciones se reducen al juego de las apariencias, es un lugar donde todos son solo unos “actores del drama” (TS p.49) y todo se desarrolla según una “ficción tan minuciosamente entretenida” (TS p. 48). Un lugar que parece irreal, por el que se transita sin dejar ni una huella, del que hasta no se tienen noticias ni cuando se abandona ni cómo terminan sus protagonistas, como si se tratara de un espacio surgido de la nada y luego, desaparecido, borrado del mapa urbano como si nunca hubiera existido.

Conclusiones:

El hotel no es un lugar de identificación, es un espacio semi-público que solo ofrece alojamiento temporal, donde el visitante normalmente no deja una huella y donde no puede encontrar la comodidad y la intimidad de un hogar. La pensión o el hotel sirven en muchas ocasiones solo para encuentros amorosos o sexuales con otros personajes, pero se puede constatar una leve inclinación hacia la representación del hotel como una casa provisional. El hecho de que varios de los protagonistas en efecto viven en este tipo de espacio de tránsito solo confirma la idea de una identidad huidiza de estos personajes migrantes. Este tipo de espacios en algunas novelas es solo un espacio más entre un elevado número de espacios que el protagonista transita (*Se vende un hombre, Travesía de Madrid*), aunque hemos constatado también su relevancia en otras novelas como espacios donde ocurre algún cambio importante en el personaje (*Madre mía que estás en los infiernos*) o su función casi central en novelas como *Tiempo de silencio*. El hotel no es solo un espacio de desarraigo (*Se vende un hombre*), de inseguridad, vulnerabilidad y separación (*Los novios búlgaros*), sino un espacio donde es posible fingir ser otro (*Travesía de Madrid*) o donde se puede caer fácilmente en una trampa y actuar contra tu voluntad (*Tiempo de silencio*). Ninguno de estos espacios se puede considerar un espacio auténticamente positivo porque sufren evoluciones a lo largo de los textos, con lo cual obtienen rasgos de espacios ambiguos. Se han analizado ejemplos de espacios que se han descrito como espacios de soledad y frustración, pero que han permitido una toma de consciencia por parte del personaje (*Madre mía que estás en los infiernos*), y al contrario, espacios que prometían la integración, la posibilidad de un lugar propio, pero que terminaban por separar al personaje del resto de la ciudad, para al final excluirlo de sí mismo (*Tiempo de silencio*).

4.4. El prostíbulo: repudio femenino, refugio masculino

El espacio del prostíbulo es un espacio que normalmente tiene un único fin – ofrecer servicios sexuales – y que históricamente era casi exclusivamente un lugar frecuentado por hombres, independientemente de la orientación sexual. A diferencia del hotel, con el que comparte la división entre zonas comunes y habitaciones privadas que aseguran privacidad e intimidad, en el caso del prostíbulo es justamente este espacio íntimo que se vuelve ambiguo. En él, las propias personas son ‘objetivizadas’, transformadas en un ‘bien público’, con las que se busca el encuentro, la simulación de una pareja, la necesidad de poseer a alguien, pero todo es

instantáneo y falso, toda ilusión se desvanece una vez fuera de allí, o mejor dicho, en palabras de uno de los personajes, es un espacio absurdo y paradójico donde “[e]n el fondo todos quieren amor, lo único que no puedes darles.” (LO p. 168). No hay que olvidar tampoco que los prostíbulos son espacios de explotación, sobre todo de las mujeres, de una manera humillante, y que acogen a las clases más humildes para las que la prostitución, en la mayoría de los casos, ha sido la última elección desesperada a la que se ha acudido por necesidad de sobrevivir.

En las novelas elegidas para este corpus, la prostitución está presente en casi todas las novelas anteriores a los noventa, con excepción de *La piqueta*, y en las novelas de la época democrática es tema de *Los novios búlgaros*, pero se menciona de manera esporádica también en *Madre mía que estás en los infiernos* y en *El Metro*, aunque no en el contexto madrileño y relacionado solo con algunos personajes que conocemos de paso. Aquí analizaremos el espacio del prostíbulo como edificio aparte (*Los olvidados*, *Se vende un hombre* y *Tiempo de Silencio*), pero haremos mención también a los casos donde se ofrecen semejantes servicios humillantes en otro tipo de espacios (*Los novios búlgaros*). En *Los olvidados* y en *Travesía de Madrid* la prostitución es también visible en los espacios públicos como las calles y las plazas o se ofrece en los taxis y las casas, como una confirmación de lo destacado por Moral Aguilera (1991:468) que las prostitutas, junto con los vendedores callejeros y los vagabundos “forman parte del propio paisaje urbano”.

4.4.1. En *Los olvidados* y *Se vende un hombre*, dos novelas del mismo autor, se ofrecen unas visiones distintas del prostíbulo: en la primera novela desde la perspectiva femenina y en la segunda desde la perspectiva masculina. En la primera es un espacio hostil, humillante, en la segunda es un espacio de libertad para el personaje Enrique. De todas formas, esto no hace que la representación de los personajes femeninos sea distinta en las dos novelas.

En la novela *Los olvidados*, el espacio del prostíbulo se relaciona con el personaje de Martina, la amiga de Mercedes, a quien esta conoció mientras las dos trabajaban de sirvientas en una casa señorial. Martina, antes de venir a Madrid, había sido prostituta en alguna ciudad imprecisa de Andalucía (“Granada o [...] otra ciudad, donde no conoces a nadie” LO p.165), porque había sido repudiada por la familia como una mujer deshonorada y el prostíbulo era el único lugar donde cabían las “malas mujeres” como ella para poder esconderse de las miradas de reproche y acusación de los familiares. Desde este punto de vista, el prostíbulo debería ser un

espacio positivo, ya que sirve de único refugio, sin embargo, como es esperado, es un espacio de humillación en el que se está contra la voluntad, donde al entrar una es examinada como una mercancía, un espacio en el que se deja el pasado fuera y se adquiere una nueva identidad:

– Esta es Paloma.

Porque ya no te llaman como te llamaba tu madre. Aquel nombre quedó muerto para siempre. Y en adelante todos te llamarán Paloma, porque es más bonito. (LO p.166)

En esta historia de Martina, no se ofrecen muchos detalles sobre los encuentros íntimos con los hombres, salvo que algunos hasta se enamoraban de ella o algunos se mostraban dominantes y superiores, aunque esto fuese solo un acto desesperado de recuperar su hombría. Se desconoce cuánto tiempo estuvo Martina trabajando como prostituta antes de huir a Madrid, una ciudad que le garantizaba el anonimato, pero probablemente lo suficiente para poder ahorrar y poder enviar dinero a la misma familia que la repudió. Una buena parte de la descripción de este espacio se refiere a la primera noche de Martina, cuando los clientes y las prostitutas están en una especie de sala, donde antes del acto sexual en sí, se organiza una especie de juego de cortejos y seducciones. Martina se emborracha para hacer más llevadera la experiencia y a lo largo de la noche las palabras se hacen ininteligibles (“un zumbido” LO p.167), se confunden los sentidos (“No sientes si te tocan ni si te besan.” LO p.167) y los sentimientos (“ya no sabes si ríes o lloras” LO p.168). De la historia de Martina, lo que más atrae la atención a Mercedes que está escuchando la confesión de su amiga es la llegada de unos músicos grotescos cuyas miradas confunden y horrorizan a Martina. Según Castro Díez (2004), la pesadilla que más adelante tiene Mercedes a raíz del cuento de Martina es una especie de “presagio funesto”¹¹⁵, porque Mercedes también va a cometer el mismo ‘pecado’ que Martina – caer en la tentación de un hombre – y va a morir a causa del aborto, anunciado en el horror de las miradas de los músicos, imposibles de evadir.

4.4.2. En *Se vende un hombre*, como ya se habló en el apartado de la casa o del hotel, muchas veces se proveen encuentros sexuales en el espacio privado de un piso o de una pensión, pero estos no comparten ciertas características con el prostíbulo como puede ser, por ejemplo, el hecho de que varias prostitutas trabajan con regularidad para un chulo o una madama y que

¹¹⁵ Castro Díez (2004), nota número 26, p. 171 de la edición comentada de *Los olvidados* que hemos usado para nuestro análisis.

habría que pagar siempre por el servicio. Estos espacios, tal y como hemos explicado, o son espacios de explotación sexual, pero reservados solo para un hombre, o son espacios donde al protagonista no se le considera un cliente, pero tampoco se oculta la profesión de mujer pública. En cuanto al espacio del prostíbulo como tal, se sitúa fuera de Madrid y representa un espacio de paso, pero positivo para Enrique:

No dejaba nada atrás y la mocedad me exigía desuncirme del yugo y recobrar mi libertad por algunas horas, y nada mejor para ello que el trato con mujeres desconocidas que desaparecen al amanecer sin dejar huella. (SVH p. 152)

A la falta de casa, porque estamos hablando del período cuando Enrique era camionero, se suma también la falta de compromiso. Enrique no prometía nada, no buscaba nada, salvo “lo imprescindible”. Esos encuentros no ofrecen el conocimiento, salvo un desahogo momentáneo, una parada sin nombre ni rasgos propios en el camino sin una meta fija.

La mención de estos espacios es muy breve, pero se puede identificar una visión masculina y machista de la prostitución, presente tanto en la novela anterior como en esta, aunque no tan palpable en el prostíbulo propiamente dicho, pero sí durante los encuentros más íntimos y prolongados con las prostitutas Maribel y Lucy, a quienes conoce en un espacio privado. Según esta visión, estas mujeres no son honradas, ni merecen ser salvadas de su destino. Enrique acude a ellas no porque siente amor, afecto o pena, sino porque le atrae sin explicación el hecho de tener a una mujer esperándole en unas circunstancias casi idénticas, en un espacio bien conocido donde todo se mantiene intacto tras su ausencia. Estas ‘malas’ mujeres quedan encerradas en sus círculos viciosos sin que se le ofrezca una vida más digna o cobren protagonismo fuera de la historia de Enrique.

4.4.3. En *Los novios búlgaros*, el espacio que ejerce las veces de una antesala de prostíbulo es la plaza de la Puerta del Sol. Los encuentros entre los “muchachos de bolsillo necesitado y pernil fácil y los señores o las barbilocas de bolsillo fácil y pernil necesitado” (LNB p.31-32) suceden no en un espacio cerrado y clandestino, como el prostíbulo, sino a la luz del día en el pleno centro de Madrid, donde nadie, salvo las personas implicadas, sospecha qué relación puede haber entre los ocupantes de clases y categorías distintas y distantes. A los servicios sexuales de los inmigrantes búlgaros hay unas alusiones indirectas relacionadas con la casa del narrador Daniel o las casas de sus otros amigos gais. El narrador no hace referencia a la

prostitución como a una experiencia dolorosa o humillante, sino más bien al contrario, se habla de la facilidad con la que los chicos aceptan las relaciones homosexuales mercenarias, sin ser ni siquiera ellos mismos gais, a cambio de múltiples beneficios que obtienen para facilitar su integración en la sociedad (dinero, contratos de trabajo, todo tipo de lujos). Está claro que en todo el libro predomina un discurso irónico y que el autor pretende mostrar una explotación y una necesidad mutuas entre los nativos y los inmigrantes, pero también es cierto que las referencias a la prostitución carecen de la idea de degradación a la que normalmente se asocia. El único lugar degradante de este tipo es el peep show donde Kyril se propone trabajar, pero este no tiene que ver con Daniel ni ninguno de sus amigos, amantes del sexo mercenario. Cuando Kyril le comunica a Daniel que ha encontrado una manera de hacerse rico, Daniel no interviene para disuadirle. De hecho, nunca se entromete en los asuntos de trabajo de Kyril, por muy peligrosos o humillantes que parezcan. Sin embargo, según las propias palabras del narrador, para quien el peep show tiene lugar en unos “cochambrosos cubículos para disfrute de mirones huidizos y onanistas” (LNB p. 121), el hecho de que Kyril al final no es capaz de participar en el show pone una línea clara entre la prostitución ‘clásica’ y este tipo de show que promociona el voyerismo y excluye el contacto humano y en el que la ‘objetivización’ de las personas llega a unos límites extremos. Es decir, existe una neta diferencia entre la relación de Daniel y Kyril, que aunque no socialmente aprobada, sí llega a crear cierto vínculo de amistad e intimidad, y el espacio deshumanizado del peep show. El interior del lugar casi no lo conocemos, solo hay una fugaz alusión a un camerino donde Kyril está esperando desnudo a que anuncien su nombre por la megafonía. En media hora termina el “viaje lleno de peligros” (LNB p. 122) desde la casa de Daniel donde Kyril se despide de él hasta su vuelta allí, derrotado y humillado, descartando esta posibilidad “en pleno capitalismo, de hacerse millonario” (LNB p123).

4.4.4. El prostíbulo en *Tiempo de silencio* es uno de los espacios clave no solo para la trama, porque es allí donde se esconde Pedro al huir de la policía, sino también para entender la psicología de los personajes y la relación entre los espacios en el tejido urbano. En el texto se contraponen dos tipos de espacios: unos donde vemos a los personajes en una ocasión única, independientemente si se trata de una estancia prolongada o no, como lo son: el laboratorio, el instituto científico, el cine, el teatro, el cementerio, los ministerios donde Matías va en busca de ayuda para Pedro y la cárcel; y otro tipo de espacios donde se producen entradas y salidas, que

pueden ser varias (como en el caso de la pensión o la calle), pero en la mayoría se reducen a solo dos, antagónicas, una de día y una de noche. En este último grupo que individuamos pertenecen: la chabola, el bar-café, la casa de Matías y el espacio que nos interesa aquí, el prostíbulo.

Si nos fijamos en los espacios que preceden o suceden la entrada y la salida de este espacio, obtendríamos las siguientes cadenas: de noche: calle-prostíbulo-pensión; de día: casa de Matías-prostíbulo-cárcel. En la primera visita de noche, se pasa de un espacio de libertad y de desenfreno, que representaba la calle con sus tabernas, al prostíbulo, donde al final no se cumple el propósito de la visita y la pensión adonde después se retira Pedro se transforma en una especie de prolongación del prostíbulo porque el acto sexual con Dorita representa una mezcla entre un acto voluntario, un acto de violación y un acto de frustración, similares a los que se dan en los prostíbulos. La segunda cadena de espacios representa la degradación de Pedro y su imposibilidad de ser aceptado e integrado en la alta sociedad. De la recepción en la casa de Matías, donde Pedro queda al margen de todas las conversaciones, se pasa por el prostíbulo, donde ahora el acto sexual tiene lugar no porque se trate de un deseo, sino porque lo impone una situación de espera, silencio y resignación, para que desde allí termine en la cárcel, que va a sellar su decadencia y su imposibilidad de prosperar.

En los dos momentos cuando vemos a Pedro en este espacio, se nos ofrecen dos visiones diferentes y opuestas. La noche cuando Matías y Pedro, borrachos, consiguen entrar a pesar de no poder ser atendidos porque el lugar está abarrotado, el prostíbulo se nos representa como un lugar oscuro, lleno de humo, olores, respiraciones, deseos, apremios, vergüenzas. El espacio lo componen la escalera que conduce al “reino de los serenos” (TS p. 101), donde se quedan los menos afortunados, una sala de espera donde permanecen en silencio los futuros “víctimas-verdugos”, representantes sobre todo del “pueblo bajo”, el piso superior con las alcobas donde las prostitutas, nuevamente según un discurso dúplice, son a la vez víctimas y amas de ese espacio, y la sala de visitas reservada para la dueña, que desde allí tiene el control sobre todo el espacio y donde pueden entrar solo huéspedes importantes, como Matías, muy amigo de la casa. Frente a la incomodidad y las escuetas palabras de Pedro pronunciadas en este espacio, que se resumen a reiteradas invitaciones hacia Matías para abandonar el lugar, Matías es el que en un modo grotesco y valleinclanesco domina este espacio. En contraste con todo el ambiente de humillación y deseos atávicos, Matías flota aislado en su burbuja de superioridad intelectual, en sus monólogos anacrónicos y fuera de lugar, llenos de citas bíblicas y de tragedias griegas.

Este espacio, visto a través de los ojos de sus visitantes ebrios, se transforma en un lugar irreal, multiforme hasta la monstruosidad. Se compara a una matriz, a un lugar protector y del comienzo absoluto, para transformarse en un túnel subterráneo asfixiante y oscuro, obteniendo nuevamente tintes de un lugar positivo comparado a un confesionario, a un lugar íntimo, para llegar a ser un espacio de simulado movimiento turbulento y vertiginoso como un tren, un barco o un ascensor y terminar siendo un calabozo, un lugar que atrapa donde se “[desempieza] a no existir”, donde la matriz se identifica con una cárcel, donde la existencia se aniquila.

Esta ambigüedad anuncia la falsedad del presunto refugio que Pedro pretende encontrar durante su segunda visita, porque esa matriz protectora, ese cobijo provisional resulta ser solamente un lugar-trampa. Cuando, probablemente a propuesta de Matías, escogen ese lugar inverosímil para esconderse, es a la luz del “gran ojo acusador” (TS p. 180) que ante los dos amigos se despliega un espacio con toda su brutal realidad. Las prostitutas ya no son las “hurís lascivas” (TS p. 181), las acompañantes del palacio del placer, las guardianas del “alcázar de las delicias” (TS p. 101), sino unos simples seres “aparentemente libres” (TS p. 181) arrodillados en el suelo para fregar las huellas de su propia miseria.

El único habitante del prostíbulo que se yergue como dueña tanto de la noche como del día, “única entre las criaturas nocturnas capaz de afrontar la luz” (TS p. 182), es doña Luisa. Igual que su homóloga en el ámbito de la pensión, doña Luisa es un personaje calculador, con múltiples máscaras que se quita y pone según las circunstancias, irrefutable guardiana de lo suyo y de su espacio, una “hormiga-reina” de esa pequeña colmena de delicias y disgustos. La primera noche allí, acepta la entrada de Matías y Pedro, a pesar del agolpamiento, sabiendo el estatus del primero en la sociedad y la necesidad de mantenerlo como cliente. El día cuando los dos llegan nuevamente para esconder a Pedro, se muestra maternal y protectora, para, en el momento de la llegada de la policía, no dudar ni un segundo en delatar a Pedro anteponiendo sus propios intereses.

Aparte de las correlaciones con otros espacios a nivel horizontal, existen dentro de este espacio oposiciones verticales, que nuevamente sirven para representar la caída moral y simbólica del protagonista. En el prostíbulo, aparte de la zona común en una planta inferior, hay unas escaleras que llevan a las habitaciones de la intimidad comprada. La primera noche, Pedro no sube arriba y se queda junto a Matías abajo, en esa especie de limbo del deseo. La segunda vez, cuando se esconde allí, es cuando también sube a las alcobas, anunciándose una simbólica

retirada a un espacio menos bullicioso, íntimo y seguro. Pero como sucede con las otras partes de este lugar, estas alturas también se revelan falsas y provisionales, ya que desde allí empezará el descenso más profundo hacia los calabozos. Durante las dos visitas, Pedro es un ser inactivo, impasible, arrastrado por la voluntad de Matías, un testigo mudo del espectáculo del propio destino que empieza a desmoronarse. En el cuarto de la prostituta donde lo arresta la policía, se transforma en un hombre sin nombre ni identidad. Acostado en la misma cama gastada por pies ajenos, bajo una luz rosa que iguala todos los rostros, ante un espejo que devuelve “apenas en negro la silueta del cuerpo imaginado, tan difuso que se hacía anónimo y bondadoso” (TS p. 203), recibe con resignación el descubrimiento de la policía. A partir de entonces, su vida se teñirá de los tintes de la mediocridad que lo rodea en esa habitación barata y lo convertirá en uno más dentro de multitud, y no un hombre brillante como aquel del retrato en su laboratorio¹¹⁶, capaz de liberar “al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia” (TS p.7).

Conclusiones:

En las novelas analizadas los prostíbulos (o los espacios afines) se muestran tanto desde la perspectiva de quien trabaja allí como desde la perspectiva del cliente. Para la primera categoría (sean mujeres u hombres) el prostíbulo es siempre un espacio de humillación y degradación. La situación que ha llevado a los personajes a la explotación sexual se presenta como impuesta por las circunstancias socio-económicas (*Los olvidados*, *Los novios búlgaros*), pero los personajes tienen la voluntad de liberarse de este espacio hostil y huir. Puede notarse la diferencia entre los personajes femeninos que deben auto-condenarse al anonimato de la gran ciudad y otra forma de explotación (el servicio doméstico), frente al hombre que no sufre las consecuencias de su ‘pasado’ y continúa moviéndose por la ciudad con toda la libertad.

Desde la perspectiva del cliente, el prostíbulo sirve de apoyo a la identidad huidiza del personaje y su deseo de desarraigo (*Se vende un hombre*) o es un falso refugio más para el personaje implicado en una historia indeseada y hasta inverosímil (*Tiempo de silencio*). El prostíbulo es sobre todo un lugar de paso, donde es imposible cualquier encuentro más profundo con otro personaje.

¹¹⁶ Alusión a Ramón y Cajal, ganador del premio nobel de medicina en 1906.

4.5. El hospital: un espacio estéril que borra los rasgos

El espacio del hospital aparece en las novelas *Los novios búlgaros* y *Travesía de Madrid*. En otras novelas como *Los olvidados* y *Tiempo de silencio* es la propia chabola la que sirve de quirófano, pero hablamos de esta inversión de los espacios en el apartado dedicado a la casa (1.3). También es una especie de espacio-tabú en *Una tarde con campanas*, ya que la familia de José Luis no puede acudir allí porque no tienen papeles, y también se menciona en relación a otro personaje inmigrante, que aunque gravemente herido, prefiere no quedarse en el hospital para que la policía no descubra su situación ilegal.

Si acudimos a la definición que el diccionario ofrece del vocablo hospital, podemos notar la predominancia de unos significados positivos (“establecimiento en que se atienden y curan enfermos”¹¹⁷, “casa que sirve para recoger pobres y peregrinos por tiempo limitado”¹¹⁸) a diferencia de las connotaciones negativas que a menudo se asocian con este lugar (enfermedad, pérdida, muerte, miedo). En el caso de nuestras novelas, no se puede afirmar que la visión es plenamente negativa, sino más bien indiferente, o hasta positiva en ciertos casos, aunque en ningún texto se resalta el hecho de que allí se acude para recibir ayuda o ser curado. Incluso en la novela que se puede decir que peca de melodramatismo (Castro Díez 2004), *Se vende un hombre*, este espacio es más bien deshumanizado que un espacio de la solidaridad humana.

4.5.1. En *Los novios búlgaros* los espacios predominantes hasta el capítulo noveno son los espacios públicos como las calles, la plaza, los bares o los privados como las habitaciones de los hostales y las casas, pero es a partir de este capítulo, concretamente desde la boda civil entre Kyril y Kalina en el juzgado, cuando se percibe un cambio más profundo en el personaje de Kyril. Ese cambio, que consiste en una resignación cada vez más grande coincide, paradójicamente, con el período cuando Kyril está ya más o menos integrado en la sociedad (está casado, vive con Kalina en un apartamento, tienen un trabajo más o menos estable) y cuando empieza a aparecer en espacios a los que normalmente tienen acceso los demás ciudadanos (juzgado, hospital). Este espacio para Kyril es hostil porque le hace sentirse vulnerable y porque pone frenos a su naturaleza salvaje y su espíritu inquieto. Por causa de la lluvia y de conducir a

¹¹⁷ Diccionario de la lengua española (2005). Espasa- Calpe. Hospital [en línea]. Recuperado de: <http://www.wordreference.com/definicion/hospital> [Consulta 01/02/2015].

¹¹⁸ Real Academia Española (s.f.). Hospital [acepción núm. 2, artículo emendado]. *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=hospital>.

altas horas de la madrugada con la moto, en este espacio y únicamente aquí, vemos a Kyril estático, atado a una cama con el brazo roto y muchas magulladuras, una imagen de Kyril totalmente opuesta a la que el lector estaba acostumbrado: siempre en movimiento por las calles, las plazas, a pie o en moto, por la ciudad o fuera de ella, entrando y saliendo de las casas, hasta en la ceremonia de la boda está nervioso y quiere que pronto se acabe.

Del interior de este espacio casi no tenemos detalles, salvo que Kyril está en la cama, acompañado por Kalina. Todo el tiempo está muy nervioso y violento con todo el personal y quiere salir cuanto antes, para lo cual necesita, como siempre, las conexiones y las influencias de Daniel, “su faro, su protección, su salvación” (LNB p. 141): “Quiero irme. Daniel, quiero salir de aquí. Llévame a casa.” (LNB p.143) le dice. Sin embargo, Kyril no precisa a qué casa se refiere. No podemos estar seguros si solamente quiere salir de este lugar que lo tiene atrapado o si de unas líneas que más tarde pronuncia Kalina (“Somos unos niños lejos de casa, Daniel.” (LNB p.144)), podemos concluir que el sentirse vulnerable probablemente le hace recordar su infancia despreocupada y feliz en su país – su ‘casa’. De todas formas, aunque la palabra casa en la mencionada frase parece que ha perdido toda referencia concreta, después de salir del hospital, y tras el intento fallido de traer a la madre de Kyril, los tres emprenden el viaje a Bulgaria. La decisión (¿o el anhelo?) de Kyril es tan firme, que el viaje no se pospone a pesar de conllevar los riesgos conscientes para Kalina – la interrupción de los trámites para la tarjeta de residente y la improbable vuelta a España.

Este espacio sirve también para marcar una vez más las distancias insalvables entre los dos mundos a los que pertenecen Kyril y Daniel. Esta distancia se confirma no solo en el espacio que Daniel tiene que cruzar en taxi desde su oficina hasta la otra punta de la ciudad para llegar al hospital, sino también en el hecho de que a él no le avisaron la noche del accidente, sino unos días después, ante lo cual Kalina se justifica diciendo: “En casos así, al primero que acudes es a la familia” (LNB p.145) En este capítulo, Daniel por primera vez habla explícitamente del amor que siente hacia Kyril. No se trata de ningún capricho o necesidad de sentirse superior hacia un desprotegido inmigrante, sino de un amor loco que le hace hasta suspender el trabajo, cruzar toda la ciudad cada mañana para visitarle y hacer lo imposible para hacerle feliz –hasta intervenir directamente en la embajada de España en Bulgaria para mediar por el visado de la madre de Kyril. Sin embargo, lo que recibe de Kyril es solo desdén por no poder sacarle del hospital. Una vez más, Daniel comprueba que es un intruso en la vida de los novios búlgaros y que para él no

hay sitio al lado de la cama de Kyril, ocupada por Kalina, igual que “el apartamento, el asiento trasero de la moto, los poderosos brazos de Kyril, los mejores planos de la cinta de vídeo.” (LNB p.111). A él no se reserva un trozo de la intimidad, la cercanía de los cuerpos que el espacio y la vulnerabilidad proporcionan. Daniel solo tiene que limitarse a ser discreto, guardarse las fantasías para sí¹¹⁹, no protestar por nada y ayudar sin esperar nada a cambio.

4.5.2 En *Travesía de Madrid* el hospital aparece, primero, como un espacio visto desde una posición omnisciente, como una parte del paisaje urbano y, en otra ocasión, a través del propio protagonista. En el primer caso se trata de un espacio que se asocia únicamente con el dolor y la muerte: “un hombre agoniza”, “respiraciones dificultosas” “fiebre nocturna, toses, silencio”, “insomnio de una anciana cancerosa” “mujeres jóvenes que se desgarran en el parto” (TM p. 143). Es también un espacio deshumanizado: “En la concepción sacan a los muertos por la puerta de los camiones, por donde entran las coca-colas y los refrescos.” (TM p. 144), un espacio mediante el cual se quiere dar, como en muchas otras ocasiones, la idea de una ciudad ajetreada, donde se agolpan personas y se sobreponen situaciones simultáneas: “De madrugada, la gente se muere en los hospitales. [...] Por la mañana hay operaciones y horas de consulta en todos los hospitales [...] al anochecer, la luz de los hospitales es casi alegre, como la de los cines y los escaparates.” (TM p. 144).

No difiere mucho esta imagen del hospital de la que se nos ofrece cuando el narrador-protagonista tiene que acudir a uno porque la gente del barrio que lo estaba buscando lo encuentra y en una pelea le rompen la nariz:

La clínica olía a enfermedad, como todas las clínicas. [...] A mí me sentaron en una silla metálica y me pusieron muchas luces en la cara. La monta quería cortarme el pelo. El médico era un tipo de ojos claros que parecía muy divertido de urgarme [sic] en la nariz con una aguja. (TM p. 247).

El episodio no es muy largo, pero aparte de esta descripción, que alude a un espacio hostil, aquí somos otra vez testigos de la identidad huidiza del personaje: “Me fui de la clínica completamente mareado, pero con la cara inefable de ser todo yo de cuero insensible al que se puede recoser una y otra vez.” (TM p. 247). En suma, no tenemos por parte del personaje ni la

¹¹⁹ Garrido Alarcón (2010: 273) apunta que las fantasías eróticas en el contexto del hospital funcionan como una especie de “antídoto” a la condición física y moral decaída: “Existe una erótica del hospital que, sin pretender entrar en profundidades psicoanalíticas, parece ser la reacción natural a la polaridad eros-tanatos.”.

más mínima alusión al dolor, al miedo o a la fragilidad que este espacio puede provocar, sino, al contrario, el protagonista no se muestra preocupado ni por la operación, ni por la posible desfiguración de su cara, sino dice que pueden “recoserlo” las veces que quieran, como si fuese un hombre sin cara o, finalmente, un hombre sin identidad.

4.5.3. El espacio del hospital en *Se vende un hombre* no se sitúa en Madrid, pero haremos un breve análisis ya que se trata del espacio que cierra la novela y porque comparte con los demás presentes en otras novelas una visión muy similar. No tenemos ninguna descripción del lugar, solo sabemos que está en algún lugar en Alemania en el momento cuando, por culpa de una pelea, Enrique se separa del grupo de hippies al que se había unido. Como sospecha que en la pelea pudo haber herido al otro hombre, decide hacerse el desmemoriado para que las autoridades no lo juzguen. Sin que el consulado pueda efectivamente intervenir en su caso y repatriarlo, porque no saben quién es, se quedará en el hospital hasta que le den el alta del hospital. Y desde allí le escribe una carta al escritor que conoció en una playa una especie de carta de despedida en la que se nota un tono de resignación ante su resolución de empezar a vivir entre los demás, porque es la única forma de relajarse y de “venderse, sí, pero venderse a la causa común”. (SVH p. 288).

Lo que es significativo de este espacio es que, de manera muy similar a las otras novelas, el hospital se percibe como un espacio que borra los rasgos de los hombres, pero en esta novela esto queda enfatizado mucho más. El personaje deliberadamente decide fingir ser amnésico, por lo tanto, ni la policía ni el intérprete ni los del consulado pueden identificarle. Él, también, aunque esta no es la única ocasión, llega a dudar de su identidad: “¿Quién era yo, eh?” (SVH p. 286). Es un hombre sin nombre ni patria realmente, porque, aunque todos pueden identificarle como español, realmente no puede volver allí. Es un “hombre recién nacido” (SVH p. 288), que casi carece de recuerdos, ya que en la carta no menciona ni a su madre, a quien adoraba, ni a Puig, que arruinó su vida, sino solo a su lector, el escritor, que luego reescribirá la historia de Enrique Lorca.

El espacio del hospital en esta novela comparte con *Los novios búlgaros* la misma visión del personaje inmovilizado, muy contraria a la imagen de él, en constante movimiento, o con *Travesía de Madrid* la mención de otros enfermos que luchan “contra el dolor y la muerte” (SVH p. 287); sin embargo, a diferencia de las anteriores, se trata, a pesar de todo, de un espacio

positivo, donde se muestra una chispa de esperanza, donde se realiza una pequeña “efímera victoria” (SVH p. 287).

Conclusiones:

Aunque es un espacio que podemos llamar secundario sea porque se menciona de paso (*Travesía de Madrid, Una tarde con campanas*), sea porque no se ubica en Madrid sino en alguna ciudad desconocida (*Se vende un hombre*) o simplemente por el hecho de que no viene representado en muchas novelas, estamos ante un espacio curioso si se observa desde la perspectiva de la identidad. Allí se puede salir con la cara desfigurada (*Travesía de Madrid*), es donde uno puede volverse anónimo (*Se vende un hombre*) o donde simplemente se potencian las divisiones entre ellos y nosotros (*Los novios búlgaros*).

El hospital es otra vez un espacio ambiguo en el imaginario de la gente que por un lado se puede relacionar con la solidaridad humana, la posibilidad de salvación, la atención incondicional, por otra parte es también un espacio que se asocia con la enfermedad y la muerte. En nuestras novelas están presentes las dos visiones, tanto la salvadora como la aniquiladora. En *Travesía de Madrid* se alude muchas veces a este espacio como espacio de muerte, mientras en *Se vende un hombre* o *Los novios búlgaros* aunque se trata de espacio donde el protagonista es realmente salvado, no nos permite observar estos espacios como positivos, sino más bien solo como unos espacios que se preocupan por la incolumidad física, pero borran los otros rasgos de la identidad del personaje (no solo nos referimos a que personaje de *Se vende un hombre* allí pretende fingir ser desmemoriado y con ello evitar ser devuelto a su país y los recuerdos dolorosos de allí, sino también al hecho de que allí viene negada una característica sustancial del personaje de *Los novios búlgaros* – él es inmovilizado, atado a una cama, lo cual entra en directo conflicto con su naturaleza inquieta).

4.6. La cárcel: donde se cumple la soledad

La cárcel es, según Michel Foucault ([1984] s.f.), una heterotopía de desviación, una especie de sustitución de las antiguas heterotopías de crisis, es decir, una continuación de lo que representaban los espacios donde únicamente podía haber lo prohibido, un espacio privativo de la libertad donde cabe lo anormal, lo que está fuera de las normas establecidas por la sociedad. Si

observamos la presencia de este espacio en nuestras novelas, veremos que la frecuencia con la que aparece alude a una continua crítica por parte de los autores a la marginalización de la emigración, aunque esta no sea, como hemos apuntado, el único tema en determinados textos. La cárcel será un espacio decisivo en *Los olvidados*, *Tiempo de silencio*, *Se vende un hombre* y *Los novios búlgaros*, pero habrá también una mención fugaz en *Travesía de Madrid*, relacionada con una prostituta que el narrador conoce, y en *El Metro*, donde se trata de un centro de detención de inmigrantes, que sin ser una cárcel propiamente dicha, cumple similares funciones. La cárcel no será en estas novelas únicamente un espacio donde tarde o temprano termina el provinciano o el inmigrante, un espacio de no-libertad, un espacio de profundo cambio, sino sobre todo un espacio de vergüenza, de pérdida del estatus social, un espacio de desviación pero en el sentido vital.

4.6.1. En *Tiempo de silencio*, el espacio de la cárcel es el que se extiende a un mayor número de capítulos, solo equiparable al espacio de la pensión, aunque las apariciones en este último suceden con interrupciones, desde perspectivas diferentes y también con una duración temporal variable. La cárcel aparece en los capítulos cuyo contenido podemos resumir de la siguiente manera:

1. La detención de Pedro y un primer interrogatorio
2. Su traslado a los calabozos
3. Descripción de la celda
4. Monólogo de Pedro en la celda
5. Dorita intenta visitarlo
6. Descripción de los guardias de los calabozos
7. Pedro se confiesa culpable durante el interrogatorio
8. La madre de Florita declara que Pedro no tenía la culpa
9. Pedro es dejado en libertad

Vamos a servirnos de esta numeración para nuestro análisis, pero advertimos que no se trata de un orden que corresponde al orden en el libro. Tampoco los capítulos se suceden uno inmediatamente detrás del otro, sino hay otros capítulos intercalados que ocurren en escenarios diferentes de la ciudad.

Información sobre el espacio y su relación con el personaje obtenemos a través del narrador omnisciente y a través de las partes monologadas correspondientes a Pedro. Unas descripciones pormenorizadas tanto del interior como de otros personajes que representan elementos constitutivos de este espacio, obtenemos de los capítulos que aquí están numerados con 1, 2, 3 y 6. En el capítulo 1, muy contrariamente a la apariencia tranquila, casi indiferente que Pedro proyectaba de sí en el momento de la detención en el prostíbulo, aquí parece darse cuenta de la gravedad de su situación. Experimenta miedo, desasosiego, hasta unas sensaciones inexplicables y una paulatina metamorfosis inconsciente hacia lo que va a ser una aniquilación total. Si nos fijamos en los detalles de este espacio, dejando de lado las percepciones filtradas a través de los ojos del personaje que se encuentra arrojado en esta situación absurda e inesperada, el mismo espacio en sí, quizá, no se merecería los atributos de espacio hostil o “infierno”. En el capítulo 1, en un momento se tiene la percepción de que estamos en una oficina cualquiera con empleados ajetreados en sus ocupaciones cotidianas. En el capítulo 3, la celda está descrita con un tono neutral, distanciado y técnico que contribuye a que lector no compadezca al personaje a pesar de que en realidad se trata de unas condiciones muy incómodas. En el capítulo 6, contrariamente a un cliché de guardia de cárcel – violento, con aires de superioridad, que se aprovecha de su posición para humillar al que estima inferior y con menos poder –, tenemos una imagen positiva de guardias amables, que casi parecen enfermeros, ayudando a los presos, hablando con ellos, consolándolos, mostrando un lado humano no muy frecuente en este tipo de espacios. Además, por la conversación de Matías con un abogado, sabemos que este todavía no puede intervenir antes de que pasen setenta y dos horas de la detención, de lo cual podemos concluir que la experiencia carcelera de Pedro ni siquiera es tan larga ni dura como la extensión de los capítulos pretende transmitir.

Sin embargo, aparte este lado ‘normal’ de la institución, tenemos la percepción de Pedro, que como hemos dicho, al entrar aquí se enfrenta a una situación desconocida y a un espacio hostil que potencia su soledad, su incomunicación con el mundo en el que no logra ver su papel y su posición. En el capítulo 1, los guardias le parecen gnomos, se imagina que todos lo observan conociendo su culpa y reprochándole y desesperadamente mira los rostros de todos para encontrar muestras de simpatía y compasión. En el capítulo 2, cuando se efectúa su traslado al calabozo, el espacio es descrito como un laberinto que pretende aturdir a su visitante, como un infierno en el que en vez de oírse gritos, los condenados están en un silencio más abrumador. Los

guardias parecen seres sin vida y el interior del edificio se parece al vientre de un animal que engulle a su víctima, digiriéndola primero y luego aniquilándola completamente. En ese lugar no solo simbólicamente se le despoja al prisionero de todas sus pertenencias, de su identidad, también dejan de existir unas coordenadas vitales muy esenciales como lo son el día y la noche (aquí la luz artificial es “eterna”, no se apaga nunca).

Este es sobre todo un espacio ambiguo, no solo por lo que acabamos de describir como una percepción más neutral y una percepción subjetiva, que en realidad no siempre se pueden discernir y separar de manera tajante. Por ejemplo, en el capítulo 3, en el que apuntamos que se emplea ese lenguaje frío y distanciado, la cama está descrita como un lecho de cemento, frío, incómodo y tan pequeño que al ocuparlo alguien debería tomar la “posición fetal”. En el monólogo de Pedro también tenemos alusión a esta cama como a una matriz: “Vuelto a la cuna. A un vientre. Aquí protegido.” (TS p. 219) y como a un lecho, pero en la acepción de este término de un lecho mortal: “sin pensar; sólo depositado, extendido, como si me hubiera muerto” (TS p. 218-219) En otras palabras, no solo se hace una inversión de este espacio como cobijo del mundo exterior, como un espacio que ofrece una protección maternal, sino al mismo tiempo representa el principio y el fin, el nacimiento y la muerte, el deseo de empezar desde cero y rehacer la vida y la imposibilidad de quitar esta mancha negra y borrar completamente el pasado.

El desdoblamiento que el personaje sufre por estar en este espacio indeseado se hace patente en el mencionado capítulo del monólogo de Pedro. Su ser se debate entre el sentimiento de culpa y de arrepentimiento, entre el futuro prometedor en Illinois, al lado de una mujer de “corazón sano y democrático” (TS p. 218), yendo a “parties”, llevando una vida de investigador contento, donde hay condiciones favorables, hasta “el cáncer se descompone al tocarlo” (TS p. 218), y el presente y sus consecuencias. En resumen, es incapaz, por mucho que se proponga no pensar, parar las imágenes que le asaltan mientras está condenado a esperar a que se resuelva su caso, mientras espera a que pase este “tiempo de silencio”, de inmovilidad, de soledad, que no es exclusivo de este lugar, sino de la ciudad entera.

A diferencia de las otras novelas donde aparece este espacio, en las que encontramos a los personajes prácticamente solos en las zonas comunes de los cárceles, en *Tiempo de silencio* la cárcel se yergue como un auténtico espacio fronterizo en el que hay zonas comunes y zonas de soledad e intimidad como la celda, pero tanto en la descripción de unas y de otras no podemos hablar de unos límites claros e infranqueables. Mientras Pedro es conducido hacia la celda, lo

que predomina es una sensación de aislamiento e incomunicación, es decir, las zonas comunes son también un espacio de soledad, como la celda. Pero, también, en la descripción de la celda en el capítulo 3, hay elementos que confirman la falsedad de la celda como espacio de intimidad y soledad. Primero, se alude a una ventana que permite la comunicación con el mundo exterior, luego se hace todo un “inventario” de ruidos que se perciben desde la celda, que no solo remiten a una obvia porosidad del espacio, sino potencian ese sentimiento de pérdida de la intimidad y la identidad. Ruidos de agua, ruidos de coches y vendedores en las calles, ruidos de los guardianes y de otros prisioneros, así como de los niños del “Kindergarten subterráneo” que acompañan a las madres reas:

Por último, constantemente se cree oír el nombre de alguno de los detenidos cuando es llamado, ya para declaración, ya para traslado, ya para libertad. La espera configura la materia prima de las vibraciones de forma que cada detenido cree, cuando aguza su oído, escuchar su propio nombre en boca de alguno de los inmediatos servidores del poder que radica unos metros más arriba. (TS p. 214)

Los demás personajes que conocemos o que reaparecen en este lugar son el inspector, la madre de Florita, Dorita y Matías. Al inspector no lo conocemos en profundidad y es representado como un personaje con un típico comportamiento de alguien que está en una posición superior y la usa primero para manipular a Pedro para que él mismo confiese la culpa, pero, luego, tras el testimonio de la madre, se muestra paternal y comprensivo hacia este pobre intelectual ingenuo y torpe, pero no tanto movido por un auténtico sentimiento solidario, sino para no reconocer que ha juzgado erróneamente. Matías se mantiene fiel a su imagen doble de amigo fiel, pero que no quiere involucrarse hasta el fondo en los asuntos sucios de Pedro, a pesar de que parte de la responsabilidad por haber acompañado a Pedro en el prostíbulo recae también sobre él. Matías, también como el inspector, regaña a Pedro, con un tono paternal: “¡Qué ratos nos has hecho pasar! [...] Has hecho tantas tonterías.” (TS p. 252). A Dorita la vemos en dos ocasiones en este espacio, una, cuando, a pesar de la preocupación de la madre, intenta visitar a Pedro, pero sin conseguirlo, y otra, cuando dejan a Pedro en libertad y, como una novia ya consagrada, lo acompaña a la casa-pensión. Es curioso notar que al salir de la cárcel el narrador observa que aquí este personaje habla por primera vez: “¡Vámonos, vámonos de aquí! [...] Eran sus primeras palabras” (TS p.252). Si se excluyen las tres frases que probablemente pronuncia la noche en que Pedro se acuesta con ella en la pensión: “- ¿Eres tú...? ¡Cariño!” “- ¿Me quieres?” “- ¿Me querrás siempre?”, que igualmente pueden pertenecer al delirio de Pedro, este personaje

no habla en otras ocasiones en la novela. Ni durante las tertulias en la pensión, ni cuando viene a la casa de Matías para avisar a Pedro (sus palabras vienen reproducidas más adelante en un monólogo de Matías), ni durante el intento de visita a la cárcel, durante la conversación con el inspector, sus frases son elípticas. Probablemente el hecho de que este personaje cobre voz en este momento sea porque a partir de aquí se convertirá en una figura clave para el desarrollo de la trama.

En este juego de voces y de silencios, la madre de Florita tiene también un papel importante. Es una mujer de pueblo, ignorante, pobre, un ser condenado a la no-vida, pero que al final sabe pronunciar justo lo necesario para enderezar las cosas: “Él no fue” (TS p. 248). En el episodio en cuestión, este ser mudo, esta sombra de personaje, recibe el tratamiento más caluroso, lo que probablemente no se reserva para ningún personaje en la novela. Es muy fuerte el contraste entre la historia de esta mujer, condenada a vivir al margen de todo, con un marido del que constantemente sufre malos tratos, por el que también fue violada en su tiempo y que también fue culpable de la muerte de su hija, y el mundo en el que pertenecen todos los demás, incluido Pedro. A él, alejado e indiferente a ese mundo de las chabolas, de este “ser de tierra” (TS p. 247), lo veremos más tarde en compañía de su joven y radiante novia, pero nunca volverá la vista atrás o se dignará a agradecer a la mujer, cuyas escuetas tres palabras en las que estaba resumida la verdad, lo salvaron de la cárcel.

4.6.2. En la novela *Los olvidados*, la cárcel se menciona en relación a dos personajes y dos períodos e historias diferentes. La primera vez corresponde a la juventud de Antonio, cuando por culpa de sus actividades anarquistas es encarcelado en dos ocasiones. Pero este espacio no se sitúa en la ciudad de Madrid y para Antonio representa solo un espacio de paso necesario para su lucha. No hay informaciones de que la cárcel sea un espacio hostil o degradante, al contrario, la estancia en la cárcel ha provocado una cierta mistificación de su figura.

El segundo personaje que termina en la cárcel es Pepe el Granaíno, tras frustrarse la operación que tenía que ser la última y alejarle de la vida de delincuente. En realidad, se trata de un episodio muy breve que se resume en las siguientes acciones: Mercedes intenta visitarle, no la dejan, intenta otra vez convenciendo al guardia de que está embarazada del prisionero y que va a ser su futuro marido, la salida de los prisioneros para saludar a sus familiares, Pepe no saluda a Mercedes, le dicen que ha enloquecido, Mercedes cae de la reja, lo que será causa del aborto y de

su muerte por desangramiento. El espacio no viene descrito nunca desde la perspectiva del encarcelado sino de la chica Mercedes. Está muy confundida, ve pasar un montón de gente que viene a visitar a los presos, no se siente con ánimos para entablar conversación con una señora amable. Sin embargo, emerge también esa otra faceta de su carácter un poco ambiguo y consigue reunir fuerzas para enfrentarse una vez más con el guardia para que finalmente la deje entrar. Una vez dentro del locutorio, el espacio es descrito como una “oquedad resonante” en la que resuenan “mil palabras perdidas” (LO p. 374). El espacio se percibe mediante varios sentidos: el olfato (“Oía mal: a tristeza, a sombras, a abandono. (LO p. 374)), el oído (los pitos de los policías, los gritos de los presos y sus familiares) y la vista (“cada cual buscaba con los ojos a la persona esperada” (LO p. 374)), que potencian la ausencia del sentido del tacto –los presos y los que vienen a visitarlos están separados por una reja y no hay alusión a que las personas lleguen al contacto físico. Mucho menos en el caso de Mercedes y Pepe, para los que la cárcel es un espacio de total incomunicación: Pepe no la escucha, no la percibe, no la saluda, es impasible. Solo cuando por fin se encuentran frente a frente, Pepe empieza a reír lunáticamente y Mercedes nunca llega a comunicarle la noticia del embarazo, siendo justamente en este espacio donde es provocada su interrupción. No es totalmente comprensible por qué Pepe se vuelve loco. Cuando es detenido y lo llevan a la policía, intercambia unas miradas con El Pinto de las que podemos sospechar que este último tuvo algo que ver con el fracaso de la operación decisiva de Pepe. Mas no deja de ser inverosímil y hasta exagerada esta locura, si se tiene en cuenta la personalidad fuerte de Pepe y su buen conocimiento de las reglas del hampa.

En resumen, la cárcel es el espacio del último encuentro entre Mercedes y Pepe, desde el principio envuelto en fatalismo y condenado a la desgracia.

4.6.3. En *Los novios búlgaros*, la cárcel es el espacio del penúltimo capítulo antes de la partida definitiva de los novios hacia una indefinida periferia española. Detenido por tráfico de coches robados, a riesgo de ser condenado también por posesión de droga y armas (aunque se trate sólo de una escopeta de aire comprimido), Kyril le prepara el último sobresalto a Daniel. Mientras los demás amigos con los que al principio compartía las aventuras por la “selva” búlgara ya se han desembarazado de sus ‘protegidos’ y la vida sigue adelante (“Nenas [...] próxima parada, Cuba.” (LNB p. 218), “El Este de Europa ya había dado de sí todo lo que podía.” (LNB p.218), Daniel sigue socorriendo a Kyril hasta el último momento. A pesar de que

la cárcel es el espacio de la libertad y el movimiento limitados, para Kyril no representa exactamente un espacio hostil como lo fue, por ejemplo, el hospital. Se menciona que se había hecho buen amigo de otro búlgaro a quien se propone ayudar al salir, ya que le habían hecho “subdelegado de deportes” y en ese terreno se movía con cierta comodidad. Cuando Daniel viene a buscarlo, únicamente siente vergüenza por haber caído tan bajo, pero no hay alusión a que se sienta asustado o desubicado. Este espacio es percibido como hostil desde la perspectiva de Daniel. Es uno de los pocos espacios de los que el narrador nos brinda una descripción:

Estaba en una nave enorme, desierta. (LNB p. 221)

Una luz compacta y despegada, que entraba por ventanas muy distantes del suelo, se quedaba en la parte alta de la nave y dejaba el resto en una penumbra suave y extrañamente uniforme. No olía a nada en aquel lugar. (LNB p.221)

Yo estaba solo, en medio de aquel lugar sin olor, con aquella luz lejana y densa, desdeñosa” (LNB p.223)

Es un lugar que limita los sentidos: la vista y el tacto, impedidos por un cristal y una reja, y donde tampoco huele a nada. Daniel es el que se siente asfixiado en aquel lugar, en el que tiene que ponerse una máscara viril, en el que se siente inseguro y asustado por la situación arriesgada en la que le había puesto su chófer-amante-protégido.

En este capítulo se evoca también el antiguo espacio de la libertad de Kyril, La Puerta del Sol, que entra en oposición con el espacio cerrado de la cárcel. Como indica el mismo título de este capítulo “Donde todo se sabe”, en el antiguo lugar de encuentros entre la diáspora búlgara y los homosexuales españoles todo el tiempo se habla de la detención de Kyril. Sin embargo, todo el tiempo se especula, ya que “[n]ada de lo que sabían era verdad, pero lo sabían todo.” (LNB p.224). La plaza ahora se ha convertido en un espacio de hipocresía, ya que sus compañeros, tras haber explotado sexualmente a los búlgaros, ahora solo se han quedado con los estereotipos negativos:

la Perseguida decía a gritos que era la hora, que a ver si se pudren todos en chirona, que aquí no ha venido más que delincuentes y que no será ella, desde luego, la que mueva un dedo para que los pongan en la calle. (LNB p.217)

Muchos de ellos, como la Mogambo, que ha sentido el “perfume de la selva”, pero ha querido estar “a salvo de la selva” (LNB p.208), están dispuestos a convertir a los inmigrantes en chivos expiatorios, de culparlos de los todos los males, hasta de “apoyar una limpieza étnica inmediata.”

(LNB p.217). Igual que los vecinos de Kalina y Kyril, que tras la detención de este le piden a ella que se vayan, relacionando la inmigración con la inseguridad y la violencia, ya que hasta su llegada allí vivían sólo “personas honestas” (LNB p.215)

Este último espacio deja una mayor impronta en Kyril. Cuando sale de la cárcel, la vida de los dos novios aparentemente vuelve a la normalidad: “Habían vuelto a encontrar trabajo, siempre de noche”, pero parece que esta última experiencia ha sido decisiva para que abandonen Madrid, porque “les resultaba hostil” (p.227). Deciden buscar en otro sitio la solución a sus miedos, frustraciones, ilusiones inútiles.

4.6.4. De todas las novelas en las que la cárcel tiene protagonismo, *Se vende un hombre*¹²⁰ ofrece la visión más dolorosa, tratándose de un espacio que deja una profunda secuela en el personaje. Y no se debe solo al hecho de que el personaje no es culpable y está injustamente condenado, caso que comparten también otras novelas como *Los novios búlgaros* y *Tiempo de silencio*. Pero mientras en estas dos últimas el tiempo se concentra en pocos días o semanas y tanto Kyril de *Los novios búlgaros* como Pedro de *Tiempo de silencio* salen de la cárcel y vuelven a una aparente normalidad de sus vidas, Enrique es condenado a seis años y tras salir no tiene más propósitos en la vida que vengarse de Puig y de su mujer. En realidad, la cárcel es un espacio desde el que se evoca y se cuenta gran parte de la historia de Enrique (desde su infancia en el pueblo, hasta la llegada a Madrid y todas las peripecias ocurridas allí hasta su encarcelamiento), obteniéndose de esta manera un espacio abarcador, omnipresente. De la vida en la cárcel conocemos poco. Se nos informa en algunas ocasiones de las historias personales de algunos de los presos con los que Enrique se hizo amigo, historias tremendas, hasta inverosímiles, que al narrador le confirman una vez más un mundo dialéctico en el que existen personas sin escrúpulos y personas al que el destino ha deparado allí, con las que él se identifica. Conoció a muchas personas “con todos los estigmas del dolor y de la desventura, víctimas de la venganza y de la frustración, adalides de las ideas y profetas del futuro, irredentos y redentores.” (SVH p.170), pero él era como “un lobo solitario”, evitaba formar parte de alguna banda,

¹²⁰ Es necesario mencionar que tanto en esta novela, como en *Los olvidados* y *Tiempo de silencio*, que se sitúan en el contexto de la Guerra Civil, la inmediata Postguerra y la Dictadura, la cárcel es también metáfora de la falta de libertades y de la opresión del sistema sobre el individuo. La confirmación de esto no se da tanto a través de la historia de los protagonistas, que expresamente no toman parte, sino a través de otros personajes. Por ejemplo, en *Se vende un hombre*, el personaje Pepe Migas, el camionero, compañero de Enrique, o el portero de la casa donde vive Enrique de pequeño con su madre, son también encarcelados, pero por sus ideas políticas.

manteniéndose al margen de los problemas. Su soledad se hace aún más aguda porque no tiene a nadie y nadie viene a visitarlo en la cárcel.

Tampoco del interior de las celdas se nos ofrecen muchos datos. La única descripción corresponde a la vista desde fuera cuando ya sale de la cárcel: “muros grises con filas de ventanas simétricas, enrejadas, amedrentadoras.” (SVH p.169). Las alusiones más frecuentes a la cárcel se hacen de manera indirecta desde la barbería, que es el espacio con el que empiezan los capítulos desde el número I al número VI. Fragmentos de la vida anterior a la cárcel son evocados en un lapso temporal tan reducido como el necesario para un afeitado. El último trozo en la cárcel son, en realidad, unos momentos ralentizados y prolongados, no en una celda o en algún espacio común de la cárcel, sino en la barbería, donde conoció a otro buen hombre, el barbero Victoriano, que se convirtió en su amigo, su confidente, su maestro. En esta barbería él no sólo se despide de un amigo, de un “trozo de [la] vida, irrecuperable” (SVH p. 187), sino también de sí mismo, de su pasado, que como un flujo de imágenes corre delante de sus ojos mientras se mira en el espejo. Los “[d]ías iguales, meses idénticos, años irreconocibles.” (SVH p. 169) que pasó en la cárcel hicieron que al mirarse en el espejo de la barbería justo antes de salir, Enrique no pudiese reconocerse. Todo lo que fue, por todo lo que pasó le parece tan lejano, tan irreal: “¿Era yo aquel niño hambriento, desconcertado todavía por las novedades de la ciudad?” (SVH p. 31). En el espejo de la barbería carcelera él ve un rostro de un hombre envejecido, desconocido, desprendido de su pasado y con un futuro incierto ante el cual tiene una actitud resignada:

-¿Qué vas a hacer, Enrique? [...]

- Ni yo mismo lo sé, Victoriano. Depende de cómo se repartan los naipes.” (SVH p.168)

Victoriano sigue diciendo que, a mi edad, sin obligaciones ni compromisos, mi situación es privilegiada, que soy dueño de mi futuro y que todavía puedo llegar hasta donde quiera. Mi amigo habla y habla, como si pensase en voz alta, mientras yo me pregunto: Llegar, pero ¿adónde?” (SVH p.168)

Cuando salga de la cárcel, Enrique será un hombre vacío. Todos sus recuerdos parecen borrosos después de ese vivir “al margen del tiempo de los demás” (SVH p. 187), después de este paréntesis absurdo en la que no deja nada, salvo “una innumerable bandada de palabras” (SVH p. 187), enfrentado ante un futuro incierto, pero con una idea de una venganza, inútil, vana.

Conclusiones:

Con la excepción de *Los novios búlgaros*, donde este espacio no destaca especialmente sobre los demás, en las tres novelas restantes que acabamos de analizar, la cárcel resulta ser un espacio determinante para el desarrollo de la trama e influye profundamente en el personaje. No es solo un espacio que separa, privativo de libertad, espacio de soledad, miedo y humillación, sino sobre todo metáfora de una asfixia vital, de una falta de posibilidades generalizada que tiene sus raíces en un contexto social problemático.

Salvo en el caso de *Los olvidados*, en el resto de las novelas a todos los personajes los une el hecho de que son injustamente encarcelados. Aunque en ningún texto se da el caso de que el personaje es víctima por su condición de inmigrante¹²¹, sino a razones directas o indirectas de esta condición, la cárcel hace expresamente vulnerables a estos personajes porque no tienen a quien acudir (*Se vende un hombre, Los olvidados*) o traen consecuencias en su posibilidad de integración (*Los novios búlgaros, Tiempo de silencio*). De todas formas, la cárcel se comporta como muchos otros espacios descritos en las novelas en cuestión. No ofrece solo visiones unilaterales, sino ambiguas, y así la cárcel, a pesar de ser un espacio negativo por excelencia, aquí muestra también una inesperada cara positiva, o por lo menos humanizada: en *Tiempo de silencio* los guardias son amables, en *Los olvidados* a Mercedes la dejan entrar pese a las férreas reglas, en *Los novios búlgaros* Kyril encuentra compatriotas y amistades en la cárcel, en *Se vende un hombre* es muy valioso el vínculo que se establece entre Enrique y el barbero.

Independientemente del tiempo que el personaje pasa allí (unos días o varios años) es innegable que este espacio sirve a los autores para criticar el mundo deshumanizado de la ciudad en el que vale la regla que *homo homini lupus est* (*Se vende un hombre, Los olvidados*), un mundo en el que es fácil caer en la trampa de la amoralidad (*Tiempo de silencio*) o donde el deseo de libertad y movimiento puede ser fácilmente obstaculizado (*Los novios búlgaros*).

¹²¹ Salvo en el caso del aludido centro de detención en *El Metro* donde el protagonista termina al llegar en patera a la costa española.

4.7. El cementerio: el vínculo roto

Si en ciertas épocas del pasado el cementerio se encontraba en el recinto de la iglesia o en un espacio sagrado, en las ciudades modernas los cementerios se sitúan en la periferia de la ciudad¹²², por lo tanto, aunque una parte inseparable de la vida de cualquier hombre, no son espacios por los que se transita todos los días o donde uno puede perderse con facilidad en uno de sus paseos. Es un espacio separado del resto de la ciudad¹²³, adonde se va con el fin de enterrar a los muertos o visitar las tumbas. Es un espacio de tristeza, de separación y de una vana ilusión de perpetuar la comunicación con el ser querido. A pesar de tener el propósito de guardar la memoria de su difuntos, en realidad, las únicas referencias son los escuetos datos en las lápidas¹²⁴: nombre, apellido, las fechas de nacimiento y de fallecimiento, una foto y eventualmente el epígrafe, es decir, unos datos que no cambian, un mensaje siempre idéntico inscrito en el mármol frío.

En las novelas elegidas aquí, el espacio del cementerio se menciona en relación con la muerte de algunos de los personajes en *Los olvidados*, *Se vende un hombre* y *Tiempo de silencio*, mientras en *Travesía de Madrid* es solo observado desde lejos. Todas las novelas comparten esta visión de un lugar de despedidas dolorosas y definitivas, que solo deja ausencias y que enfatiza la interrupción de la comunicación y la falsa pretensión de conservar la memoria del difunto¹²⁵.

4.7.1. En *Se vende un hombre*, Enrique es testigo de la muerte de todos sus familiares. Su padre muere fusilado durante la Guerra Civil y la hermana menor consumida por las enfermedades poco después. Quedan enterrados en el cementerio del pueblo anónimo de donde salió para venir a Madrid. El día antes de partir, su madre y él van al cementerio para despedirse de los familiares y aquí es donde la madre pronuncia una vana promesa: “Volveremos, volveremos, cuando tú seas un hombre, para poner hermosas lápidas y cruces de mármol en sus sepulturas.” (SVH p. 26).

¹²² Foucault ([1984] s.f.) sitúa también al cementerio entre los espacios que denomina como heterotopías. En la ‘expulsión’ burguesa de cementerio del recinto céntrico hacia la periferia Foucault explica el nacimiento de la idea obsesiva de relacionar la muerte con una enfermedad, un contagio y peligro para los seres vivos.

¹²³ *Ibid.*, Foucault denomina el cementerio como “la otra ciudad” (párr. 19).

¹²⁴ *Ibid.*, el cementerio no es solo una heteropía sino también una heterocronía ya que representa “la pérdida de la vida, y esa cuasi eternidad donde no deja de disolverse y de borrarse” (párr. 22).

¹²⁵ El cementerio es también uno de los lugares de memoria o “lieux de mémoire”, que según Pierre Nora (1989) en la época de la “aceleración de la historia” representan solo restos de la memoria, que pretenden parar el tiempo, pero son solo unas “ilusiones de eternidad” (p. 12).

Tras la llegada a Madrid, la vida ciudadana parece absorberlos hasta el punto que no tienen tiempo para mirar atrás. Nunca más volverán al pueblo. El narrador, probablemente por ser todavía niño, no desarrolla una nostalgia hacia ese lugar. La madre se extinguirá poco a poco a causa del cáncer sin poder mejorar las condiciones de vida de ella y de su hijo, que tras su muerte se verá forzado a dormir en la trastienda del señor Plácido. La víspera de Navidad, cuando toda la ciudad se prepara para la “fiesta de la alegría”, Enrique, solo, sin que haya alguien que lo acompañe, entierra a la madre en un osario común. Los vínculos rotos con el pueblo natal, las tumbas olvidadas del padre y de la hermana, probablemente ya cubiertos de yerbajos e irreconocibles, el entierro de la madre en una fosa común, confirman el poco apego del personaje a los lugares de una simulada memoria como el cementerio. Respecto a esto, el personaje dice: “En las sepulturas perpetuas y en los panteones tampoco queda nada. Los muertos viven en nuestra memoria, están en nosotros: ‘Vivirás mientras haya alguien que te recuerde.’” (SVH p. 191). Probablemente, así se explica la necesidad de Enrique de contar su historia al escritor que hacia el final de la novela conoce en una playa. Reducido a nadie tras la experiencia en la cárcel, sin familia, ni amigos u otros vínculos afectivos, guardando solo odio y rencor por Puig y su mujer, a Enrique no le queda otra opción que desaparecer en una dirección desconocida, pero seguir viviendo en la memoria de un hombre que conoció por casualidad.

4.7.2. Esta visión del cementerio como un lugar en el que se va para una última despedida y allí ya no queda nadie, ni siquiera la memoria de la persona, viene reflejada también en la primera novela de este autor, *Los olvidados*:

-El cementerio es una ropavejería. (LO p. 387)

- Aquí nos reunimos para partir [...] Y esto es como el vestuario de un gimnasio. En él nos despojamos de todo para formar en la pista desnudos. A una señal echamos a correr... (LO p. 388)

A ambos lados se alzaban las tumbas, altivas o humildes, muchas con un orgullo inútil de mármoles e imagería. En las lápidas, nombres y más nombres: el de una bailarina, el de un marqués, el de un nadie, los de muchos nadies...[...] Yacer es estar también, y detrás y debajo de las losas no estaba nadie. (LO p. 388)

El cementerio le sirve al autor para introducir el motivo de *ubi sunt* y la idea consoladora de que la muerte lo iguala todo. De la muerte parece existir una visión cristiana, metafóricamente representada mediante un camino que anuncia un nuevo comienzo y que lleva a un mundo mejor,

ideal, donde al final al personaje lo espera una luz y el reencuentro con la mujer amada. Sin embargo, la veneración cristiana del espacio del cementerio está ausente. Es un espacio de desmemoria, que no sirve de vínculo con nuestros seres queridos.

Hay que notar también el contraste entre los entierros solitarios de *Se vende un hombre*, en los que Enrique se despide de toda su familia y queda profundamente solo y desarraigado, y el espíritu colectivista de la primera novela *Los olvidados*, donde al entierro de Mercedes asisten muchos hombres de la colonia, incluidos el doctor y Antonio. A pesar de que ninguno de los presentes era familiar o guardaba una relación más profunda que el hecho de compartir el mismo espacio, los vecinos vinieron a despedirse de esa chica que una noche vino huyendo para encontrar refugio, amistad y hasta amor en la colonia.

4.7.3. El espacio del cementerio en *Tiempo de silencio* es probablemente el espacio que más se aleja de cualquier representación realista y melodramática que se pretende evitar a lo largo de toda la novela. El espacio que normalmente se relaciona con el dolor, la separación, que nos hace pensar en la caducidad de la vida, aquí recibe una inédita comparación con el espacio deshumanizado de una fábrica de producción en serie. Lejos del entierro digno que la madre de Florita se imagina para su hija, con las campanas de la iglesia, unos sepultureros profesionales, el sonido de la tierra cayendo sobre la caja como un acto de última despedida, Florita, acompañada por solo una parte de la familia, va a ser enterrada en un osario común. La descripción de los “enterramientos verticales” en términos de “racionalización”, “hangar”, “brigadas”, dista de la humilde ceremonia, que según la tradición de su pueblo, la madre quería preparar para su hija. Ella nunca llegará a despedirse de la hija de la manera deseada. Bajo la orden de un juez, el cuerpo será trasladado a una sala de autopsia y, aunque se sobreentiende que el cuerpo volverá a ser enterrado, la mirada del narrador no volverá a posarse aquí, dejando a Florita en medio del camino “por donde nunca se vuelve”. (TS p. 179).

En resumen, este espacio es la suma profanación del mismo concepto de cementerio. Es un lugar de tránsito y no de eterno descanso, donde ni siquiera hay lápidas como vínculo permanente con los vivos, sino solo una cruz transitoria que se queda encima de la sepultura antes de que los restos sean trasladados al osario. Es un lugar de la no-memoria, donde hasta la última despedida simbólica es negada.

4.7.4. En *Travesía de Madrid*, el espacio del cementerio es una especie de espacio utópico, pero no todos los cementerios, sino solo el que el narrador llama “la colina de los muertos”, que se encuentra “al otro lado de la ciudad y del río” (TM p. 116). Es un espacio que se observa en varias ocasiones desde lejos y algunas veces hay alusión a que el protagonista va por el camino hacia este lugar, pero nunca tenemos una visión desde dentro. En oposición a la gran ciudad deshumanizada donde todos los días circulan un montón de coches, hay un vaivén de gente por todos lados, con la muerte acechando por los rincones y la gente agonizando en los hospitales, ese cementerio en una colina parece ser un lugar de paz y de un vínculo olvidado con lo ancestral:

Me imagino que esta alegre manera de enterrar a la gente tiene algo de pagano, de civilización antigua que sé cuál pudiera ser, aunque podría mirar en algún libro, si supiera en qué libro y dónde encontrarle. (TM p. 116)

Frente a la realidad dura del buscavidas, de la indiferencia ante la vida vacía de identidad, de ambiciones, de sentido, el cementerio aparece como un lugar positivo, pero lejano y ficcional: “Yo le contaba a Lili que Madrid tiene la hermosa costumbre de subir a los muertos a una montaña, y no le hablaba de los otros cementerios, que me parecen más tristes.” (TM p. 194)

Es curioso que el narrador sitúe este cementerio en la periferia de la ciudad, “al otro lado”, es decir, aunque el protagonista es un animal urbano que se mueve con soltura por todos los lugares, no parece identificarse con ninguno. Probablemente esta vaga idea positiva del cementerio fuera de la ciudad es una confirmación más de ello, del deseo de escapar de un sitio agobiante y deshumanizado. Con esto no pretendemos afirmar que la ciudad de Madrid en esta novela se perciba únicamente como un espacio hostil, pero es, como hemos visto en otras ocasiones, un espacio ambiguo, lo cual se confirma también en la relación del cementerio con ideas positivas. La muerte en la novela es una salvación, no anhelada, pero sí tenida como as en la manga, como una solución a la que recurrir cuando la salida tarda en presentarse.

Conclusiones:

El espacio del cementerio aparece únicamente en novelas publicadas bajo el franquismo, y junto con la casi exclusiva presencia del prostíbulo y de la cárcel en estas novelas, funcionan como espacios que quieren potenciar la atmósfera aniquiladora de los años de la dictadura dominada por el miedo, la degradación, la amoralidad y la muerte. Incluso en *Travesía de*

Madrid donde destacamos unas ideas positivas relacionadas con el cementerio, se justifica esta aceptación cuasi entusiasta de la muerte dentro del contexto de falta de libertades y asfixia total. En las dos novelas de María de Lera, *Los olvidados* y *Se vende un hombre* en el cementerio no ocurre alguna acción significativa, sino es un espacio que sirve para reflexionar sobre la fugacidad de la vida o un desarraigo completo. Obviamente, el cementerio es un espacio hostil porque es un espacio de dolor y separación, pero también en el sentido de que ciertos personajes ni siquiera pueden tener una muerte digna (*Tiempo de silencio*, *Se vende un hombre*). El cementerio está lejos de representar un espacio que perpetúa la memoria: no se visita, el enterrado no tiene una lápida propia, ni siquiera los familiares se pueden despedir de la manera desaseada de sus queridos.

CAPÍTULO 5

Espacios públicos

5.1. Espacios de entrada y salida

Comparando la presencia de los demás espacios en las novelas en cuestión, se podría concluir que los espacios de entrada a la ciudad, como son las estaciones de trenes o los aeropuertos, no cobran demasiada importancia. La mención de la estación de tren como espacio cerrado se limita prácticamente a tres novelas: *Los olvidados*¹²⁶, *Travesía de Madrid* y *Se vende un hombre*, de las que solo en una, la última, disponemos de la mirada desde dentro. Lo mismo vale para el espacio del aeropuerto, que aparece en *Una tarde con campanas*, *Madre mía que estás en los infiernos* y *El Metro*, pero donde los personajes se detienen poco tiempo y representa solo un lugar de tránsito.

En el caso de las estaciones de trenes de Madrid, destaca la estación principal de Atocha, aunque se podría decir que más atención recibe la glorieta de Atocha, es decir el espacio exterior y circundante, que el espacio propio de la estación. La estación es solo una puerta que lleva a un mundo diferente y, en muchas novelas, nada más que eso. Por otro lado, no son infrecuentes las menciones a los trenes y las vías del tren, pero no como espacios dentro de la estación de trenes, por eso los incluiremos en el apartado sobre los medios de transporte (capítulo 6). El hecho de que las referencias a todo tipo de medios de transporte (motos, coches, trenes, tranvías, autobuses, camiones, metro) son más numerosas que los espacios cerrados como las estaciones o los aeropuertos, puede llevarnos a la conclusión de que la migración se percibe como un desplazamiento continuo, indefinido, infinito. Una confirmación de esto puede ser el hecho de que en casi todas las novelas (excepto *El cielo de Madrid*) los protagonistas abandonan Madrid, sin que uno de estos espacios de entrada volviese a ser también espacio de salida. En *Los olvidados* y *El Metro* los protagonistas mueren, en *Se vende un hombre*, *Una tarde con campanas*, *Paseador de perros*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* y *Los novios*

¹²⁶ La alusión a este espacio en la novela es en realidad muy fugaz por lo tanto no vamos a detenernos en un análisis más detallado. Se menciona solo la “la pequeña cuesta de la estación” (LO p. 131), como último tramo de un largo viaje para muchos emigrantes del sur a los que solo les falta ese último obstáculo antes de dar paso al fatigoso viaje laberíntico por la ciudad y comprobar la falsedad de su idea de una vida fácil y acomodada en la corte.

búlgaros, los protagonistas o desaparecen sin despedirse y sin dejar rastro de ellos, o se proponen abandonar la ciudad hacia otras ciudades españolas u otros destinos. Únicamente *Madre mía que estás en los infiernos* habla del regreso de la protagonista a su ciudad, mas el aeropuerto no vuelve a cumplir la misma atención que al principio y se vuelve un espacio irrelevante.

5.1.1. La estación de trenes: una puerta invisible

La posición geográfica de España y el origen de la mayoría de los inmigrantes (América Latina, África, Europa del Este), sobre todo los ilegales, que son personajes casi exclusivos en estas novelas, representan unos hechos extraliterarios que condicionan de alguna manera también la nula presencia del espacio de la estación de trenes en las novelas posteriores a los noventa. En las novelas sobre la inmigración extranjera los protagonistas entrarán a Madrid por el aeropuerto, en algunos casos habiendo entrado primero en patera, más no los veremos, salvo en *Los novios búlgaros*, usar el tren¹²⁷. La vida casi bicentenaria de la estación y de los trenes como medios de transporte que han llenado páginas de literatura, dejan paso a otros espacios que la vida contemporánea ha creado¹²⁸. De todas formas, la estación de Atocha, como un espacio emblemático de la ciudad, asoma en nuestras novelas, si no con mayor protagonismo, sí como una presencia imponente e ineludible.

No vamos a incluir en el análisis la estación del Príncipe Pío que se menciona en el último capítulo de *Tiempo de silencio*, la cual no solo se evita describir, sino que también se convierte en una prolongación de los espacios de la calle, del taxi, de la estación y del tren, pues difícilmente podemos saber en qué momento y en qué espacio está el personaje mientras transcurre su último monólogo. De esta manera, la estación y el tren son parte de un único espacio deliberadamente borroso, en el que caben solo fragmentos de un pasado reciente que se pretende olvidar y de un futuro incierto, lleno de falsas ilusiones.

5.1.1.1. En *Se vende un hombre*, el espacio de la estación de Atocha aparece en dos momentos significativos: cuando el protagonista de niño huye con su madre a Madrid queriendo

¹²⁷ El tren se menciona como medio de transporte solo en el caso cuando Kyril le cuenta a Daniel su travesía para llegar a España. Es un viaje borroso, sin muchos detalles: “me esforcé en adivinar lo que trataba de contarme - un confuso viaje desde Barcelona escondido en uno de los coches que transportaba un tren nocturno” (LNB p.19)

¹²⁸ En las novelas tratadas aquí están ausentes o borrosos los significados que la estación de trenes había obtenido en el siglo XIX cuando era sinónimo del progreso y de la modernidad. Popa-Liseanu (2010:55) menciona que la estación no solo cambió el paisaje urbano, sino fue uno de los espacios simbólicos de encuentro, intercambio, acercamiento y conflicto entre las clases sociales, todos esto no rastreado en nuestros casos.

dejar atrás los recuerdos dolorosos y la penuria en el pueblo y la segunda vez cuando vuelve a entrar en la ciudad después de los años pasados en la cárcel. En el primer momento, la estación es un espacio borroso, ya que la mirada se detiene en el espacio exterior inmediato, la glorieta de Atocha, un lugar de confusión, prisa, ruido, distancias. En el segundo momento, este espacio es, a la vez, un espacio de recuerdos y un espacio de cambios, no solo exteriores, sino dentro del personaje también:

Vuelvo a Madrid y entro en la ciudad por la estación de Atocha, como hace casi treinta años. No ha mejorado mucho la estación. Más orden, más limpieza, menos humos y olores, eso sí, pero igualmente fea, anacrónica y destartalada, y con el mismo aspecto de nave industrial. Lo que sí ha cambiado es el público. Ya no la forman aquellas gentes vocingleras y aturridas, de saya y pañuelo a la cabeza, de gorra y pantalón de pana, con hatos de ropa y bultos envueltos en arpillera estraperlistas, fugitivos de la gleba... Ya no es la marea del campo que asalta la ciudad. Ahora son viajeros que van y vienen, mejor o peor vestidos, más bien vestidos de todas las maneras. Viajeros. (SVH pp. 224-225)

Si la primera vez cuando vino de niño, Enrique todavía no sabía qué conllevaba aquella aventura madrileña, ahora con toda la experiencia a cuestas todo lo ve con ojos más avezados. La estación no ha mejorado mucho, no presenta cambios significativos y hasta sigue siendo un lugar feo, pero se transforma en una metáfora del devenir histórico, del fluir constante del tiempo y de gente de todas las latitudes. El protagonista llegó por primera vez a Madrid en los años de la Postguerra y vuelve a entrar por la misma puerta treinta años después. La marea de gente que venía de los pueblos ahora es sustituida por “viajeros”, esta categoría genérica que es un eufemismo ya que la pobreza ahora es más visible y la diversidad es aún más evidente:

Lo que absorbe mi atención y por eso no me fijo mucho en los demás detalles, es el gran número de moros y negros que veo sentados en los bancos, por los andenes y en la sala de espera. Permanecen callados, con la mirada perdida, impasible. Son hombres jóvenes que visten a la europea, pero gente de África que sin duda, no entiende nuestro idioma. ¿Qué esperan? ¿Adónde van? [...] Emigrantes de trabajo, pienso. Mano de obra barata, más barata que la de los emigrantes europeos. Maquinaria que no se amortiza. Hombres vendidos y comprados como fuerza motriz. En suma, la trata moderna. (SVH p. 225)

Aunque el destino de estos hombres no es Madrid, en esta novela se anuncia lo que solo unas décadas más tarde será una realidad inevitable. Para estos “moros y negros”, Madrid ya no será solo esos bancos, andenes y salas de espera, sino también sus calles, sus tiendas, sus escuelas. Aunque la estación de trenes no será el lugar por donde entren estos nuevos inmigrantes como lo

fue para los “fugitivos de la gleba”, hay algo esencial que une a todos: son manos de obra barata, gente que se vende, engranajes indispensables en una maquinaria capitalista. Para el narrador, que ha pasado hasta por la cárcel por no saber vivir en este mundo sin escrúpulos, la estación es eso, un espacio deshumanizado que recicla y expulsa gentes provenientes de la miseria, gentes incapaces de cambiar su destino.

5.1.1.2. En *Travesía de Madrid*, las estaciones, que aquí no se limitan solo a la de Atocha, sino se hace referencia también a las de Príncipe Pío y de Delicias, son espacios que se perciben desde dentro, pero son miradas fugaces, que no se ubican en un preciso momento temporal ni se relacionan con alguna acción relevante:

En la estación del Príncipe Pío hay obreros con una maleta vieja y otra nueva, la maleta de la ida y de la vuelta, que se van de nuevo a Alemania. En la estación de Atocha hay grupos de turistas que hacen palmas en corro como si estuvieran ya, antes de salir el tren, en Andalucía. En la estación de Delicias queda un salobre olor a mercancías que ha sido, durante muchas noches, el olor en que uno ha dormido envuelto. (TM p. 149)

En esta breve cita se ve que la estación es un espacio de mucho ajeteo, un espacio donde confluyen diversos destinos, donde lo individual se pierde en el anonimato de lo colectivo, un espacio de partidas y de esperanzas frente al futuro y de vueltas hacia el pasado. Es un espacio situado en un presente atemporal, lo cual también contribuye a que los desplazamientos se perciban como flujos continuos, ininterrumpidos.

La estación de tren trae a Madrid a múltiples migrantes anónimos de los pueblos y el narrador-protagonista, aun siendo madrileño, a veces lo percibe con una mirada de un principiante, privada de todo pasado, limpia de recuerdos:

Desayuné en el bar ferroviario, mirándolo mucho todo, como si llegase a Madrid por primera vez y desde muy lejos y tuviera en el paladar el asombro en mi primer café madrileño verdadero sabor a café. (TM p. 54)

En varias ocasiones, la estación se observa desde lejos o desde arriba:

El apartamento de las japonesitas está en un décimo piso, y desde la terraza se ve la estación de Delicias, y un último tren que se aleja en la noche con sus lucecitas y su ruido como de no querer hacer ruido. (TM p.225)

El Taf o el Talgo o lo que fuese debía estar ya en Madrid, bajo la gran marquesina de la estación, vomitando por todas sus branquias gentes de maletas, viajeros en camisola, mujeres sudadas con una sombrera en la mano. (TM p. 238)

En estas citas tenemos un vaivén similar al primer pasaje, pero ahora, observado desde lejos, este espacio parece aún más deshumanizado. Mientras en la primera los trenes parecen unas máquinas indiferentes, en la segunda se convierten en unos seres vivos que no transportan sino “vomitan” a los pasajeros.

Volviendo sobre la relación entre la estación y el protagonista podemos constatar lo mismo sobre la función del aeropuerto en esta novela (5.1.2.3), es decir, que este espacio sirve para potenciar el estatismo del personaje, quien no viaja a ningún lado, está ‘condenado’ siempre a volver a Madrid, atrapado en su interior como en un laberinto. Las estaciones son puertas de la ciudad para muchas caras anónimas en continuo movimiento, pero no para el narrador al que solo le queda observarlas desde lejos o frecuentar sus bares como un falso viajero.

5.1.2. El aeropuerto: un espacio que no lleva a ninguna parte

El espacio del aeropuerto es un espacio típico de la sobremodernidad (Augé 1993). Fraticelli (2010) señala que:

El aeropuerto es la reproducción a pequeña escala de una ciudad, con sus calles (por las que los empleados circulan con vehículos eléctricos), sus plazas (redondas, con tiendas y terrazas de nombre sugerente como “La Piazzetta”), sus barrios (las zonas dedicadas al comercio, las áreas de embarques, las zonas de facturación, las zonas reservadas al tráfico de mercancías), sus edificios emblemáticos (la torre de control, las terminales especiales etc.), sus áreas peatonales y sus aparcamientos y su iglesia o capilla preparada para el rezo de fieles de distintas confesiones. (p.76)

Sin embargo, en las novelas elegidas para nuestro corpus no vamos a tener una percepción similar de este espacio, siendo prácticamente reducida su representación a las zonas de control de los pasajeros. Por lo tanto el aeropuerto en muchas de las novelas sobre la migración no va a ser un ‘simple’ no-lugar desprovisto de memoria, relación e identidad, una “oasis de no pertenencia” para una “intelectual feminista europea” Canclini (2003:33), sino más bien al contrario un lugar angosto, que enjaula y que provoca miedo e inseguridad.

El espacio del aeropuerto aparece como espacio de entrada en la ciudad solo en las novelas: *El Metro*, *Madre mía que estás en los infiernos* y *Una tarde con campanas*, que trataremos en breve. En otras novelas hay breves detenciones en este espacio, pero no en el sentido de espacio de entrada. En las novelas en cuestión, más que una puerta de entrada o salida, este espacio lo podemos calificar como un espacio que no lleva a ninguna parte porque en varias novelas no vemos a los personajes viajar a ningún lado o conocer a nadie allí (*Cosmofobia*, *Travesía de Madrid*), en otras, porque el aeropuerto no lleva a un espacio agradable y seguro (*El Metro*, *Madre mía que estás en los infiernos*) o porque el aeropuerto de Madrid no introduce a sus personajes en un destino fijo, deseado, sino es solo un espacio más de una travesía interminable (*Una tarde con campanas*, *Los novios búlgaros*).

5.1.2.1. En *Los novios búlgaros*, el protagonista, Kyril, llega a España en tren, probablemente desde Francia hasta Barcelona, pero de este viaje no se dispone de muchos detalles, salvo que iba clandestinamente en ese tren. El espacio del aeropuerto solo aparece cuando los tres, Kyril, Kalina y Daniel, toman un avión para ir a Sofía y se evoca fugazmente desde la memoria del narrador que, tras su despedida definitiva de Kyril y Kalina, está recordando toda la historia viendo un vídeo: “y por eso a Kyri se le ve tan nervioso en la cinta de vídeo, en el aeropuerto de Barajas, poco antes de pasar el control de pasaportes y subir a un avión que lo haría todo irremediable.” (LNB p.153). En las líneas que preceden se explica que todos partieron con mucha inquietud e incertidumbre porque Kalina no estaba autorizada para salir de Madrid mientras se tramitaba su tarjeta de residencia y el viaje a Bulgaria luego complicaría bastante su vuelta a la capital española. Sin embargo, esta alusión al aeropuerto como a una puerta hacia lo “irremediable” no es en el sentido de un posible viaje sin retorno, sino más bien en el sentido de una separación entre los dos mundos: el de Daniel y el de Kyril y Kalina. En el viaje a Sofía, Daniel conocerá de cerca la realidad búlgara, conocerá el lugar de la memoria de un chico que en Madrid pretendía despojarse de toda su identidad y parecer “sin pasado”, y a la vuelta, siempre por el mismo aeropuerto de Barajas, la relación entre Daniel y Kyril no volverá a ser nunca la misma y sucederá la inevitable separación final.

5.1.2.2. En la novela *Cosmofobia*, el espacio del aeropuerto se menciona en la historia de Diana, cuando antes del reencuentro con su ex novio David que, después de varios años, ocurre

en una sala de conciertos donde este tocaba, ella recuerda que imaginaba esa situación en algún aeropuerto porque muchas veces le pasaba que allí se encontraba con algún vecino o amigo. Ella esperaba que ese encuentro debiera ser casual y de improviso, mas al final no resultó imprevisible porque sabía que iba a un concierto suyo. El reencuentro en realidad tiene lugar también en un espacio público, entre una multitud de gente, mas no en un aeropuerto, que es un espacio del anonimato, un sinónimo de partidas, de despedidas y de soledad, sino en un lugar de la memoria, en un lugar que ya conocía antes, donde había estado tantas veces antes de separarse de él.

5.1.2.3. En *Travesía de Madrid*, el aeropuerto de Barajas es para el protagonista solo un espacio que se percibe desde la distancia, como un espacio que forma parte de la geografía urbana, pero que no cumple su principal función. Allí el protagonista no va a esperar a nadie ni él mismo viaja a alguna parte:

Madrid está llegando a medio millón de automóviles y en las academias de idiomas se habla en todas las lenguas del mundo al atardecer y en Barajas sopla un viento impaciente por llevarse los aviones a otro hemisferio y Luz coge mis manos en una cafetería y se le llenan los ojos de sueños matrimoniales. (TM p.118)

Las veces que vemos al protagonista dentro de este espacio, no es porque desde allí coja algún vuelo, sino porque este espacio es solo una parada en sus vagabundeos sin meta. Es la noche cuando él y una chica, Montse, intentan suicidarse con el coche y el camino los lleva hasta Barajas, adonde van a un bar para tomar un whisky y observan las pistas:

Cuando llegamos al aeropuerto me sentía negro por dentro, lleno de un fúnebre pesimismo. Estuvimos al borde de las grandes pistas, mirando a lo lejos y mirando al cielo. Había una fiesta de reflectores que iban acompañando el despegue y la llegada de los aviones. Cada aeroplano era una inmensa sombra negra, una gran porción de noche que se desgajaba de las sombras y entraba en el reino de los reflectores o ascendía lentamente al cielo. (TM p. 306)

Es un espacio hostil, “cruel”, símbolo de la necesidad del “hombre de dominarlo todo” (TM p. 307), donde el personaje deja de sentirse libre como se siente en la calle, por ejemplo. A pesar de ser una parte de la ciudad, es un espacio desde donde la ciudad no se deja percibir: “una joven pareja que trataba de atisbar por los ventanales, taladrando la noche con la mirada, una primera rendija de España. Pero sólo debían ver una gran masa negra y sin luces” (TM p. 308) En

resumen, se trata de un lugar en el que solo se está de paso, que aunque debería ser un lugar que conecta, en realidad es un espacio que no lleva a ninguna parte, que enjaula al personaje, que no vemos moverse fuera de su ciudad, pero, además, es un espacio-agujero, un no-lugar, sin historia, sin relación con el resto de la ciudad.

5.1.2.4 En el caso de la novela *El Metro*, el aeropuerto de Barajas de Madrid representa un espacio de entrada en la ciudad, aunque no en el país, porque el protagonista, Obama Ondo, junto con otros inmigrantes había llegado primero a Las Islas Canarias en patera. El viaje a Madrid es una especie de viaje ‘semi-clandestino’, ya que no les dicen ni adónde van ni por qué. Simplemente los suben a un avión para dejarlos en otra ciudad, porque no los pueden devolver a sus países. Madrid se convierte así en un destino casual para el protagonista.

El paisaje desde el aeropuerto prácticamente no se deja percibir. Es uno de esos espacios del progreso y de la modernidad que Obama Ondo quiere admirar, pero solo le será permitido quedarse con una imagen borrosa e imprecisa:

hubiera querido ojear con más detalle las amplias pistas bordeadas por luces iridiscentes, luciérnagas multicolores apenas perceptibles en la lejanía a través de la calina; los imponentes edificios, que emergían fantasmagóricos de aquella espesa neblina; los muchos modelos de aviones estacionados, o las evoluciones de los que tomaban tierra o alzaban el vuelo; pero sabía que no era el momento de entretenerse ante tanto portento. (EM p.371)

Esta percepción fugaz del aeropuerto solo anunciará la breve travesía madrileña del protagonista, que justo en el momento cuando asoma una posibilidad de integración, termina asesinado.

5.1.2.5 Igual que el personaje africano, la inmigrante dominicana de *Madre mía que estás en los infiernos* percibe este espacio como hostil. Obama llega a un “área restringida”, el frío invernal es tan intenso que hasta le hace daño, y para Adela también el frío que siente nada más llegar es de “naturaleza caprichosa” y “se ensaña[ba] con una caribeña desinformada” (MMQ p.16). En *Madre mía que estás en los infiernos*, el aeropuerto es también el espacio que abre el libro y es la única novela en la que podemos decir que este espacio es, en realidad, una prolongación de la ciudad. Es donde se establecerá el primer contacto con los españoles, en

concreto, con el inspector de la policía¹²⁹, a quien más adelante recurrirá cuando se entere de que su ex marido la ha seguido para matarla. Antes de entrar en la oficina del inspector, en la que Adela hará de todo para ocultar el miedo y el nerviosismo para no ser devuelta a su país, el espacio del aeropuerto se convierte en un reflejo de la situación de los inmigrantes en la ciudad, que viven una vida paralela, aislados y separados de los españoles. Se alude a largos pasillos por los que caminan hasta ser conducidas ella y un grupo de mujeres venezolanas a una sala que carece de cualquier descripción, que solo se llena de silencio y miradas entrecruzadas que delatan la duda y la inquietud. En el camino Adela también observa a otra gente separada por un cristal y en la pared de la oficina del inspector solo ve el retrato del rey, mirándola desde la “soberana distancia”. A pesar de que Adela tiene suerte y no sufre más humillaciones, pues la dejan pasar sin problemas, este espacio y los pocos detalles que se ofrecen lo transforman en un espacio hostil. Además, por este mismo espacio, unos capítulos más adelante, entrará su marido Reinaldo, que convertido en una sombra la perseguirá por la ciudad y será el mismo espacio por el que abandonará Madrid, una ciudad que no le proporcionará ningún tipo de seguridad o vínculo afectivo.

5.1.2.6. En *Una tarde con campanas*, el espacio del aeropuerto se menciona una vez en el país de origen del narrador de donde cogen el vuelo, aunque no se trata de un espacio percibido desde dentro, y, una segunda vez, cuando aterrizan en el aeropuerto de Madrid, el cual cobra más atención. En el país natal, es característico del aeropuerto el hecho de estar rodeado de chabolas, cuyas luces el narrador confunde con unas estrellas¹³⁰. En España, el aeropuerto de Madrid, como fue el caso de otros inmigrantes ilegales en las novelas en que estamos tratando, se transforma en un espacio de miedo y de pánico ante la posibilidad de que esa puerta se cierre ante ellos y tengan que volver al principio, al punto de donde no fue fácil partir. Esta y la novela *Madre mía que estás en los infiernos* coinciden en otros dos aspectos: el hecho de que a los protagonistas los dejan pasar, siempre bajo algún pretexto inventado frente a otros viajeros

¹²⁹ Aunque en este espacio conoce a este inspector, que más adelante intentará ayudar y proteger a Adela, este personaje es solo uno entre los muchos hombres que la miran solo como un objeto sexual. Por lo tanto, no podemos decir que el espacio le brinda un verdadero contacto.

¹³⁰ De esto se hizo ya mención en la parte sobre el espacio de la casa (1.8.).

‘victimizados’¹³¹ y que el primer contacto con la ciudad, a la salida del aeropuerto, siempre es negativa. En el caso de *Una tarde con campanas*, José Luis ve a unos “muchachos morenos”¹³² que después de la entrevista son llevados por la policía, lo cual sirve para aumentar la tensión ante la posible deportación y también para darle verosimilitud al narrador-niño, que muy probablemente se fijaría en viajeros de su edad. Durante el viaje en avión, los familiares instruyeron a José Luis que si alguien le preguntaba, tendría que decir que en Madrid venía a visitar a su tío Paco, pero una vez pasado el control y conquistada la libertad de la calle, se crea una situación cómica cuando José Luis pregunta por su tío inexistente. En otras palabras, si dentro del recinto del aeropuerto lo que domina es la incertidumbre, una vez cruzado el umbral de la ciudad esta se despeja, pero empiezan unas nuevas reglas, se abre una nueva realidad que niega la anterior:

Quando salimos a la calle hacía frío. Yo le pregunté a mi mamá dónde estaba el tío Paco que íbamos a visitar. Ella y mi papá se rieron. [...] los árboles de Madrid me parecían muy raros, medio pelados, con unas poquitas hojas amarillas, unas poquitas hojas rojas. Le pregunté a Augusto por qué eran así y él me explicó que eso es el otoño, Yo no entendí qué quería decir y me puse a llorar porque pensé que el otoño era una enfermedad, que pronto estaríamos amarillos, secos. [...] Pero hoy ya sé qué es el otoño, hay ya sé que no tengo ningún tío Paco. Nosotros no tenemos a nadie en Madrid. (UTC p.116)

A diferencia de *Madre mía que estás en los infiernos*, donde este primer contacto novedoso y desagradable con la ciudad representa una especie de premonición sobre la escasa integración en la ciudad, en *Una tarde con campanas* tendremos una evolución positiva, ya que, aunque el protagonista al final abandona Madrid, logrará hacer amigos, hacerse un hueco en el nuevo entorno al que empezará a perderle miedo.

Conclusiones:

A continuación van a seguir unas conclusiones sobre los dos espacios de entrada y salida de la ciudad que hemos analizado en los apartados 5.1.1. y 5.1.2. Estos espacios son ante todo los umbrales de la ciudad y como tales anuncian siempre algunos cambios profundos en los

¹³¹ En esta novelas son los “muchachos morenos” a los que se alude y en *Madre mía que estás en los infiernos* no hay una referencia explícita a que otro personaje sea devuelto, pero la protagonista se imagina que una chica con aire de “campesina endomingada” se va “escoltada, en un avión de vuelta a casa” (MMQ p. 16).

¹³² En *Madre mía que estás en los infiernos*, la perspectiva es femenina, así que la protagonista se fija en otras mujeres en una situación similar a la suya.

personajes¹³³. En el caso de las estaciones de trenes, se puede decir que predomina la visión de un personaje colectivo – una masa de gente, generalmente obreros y pobres que se despazan hacia la capital u otros destinos, mientras que en el aeropuerto, se muestran algunos personajes más en situaciones similares como los protagonistas, pero no se tiene la sensación de estar en un espacio de ajetreo y movimiento, sino la mirada narradora se centra más en las historias individuales de los protagonistas migrantes. Los dos espacios se caracterizan por ser unos espacios deshumanizados, donde no cabe el encuentro con el *otro* y donde predomina una atmósfera de miedo. Por estos espacios uno puede pasar sin dejar ninguna huella o sin que el espacio en sí influya en el personaje (*Los olvidados*, *El Metro*). Este espacio puede considerarse también una especie de espacio-tabú, que se observa desde lejos pero que no lleva a ninguna parte (*Travesía de Madrid*) o un espacio que anuncia el desdoblamiento del personaje en el nuevo contexto que para poder entrar en la ciudad tiene que fingir ser otro (*Madre mía que estás en los infiernos*, *Una tarde con campanas*).

Si nos fijamos también en las otras novelas no incluidas en estos dos apartados y donde no hay alusión explícita al lugar de entrada a la ciudad (*Tiempo de silencio*, *La piqueta*, *Los novios búlgaros*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, *Cosmofobia*, *Paseador de perros*) normalmente se da la situación de que carecemos de informaciones relativas al pasado de sus personaje, lo cual puede interpretarse como una deliberada búsqueda de construir una identidad huidiza, es decir, a unos personajes desarraigados y desmemoriados y desilusionados. O invirtiendo la situación y volviendo al caso de las novelas que contienen los espacios de la estación de trenes o del aeropuerto, podemos constatar que la representación de la “puerta” a la ciudad normalmente coincide con novelas con frecuentes analepsis en sus historias y el pasado de los protagonistas fuera de la ciudad de Madrid tiene un importante peso (*Los olvidados*, *Se vende un hombre*, *Madre mía que estás en los infiernos*, *Una tarde con campanas*). Es como si la existencia de la puerta supusiera siempre el paso y lo que quedó al otro lado. Como si existiera no para que se cerrara sino para que se dejara entreabierto.

¹³³ Ya se hizo mención al cronotopo del umbral como cronotopo de crisis y ruptura Bajtin ([1975]1991:399).

5.2. Espacios de circulación

5.2.1. La calle: el eterno deambular sin anclaje

En este apartado vamos a tratar el espacio de las calles, en algunas novelas esbozaremos brevemente el espacio de las autopistas y también el de la glorieta. En cuanto a este último espacio, sobresale una glorieta con referencia real – la glorieta de Atocha – y aunque a este espacio algunas veces se alude como “plaza” y otras veces como “glorieta”, hemos decidido incluirlo aquí. Las definiciones que el diccionario de la RAE ofrece sobre los dos términos son casi idénticas: glorieta: “plaza donde desembocan por lo común varias calles o alamedas”¹³⁴ y plaza: “lugar ancho y espacioso dentro de un poblado, al que suelen afluir varias calles”¹³⁵; sin embargo, la glorieta es normalmente sinónimo de rotonda - una construcción vial que permite una circulación rotatoria - y la plaza es principalmente una zona peatonal. El hecho de que la glorieta de Atocha en las novelas se percibe únicamente como un espacio donde vemos una marea humana y todo tipo de medios de transporte y no un espacio de detención, justifica su inclusión en este apartado.

La calle, junto con la casa y el bar, es el espacio que tiene mayor representación en casi todas las novelas tratadas aquí. De todas formas, nuestro análisis se centrará en nueve de ellas y quedarán excluidas las restantes cuatro– *El cielo de Madrid*, *Madre mía que estás en los infiernos*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* y *Cosmofobia*–, porque su función es insignificante o su representación escasa, hasta la ausencia de este espacio no se podría interpretar como portadora de algún significado dentro de los textos. En *El cielo de Madrid* y en *Cosmofobia*, por ejemplo, a los personajes casi no los vemos moverse por las calles, aunque este espacio se sobreentiende porque sí los vemos aparecer en diferentes lugares. En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, aunque representa un espacio de encuentro¹³⁶ entre la chica española y el chico polaco, aquí prácticamente no se establece una relación más profunda entre

¹³⁴ Real Academia Española (2001). Glorieta [acepción núm. 3] *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=glorieta>.

¹³⁵ Real Academia Española (2001). Plaza [acepción núm. 1]. *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=plaza>.

¹³⁶ La calle (o el camino) es según Bajtin ([1975]1991) el cronotopo del encuentro: “El «camino» es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino (en el «gran camino), en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades. En él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos.” (p. 394)

los dos, sino para el conocimiento se reserva un espacio más íntimo: la casa y un lugar apartado del parque. También existe una oposición entre el espacio de la calle como espacio de libertad frente al edificio donde ambos viven que se convierte en un espacio opresor para Andrés, sin embargo, no se ahonda mucho en este contraste. En *Madre mía que estás en los infiernos*, la experiencia madrileña para la protagonista es muy breve y casi no le da tiempo a conocer la ciudad. Sin embargo, hay algunas alusiones al espacio de la calle, una vez cuando está sentada en un banco y recibe insultos racistas por parte un señor mayor y otras veces cuando dice ir por las calles para captar las conversaciones ajenas y sentirse menos sola. Aunque las alusiones son breves, son significativas para confirmarnos la ambigüedad por la que se caracterizará este espacio en casi todas las novelas. Como veremos en breve, el espacio de la calle se elevará en muchos casos a la categoría de un espacio de identificación y de libertad, aunque también para los mismos protagonistas llegará a ser un espacio opresor y hostil.

Cabe mencionar también que la calle está presente en todas sus vertientes, desde el camino de tierra, o sea, “la callejuela” en el barrio de chabolas, hasta la autopista, por donde se corre a una velocidad vertiginosa. Aparecen muchos nombres de calles reales, sobre las que nos detendremos en función de su importancia en el mundo novelesco. De todas formas, la que más destaca es la emblemática calle céntrica, La Gran Vía¹³⁷, que servirá sobre todo como un metáfora de la riqueza, del lujo y de las jerarquías sociales, pero recibirá también en algunas novelas una especie de desmitificación, porque por allí se mueven solamente las prostitutas (como por ejemplo en *Travesía de Madrid*) y cualquier alusión a su esplendor está ausente (*Una tarde con campanas*).

5.2.1.1. En *Los olvidados*, la calle se relaciona básicamente con dos personajes, Pepe el Granaíno y Mercedes. En el primer caso, estamos ante el espacio propio de Pepe, un espacio con el que se identifica. En el apartado sobre la casa se mencionó que el lector carece de informaciones sobre dónde vive Pepe y, como la calle será el espacio de su dominio y donde más frecuentemente lo encontramos, podemos suponer que vive como una especie de vagabundo. Ya desde el principio del libro, conocemos a Pepe involucrado en todo tipo de actividades ilegales

¹³⁷ Respecto a la representación de esta calle en la ficción, Gutiérrez Carbajo (1997) en el prólogo a la antología *Madrid en la novela Vol. VI*, confirma esta doble visión de esta calle: “La Gran Vía madrileña combina unas dosis de sordidez y fastuosidad, de desamparo y violencia cruel por un lado y de protección y calor humano por otro, que la hacen esencialmente atractiva para ser **abordada** tanto por la novela como por el cine.” (p. 19)

que tienen lugar en la calle. Roban desde un camión en movimiento, le revenden a un conductor el gato del coche que previamente también habían robado y todo esto ocurre “[e]n una esquina prevista, lejos de la luz y de la gente” (LO p. 70). Es decir, es un espacio clandestino, apartado, pero donde Pepe se desenvuelve mejor y donde puede imponerse con más facilidad a los que pretende engañar. En la calle también ocurre el enfrentamiento entre Antonio y Pepe, aunque este conflicto no evoluciona en una mayor enemistad a lo largo del libro. En la calle es donde ocurre el primer encuentro entre Pepe y Mercedes, durante el cual él se muestra otra vez arrogante y dominante: no se cruzan, sino él le corta el camino a ella; no le pregunta por su nombre sino confirma lo que ya conoce: “sé que te llamas Mercedes” (LO p. 209).

Pepe no conoce otra ley que la ley de la calle. Se mueve con mucha facilidad por el barrio, controla todas las operaciones de su banda de delincuentes. La calle es el espacio donde se siente a gusto, donde no nota el frío, porque “su carne estaba bien curtida por las intemperies” (LO p. 74), un espacio con el que se puede confundir como “una sombra más entre las densas tinieblas de la calle solitaria.” (LO p.74).

Pero al final de la novela, la calle de un espacio propio se transforma en un espacio hostil. Tras la operación fallida de robar a Kilobilletes, el trapero¹³⁸ con la “boca de oro”, lo atrapa la policía y mientras lo conducen esposado, su mirada desde la calle se cruza con la de Pinto, un compañero de la banda, quien probablemente lo traicionó y con eso hizo malograrse el propósito de Pepe de empezar una nueva vida en común con Mercedes. Mientras lo llevan preso no puede contener las carcajadas que es el primer anuncio de su locura. Es una risa amarga, similar a aquella risa “falsa” que al principio de la novela soltaba cada vez que alguno le decía que terminaría en la cárcel, una risa mediante la cual probablemente quería esconder su sospecha de que si todo funcionaba según la lógica del más fuerte, era inevitable que al final no pudiera contra un pez gordo como Kilobilletes y que ese espacio oscuro y sin nombre de una presunta identidad - la calle – al final le quitara lo único que tenía: la libertad.

¹³⁸ Gómez Porro (2000) señala lo siguiente respecto a la figura del trapero: “Al margen, apátrida, forastero siempre, el trapero, también es un inmigrante trasplantado a la ciudad y reacio a su integración. [...] Lo cabal es decir que el trapero es de ninguna parte. O que ser trapero equivale a todo lo contrario a ser madrileño, pues nadie más conscientemente que el trapero de su situación marginal, periférica, que le excluye de la ciudad de la que se nutre”. (p.71) En el caso de esta novela, el conflicto entre Kilobilletes y Pepe es en realidad un conflicto entre pares en cuanto la procedencia, pero no en cuanto el poder económico. Una situación similar se da también en la obra *Se vende un hombre* donde el personaje Enrique se enfrenta a Puig, un barcelonés que se ha trasladado a Madrid, pero que ha conseguido amasar una riqueza de manera deshonestamente.

A diferencia de las calles periféricas, lugar preferido del hampa, las calles céntricas son otro mundo. Estas calles, vistas a través de Emilio y Mercedes que van de paseo allí, son reflejo de un mundo deslumbrante, irreal, que solo puede existir en el cine. Coches lujosos, hombres ricos, una vida con la que solo pueden soñar. De estas calles céntricas, destaca, como es esperado, la calle más emblemática de Madrid, sinónimo de lujo y extravagancia, La Gran Vía. Reproducimos aquí una visión que el narrador omnisciente nos transmite, pero que corresponde a la de Mercedes:

La orgullosa¹³⁹ calle se hallaba en la fase de máximo esplendor. Sus amplias aceras resultaban estrechos cauces para tan caudalosas corrientes humanas que por ellas subían y bajaban. Los coches, en flujos cronometrizados, rodaban por la calzada como eslabones de un alucinante carrusel. Los escaparates ardían como llamaradas de piedras preciosas...Mucha luz, torrentes de luz pálida y un clamor de mil ruidos y gritos dispares. En aquella hora la Gran Vía era como el corazón de la ciudad, un corazón enfebrecido, ebrio, delirante (LO p. 233)

En la descripción de la calle se pueden individuar tres partes: las aceras, la calzada y los edificios, representados por los escaparates de las tiendas. Las aceras por donde circula un montón de gente se describen en términos de la naturaleza – “corrientes” –, mientras la calzada es más bien la parte ‘mecánica’ de la calle: los coches se mueven con la exactitud de un reloj, como en una especie de carrusel. Los escaparates son parte de este escenario como un elemento que pretende seducir al transeúnte, casi de una manera lasciva y perversa. De la cita es fácil comprobar que para Mercedes este es un espacio deshumanizado, que no se deja percibir por el exceso de luz y ruidos, un espacio que en un primer momento despierta admiración, pero luego provoca el malestar, no solo físico, por la avalancha de informaciones y signos que manda al mismo tiempo, sino también un malestar psíquico. Mercedes, que casi se desmaya, al volver a abrir los ojos, lo único que ve es burla:

La burla de las personas alegres que pasan riéndose de nuestra tristeza. Mercedes creía que se reían de su vestido, de su peinado, de su calzado. Los escaparates le hacían una mueca despectiva. La canción se hizo carcajada. (LO p. 234)

La Gran Vía y sus escaparates deslumbrantes son como un espejo en el que el pobre ve ese mundo al que nunca va a pertenecer y el mundo al que está obligado a volver.

¹³⁹ Igual que en el caso del espacio del río Manzanares en esta novela, la Gran Vía viene descrita en términos antropomórficos y obtiene el mismo epíteto de “orgullosa”.

5.2.1.2. En la novela *La piqueta* aparecen no pocas variantes del hiperónimo calle: “calluja”, camino, avenida, bulevar. Las avenidas y los bulevares y, en muchas ocasiones, también las calles, solo se mencionan para indicar el movimiento del protagonista, sin que la mirada del narrador se detenga en detalles descriptivos. El camino y la callejuela cobran más importancia por estar situados en la periferia madrileña y el barrio de las chabolas, que como espacios ocupan la mayor parte de la novela.

La marcada oposición entre centro y periferia que a lo largo de todo el texto se pretende resaltar, se percibe también en la manera cómo se representa el espacio de la calle. En el caso del centro, la calle raramente es un espacio donde tiene lugar alguna acción o donde se establece alguna relación con otros personajes. La calle es sobre todo un espacio de soledad. Vemos al personaje Luis vagabundear por las calles después del trabajo, rehuyendo a su amigo y yéndose solo hacia su casa por calles innombrables¹⁴⁰ y por barrios inidentificables. Es una soledad deseada, que le permite vagar y recobrar unos recuerdos positivos de su infancia, por cuyo contraste se reconstruye el vacío y la inquietud de las calles del presente. Otras veces las calles del centro se transforman en un espacio deshumanizado, donde el personaje (otra vez Luis) pasa entre un “río de gente”, mas todos son para él unas personas sin caras e identidad, una “sombria multitud”. A veces, la calle representa un símbolo de un centro lejano, diferente al barrio aislado de las chabolas. Una calle iluminada donde Luis espera el tranvía se describe como un mundo frenético con los coches pasando rápido, salpicando el suelo, totalmente ajenos a lo que sucede fuera. Frente a esta calle está el camino oscuro por donde Maruja vuelve a su casa, que no casualmente tiene el nombre de “calle del Olvido”. Esta calle real, situada en el barrio de Usera donde transcurre también la acción en la novela, no es solo una referencia fortuita, sino adquiere carácter simbólico, representa el barrio olvidado, amputado del resto de la ciudad. El resto de las calles del barrio de las chabolas son anónimas y el narrador muchas veces no deja de puntualizar que esas calles ni siquiera se merecen el nombre y las llama “especie de calle”, “posibles calles”, “calluja”. Son solo eufemismos mediante las que el autor pretende denunciar de manera indirecta las condiciones poco favorables en ese barrio degradado: “La calle estaba sin urbanizar; era como una zanja ancha, como una cicatriz entre las filas de casas pobres.” (LP p.66).

¹⁴⁰ En el centro los personajes no solo se mueven por calles anónimas, sino hay alusiones a calles realmente existentes como la calle de Fuencarral o la calle de Valverde, pero se relacionan con los personajes de las clases acomodadas, como López, por ejemplo, que vive en el centro, o concretamente en la calle de Valverde. Aquí estas referencias reales no tienen otra función que ubicar al lector en el espacio dicotómico de la ciudad, centro *versus* periferia.

En el barrio de las chabolas, la callejuela o el camino son muchas veces lugares que conectan con el mundo exterior, con el centro de la ciudad adonde los personajes se desplazan. Son muy frecuentes los episodios cuando algún miembro de la familia protagonista espera a otro venir por el camino. Normalmente, se trata del padre que llega del trabajo o tiene que traer alguna noticia. A veces la espera se prolonga, haciendo que la tensión y la angustia crezcan. Nos referimos al episodio que abre y cierra el libro, la anunciada llegada de los hombres de la piqueta que van a derribar la chabola. El libro comienza con la frase: “Iban llegando gentes por todos los caminos” (LP p.21), mediante la cual se obtiene la impresión de una marea de gente que desde lugares esparcidos e indefinidos, y atraídos por alguna fuerza centrípeta, se reúnen en una calle de ubicación vaga. Este espacio reducido, rectangular, se opone a otro más grande, casi circular y omnipresente de donde se espera que vengan los hombres de la piqueta. En el espacio de la calle predomina la sensación de impotencia y resignación. Allí está congregada una multitud inerme, unos “rostros vacíos, casi indiferentes” (LP p.200) que se limitan a ser unos simples observadores, impotentes para intervenir. Sienten miedo, pero también rabia contra algún Jesús o contra el destino injusto o contra un mal invisible. “¿Han *venío* los de la piqueta? [...] Ya vendrán; esos no fallan” (LP p.202). La atmósfera veraniega sofocante, el sol que quema y el polvo influyen a aumentar la sensación de la calle como un espacio opresor: la calle se compara con un “redil” y una “cárcel”, “[s]e sentían como sujetos a la calluja” (LP p. 23). Ese lugar, aunque debería ser un lugar que conecta, se transforma en lugar-obstáculo donde la gente es privada del sentido de la vista (solo los de las primeras filas pueden ver llegar a los de la piqueta) y donde, aunque los cuerpos están muy próximos dentro de la multitud, el espacio separa y disgrega.

Un análisis más pormenorizado del espacio de las calles nos ha llevado también a establecer unas correlaciones entre el paisaje de la periferia y las calles metafóricamente representadas como cicatrices con las consecuencias de la guerra¹⁴¹. De hecho, la palabra cicatrices se menciona en algunas ocasiones más: Luis tiene una en la mejilla, obtenida durante la guerra, de la que se guardan unos recuerdos borrosos y, otra vez, relacionada con Jesús, uno de los jefes de la fábrica: “Arrancó la máquina [...] sorteando los baches, las cicatrices que habían dejado los carros.” (LP p.68). Las cicatrices son la huella que ha dejado la guerra y la postguerra

¹⁴¹ Véase por ejemplo la cita anteriormente usada: “La calle estaba sin urbanizar; era como una zanja ancha, como una cicatriz entre las filas de casas pobres.” (LP p. 66).

y hay quienes sufren sus devastadoras consecuencias y otros, como Jesús, que está al otro lado, que viven acomodados e indiferentes, “sorteando” los problemas. El hecho de son las mismas calles comparadas con unas cicatrices, puede ser una metáfora del camino doloroso de la familia no solo condenada a la migración por causa de la guerra, sino a la imposibilidad de asegurarse un asentamiento seguro y estable.

5.2.1.3. En *Tiempo de silencio*, la calle como espacio del que se nos brinda una descripción más detallada mientras algún personaje lo transita a pie, se menciona en varios episodios:

1. Cuando Pedro y Amador “descienden” por la calle de Atocha en dirección al barrio de chabolas;

2. Cuando Pedro y Matías salen por los bares y los prostíbulos;

3. En un capítulo este espacio viene descrito desde la perspectiva de Matías, que va en busca de un abogado para Pedro;

4. El último se refiere al momento cuando Pedro sale de la cárcel acompañado de Dorita y Matías.

Estos espacios comparten ciertas características comunes en diferentes episodios. Por ejemplo, en los episodios 1 y 2 se hacen referencias a calles reales de Madrid, cuya mención sirve para dar más verosimilitud a la ruta del personaje o para incitar ciertos pensamientos. En el tercer y cuarto caso, no hay alusión directa (solo podemos suponer por la descripción que se trata de la céntrica Gran Vía en el episodio 3) o no hay alusión ninguna (episodio 4). En los episodios 1 y 4 se trata de espacios descritos de día, mientras en los episodios 2 y 3 son espacios predominantemente nocturnos. En los episodios 1 y 2 tenemos la voz narradora omnisciente, pero que emplea un lenguaje altamente irónico y que a veces se confunde con los pensamientos de Pedro. Por otro lado, en los episodios 3 y 4, se trata más bien de un narrador omnisciente neutral. A continuación analizaremos estos espacios según este orden numerado que corresponde al orden cronológico en el que aparecen.

La calle es uno de los primeros escenarios¹⁴² donde vemos al personaje Pedro. A pesar de que en la novela prevalece el número de espacios cerrados frente a los abiertos (pensión, prostíbulo, chabola, bares, cafés, casas, cárcel, cine, teatro, por una parte, *versus* las calles y unas

¹⁴² El primer espacio donde aparece es el laboratorio y el siguiente es la pensión.

esporádicas menciones de plazas, por otra), la calle cobra bastante importancia sobre todo por su valor ambiguo de espacio de no-identidad y espacio de libertad. En este episodio en concreto la calle es percibida a través de los dos personajes, Pedro y Amador, que desde la calle de Atocha empiezan su “descenso” hacia el mundo infernal de las chabolas. A modo de una pareja quijotesco-sanchesca, se muestran estas percepciones según la posición social de cada personaje y mientras el primero está ocupado en todo tipo de reflexiones sobre la inminente visita de la chabola, sobre la gente que observa alrededor de sí, sobre los contrastes entre las personas feas y mal vestidas y las lujosas tiendas que invitan a comprar todo tipo de banalidades, en el campo visual del segundo únicamente cabe lo que los instintos ordenan: las mujeres guapas y los bares donde consumir “adecuados líquidos reparadores de la fatiga”. (TS p. 31). Predominante es la percepción que corresponde a Pedro y, según su visión, la calle de Atocha amanece como un espacio de premura, de un vaivén de una masa amorfa: “las hordas matritenses” (TS p. 29), “una abundante turba de individuos de diversos oficios todos ellos mal vestidos” (TS p.30). El narrador ironiza con la descripción de la vestimenta modesta de la gente que no se debe solo a la miseria, sino al insoportable sol que la descolora. La calle es un espacio de contrastes y contradicciones entre la gente que en la época del franquismo sigue viviendo en los umbrales de la pobreza y de un incipiente consumismo, representado por las múltiples tiendas y farmacias que invitan al viandante. Las tiendas son el sinónimo de “todo puede ser deseado” (TS p. 35) y las farmacias de la “explotación industrial de la ciencia a cuya edificación él mismo [Pedro] colaboraba” (TS p. 36).

La calle de Atocha desemboca en la glorieta de Atocha, que cobra protagonismo en otras novelas también. Sin embargo, mientras en las demás, como *Los olvidados* o *Se vende un hombre*, este espacio se relaciona sobre todo con la llegada de los inmigrantes a la ciudad, esta novela comparte la visión de un espacio ajetreado, mas no hay una alusión a esta plaza como a un espacio de entrada de migrantes. De hecho, las únicas referencias a la inmigración aquí son estáticas y se relacionan con el barrio de las chabolas, salvo el último viaje de Pedro en taxi hasta la estación de Príncipe Pío, que anuncia el regreso hacia una periferia desconocida. Reproducimos aquí la descripción de la glorieta:

Mujeres también bajaban y otras subían por la cuesta, a cuyo fondo se veía la Glorieta con el acostumbrado montón informe de autobuses, tranvías, taxis con una tira roja, carritos de mano, vendedores ambulantes, guardias de tráfico, mendigos y público en general detenido con un oculto designio que nada tenía

que ver probablemente ni con la llegada de un próximo tren a la estación allí yacente, ni con su inverosímil visita al no lejano Museo de Pinturas, ni con la irrupción a brazos de las asistencias en la importante mole de cualquiera de los hospitales circunvecinos. (TS p. 32)

A pesar de que las enumeraciones sirven para reforzar esta sensación de movimiento de una colmena, en realidad esta cita, no pretende ofrecer un reflejo realista de esta plaza sino hacer una crítica. La multitud inerme, que no viaja a ningún lado¹⁴³, que no se interesa por el arte o por cosas más sublimes, es una multitud apática, mediocre, producto del contexto socio-histórico.

En el episodio en el que se cuenta la salida de Pedro con Matías, el espacio de la calle es percibido en varias ocasiones: vemos a Pedro cuando sale solo de la pensión para ir al café y cuando sale del prostíbulo para regresar a la pensión y, entre estos dos puntos, acompañado de Matías en sus aventuras nocturnas de bar en bar. A lo largo de la noche, la percepción de la calle cambia en proporción al aumento de los efectos del alcohol. Al principio, las descripciones son más neutrales: “Llegó a la plazuela de Tirso de Molina. En la entrada del cabaret barato había ya algunos con aspectos de chulos, esperando que llegaran los primeros clientes. Siguió por una calle oblicua de escasa pendiente.” (TS p. 73). Mientras Pedro avanza por la zona de Huertas, sus pensamientos son más lúcidos y críticos con la realidad que observa. Le parece inverosímil que por esas calles de aspecto “provinciano”, que parecen un “quiste dentro de la gran ciudad” (TS p. 74), una vez vivió y escribió el genio de Cervantes. Sumido en sus reflexiones sobre la obra inmortal de Cervantes, el paisaje desaparece y la calle se transforma en una especie de lugar ficcional, inexistente. Más adelante, cuando está a punto de entrar en el café, Pedro dice que “prefería haber seguido evocando fantasmas de hombres que derramaron sus propios cánceres sobre papeles blancos” (TS p. 78) en vez de entrar en el café. La calle, aunque espacio de soledad, es también un espacio de una agradable ensoñación. Pero irreal. Para poder existir tiene que ‘despertar’ en la realidad, actuar según las normas sociales, respetar las estrictas reglas del mundo de las apariencias. Antes de entrar en el café, hay un tramo más de calle en el que se percibe una ciudad lujuriosa por donde se mueven coches “inmensos, potentísimos” (TS p. 77) hacia un “placer tangible” (TS p. 77), donde los hoteles emanan el “calor de cuerpo de cortesana” (TS p. 78). Una ciudad de “iglesias cerradas y tabernas abiertas” (TS p. 77), un mundo frenético, vertiginoso, donde reinan solo los bajos instintos.

¹⁴³ Nótese que aludimos a la misma concusión cuando hablamos del espacio del aeropuerto en *Travesía de Madrid*.

A la salida del estudio del pintor alemán, tras varias copas encima, la calle parece un mundo alegre, vigorizante, que devuelve las fuerzas, la libertad, donde todo parece posible:

La calle les recibió tranquilizadamente ofreciéndoles un hálito más fresco y la certidumbre de que efectivamente la noche permanecía allí con todas sus posibilidades aún ofrecidas a despecho de la humanidad insectaria y de la pintura neoexpresionista de los pueblos centroeuropeos ignorantes de qué cosa sea verdaderamente eso que llamamos vida. El golpe de aire frío en la cara les devolvía a un tiempo la conciencia alerta de Pedro de ser libre, la conciencia particular de Matías de ser omnisciente (que casi había perdido por un momento) y la voluntad recobrada de ambos de seguir viviendo la borrachera hasta su acabamiento lógico y gradual apoteosis. (TS pp.91 -92)

La última parte de la noche, cuando Pedro vuelve a la pensión a altas horas de la madrugada, tras haber estado con Matías en el prostíbulo y tras la ingestión de gran cantidad de alcohol, las calles son descritas como si fueran percibidas a través de esta mirada ofuscada y borrosa: fachadas de casa indistinguible, hombres solitarios, mendigos, pasos apresurados, olor a fritanga, repentinas luces y deseadas sombras.

La calle de la Gran Vía se menciona en el episodio cuando Matías va en busca de un buen abogado para Pedro, pero es curioso que la mirada no corresponde ni al Matías crítico y arrogante que conocemos en el café o en el prostíbulo, ni a ese Matías vulgar e indiferente en la propia casa, sino es más bien un doble de Pedro, que se siente solo entre la muchedumbre, que se identifica con la soledad de su amigo en la cárcel.

La identificación de la calle por la que va Matías con la de la Gran Vía, la podemos comprobar por la proximidad de la calle de Montera y por el sintagma “gran avenida”, que nos hacen llegar a la conclusión de que se trata de esta misma calle céntrica y emblemática que aparece en muchas otras novelas. De modo similar a las descripciones que este espacio recibía en los demás textos, la Gran Vía aparece como sinónimo de lujo y riqueza, un mundo distante e inalcanzable para la mediocridad reinante. La avenida es percibida desde tres partes que igualmente aparecen en otras novelas: los escaparates, la calle por donde circulan coches flamantes, indiferentes, en contraste con las calzadas por donde se mueve un “río de muchedumbre”, una “negra multitud”, un “rebaño de gentes” (TS pp. 232,233). Los coches en los que van muchas parejas de gente acomodada son comparados con unas peceras desde donde estos ‘peces’ privilegiados, acomodados en los asientos, observan a la multitud, sin poder distinguir a los individuos, pero sí “englobar” la masa, como si la tuvieran bajo control. En suma,

esta calle, como fue el caso en otras novelas, es un espacio que exhibe y potencia las diferencias sociales y las jerarquías inamovibles.

Esta calle no viene nunca percibida desde dentro de algún establecimiento, como una tienda o un cine, sin embargo, hay siempre una mirada desde el exterior que se detiene sobre estos espacios tan característicos de la Gran Vía. De los cines sale una multitud amorfa, tras ver una película del oeste, anunciada en carteles impotentes y luminosos. Las tiendas y sus escaparates ofrecen productos que carecen de público y de significado en el mundo decadente madrileño:

Oro, brillantes, seda, diminutas maquinarias complejísimas de relojes importados de Suiza, botellas de whisky, objetos de gusto exquisito, bolsos de cocodrilo, perfumes realmente parisienses, libros de arte, folletos para una cacería de leones en la sabana, piezas de marfil y jamones de York de color rosa pálido estaban así, a un centímetro escaso del espacio público, pero tan exentos como si no fueran ellos mismos sino sus ideas puras nunca alcanzables en el borde de la platónica caverna. (TS p. 233)

Esta percepción desde fuera, que destaca las tiendas de un lujo inalcanzable y los cines como espacios de evasión de la realidad, hacen que la Gran Vía reciba un aire irreal, como si se tratase de una calle fantasmal, nunca transitada realmente, sin memorias reales, sino que solo tiene imágenes sobrepuestas y fugaces.

En el cuarto episodio, donde aparece una calle, esta vez anónima, es a la salida de Pedro de la cárcel. El uso de la palabra calle aquí alude tanto al lugar físico como a ese significado que la palabra tiene como sinónimo de libertad: “Al llegar a la calle el sol le deslumbró.” (TS p. 252). La descripción que se refiere a este espacio es breve, pero si tenemos en cuenta los anteriores episodios, se establecen interesantes correlatos. Por ejemplo, la mención del cielo aquí es opuesta a la del primer episodio donde se hablaba de una “cúpula mentirosa” (TS p. 31), mientras aquí alude a un movimiento y a una libertad inéditas en la novela: “sobre sus cabezas aquel cielo con pequeñas nubes blancas, inmóviles en apariencia pero que se desplazan, se deforman lentamente, marchan hacia lo lejos, vienen de lo lejos” (TS p. 252). Los coches como máquinas deshumanizadas que se movían indiferentes, tanto en el episodio nocturno como en el episodio con Matías, aquí carecen de adjetivos. La descripción vuelve a ser neutral, hasta aséptica y fría: “Pasaban autos, autos y autos. Sonaban bocinas, cláxones, timbres de bicicleta, escapes de motos.” (TS p. 252), como si se tratara de un mundo recién descubierto. De todas formas, como

ya dijimos, es solo una breve cita, de una libertad y alegría instantáneas, ya que a la salida de la cárcel Pedro se enfrentará al despido, a la muerte de Dorita, a un exilio involuntario fuera del Madrid donde las posibilidades parecen al alcance y a la vez tan lejanas.

5.2.1.4 En el caso de *Travesía de Madrid*, el narrador-protagonista está constantemente en movimiento, los espacios raramente se repiten, más bien son una sucesión, una yuxtaposición interminable y sin orden. La calle para el protagonista es sinónimo de libertad. Allí conoce o pasea con las chicas, madrileñas, provincianas o extranjeras, y es donde frecuentemente nacen sus “deseos múltiples y callejeros.” (TM p .88). La calle normalmente se observa desde la perspectiva de un peatón. Los elementos que normalmente se mencionan son los medios de transporte – coches (que son también el único elemento que las provincianas notan enseguida), taxis, tranvías, que el protagonista percibe, probablemente desde la acera. Muy pocas veces lo vemos desplazarse en coche o en moto, por el simple hecho de que no posee ninguno, y las raras veces que va en alguno de esos medios, es porque una chica o algún compañero delincuente lo llevan o huyen. En pocas ocasiones se nos ofrece una mirada de las calles desde arriba:

Miré Madrid desde los altos ventanales, como aquella otra vez desde lejos, en el montículo de la carretera de Toledo. Las calles, allá abajo, se abrían paso, ciegas, entre el macizo inacabable de los edificios. Las calles, en realidad, daban la sensación de ser lo único consciente, intencionado, dirigido, en aquella acumulación irrazonada de casas y casas y masas grises de piedra y manzanas de color ladrillo y tejados y tejados y tejados pardos y viejos, como si todas las aldeas del mundo hubieran sido reunidas, apretadas en un solo haz que se llamaba Madrid. Gran ciudad con tejados de pueblo. (TM p. 92)

Sin embargo, aunque afirma que “Uno está a gusto en la calle, que es lo suyo.” (TM p. 65), la novela carece de descripciones de las calles y, aunque los desplazamientos del personaje son constantes, la calle muchas veces representa un espacio elíptico, que se calla, donde no cabe ninguna acción relevante:

Cuando un hombre regresa de madrugada por la ciudad sin tranvías o con fantasmas de tranvías, con almas de tranvía deslizándose por los raíles, bien puede ocurrir que se ponga a pensar en Olga [...] Los recuerdos vienen así, de pronto, a instalarse entre los ojos, cuando a uno no le pasa nada y son sólo los pies lo que tienen que hacer su trabajo de ir uno tras otro y el otro detrás del uno, sin preguntar nunca nada ni adónde ni porqué, que los pies del caminante no preguntan, no saben preguntar. (p.62)

La calle es aquí solo un aparente lugar de la memoria. Los recuerdos que se evocan durante el deambular del protagonista son solo imágenes instantáneas o solo una ilusión. Una confirmación de esto puede ser la siguiente cita:

Uno *quisiera* andar en la noche las calles ancha y las calles estrechas, mirando los balcones dormidos, recordando cosas, tomando posesión de los vacíos reinos del asfalto. «Aquí fue cuando aquello, allí fue aquello otro.» (TM p. 64, la cursiva es nuestra)

Tampoco la calle como símbolo de la libertad, de la vida sin obligaciones, de ese vivir día tras día, sin raíces, sin casa, sin pasado, pronto se convertirá en un lugar que le enjaula y le provoca angustia. Hacia el final de la novela, quizá harto de huir y de esconderse de la gente que lo persigue, la calle que era “lo suyo”, se transforma en un espacio ajeno, hostil, irreconocible:

He descubierto con cierto susto que prefiero este apartamento donde tanto se habla de la muerte a volver de nuevo a las calles, a la intemperie, a esa rueda de Metros y coches, de noches y tabernas, por donde andan el cero noventa y uno y un tranviario-ventrílocuo y algunas gentes de barrio buscándome para tomarse venganza. (TM p. 299)

Ese paso de un espacio de la libertad hacia un espacio de angustia vital lo vemos en los episodios de la llamada “ruleta romana”, un juego arriesgado que consiste en tomar una calle e ir a toda velocidad saltándose los semáforos. La primera vez que lo hace con unas extranjeras, está disfrutando del vértigo, de la adrenalina, de la vida como un instante que depende de la casualidad, pero la segunda vez, al final de la novela, con la chica que le pedía que se suicidaran juntos, no le importa la velocidad ni la excitación, tampoco la vida que le fluye como un fotograma delante de los ojos. Todo acaba mezclándose como en la cita de Kierkegaard que encontramos al inicio del libro: “La angustia es el vértigo de la libertad.”.

En cuanto a las calles con referencia real en la ciudad de Madrid, se mencionan varias, pero destacaremos la Gran Vía, que es un espacio donde cabe tanto la prostitución y el mundo marginalizado, como la gente adinerada que sale despreocupada de las salas de cine. La avenida de la Castellana es otro espacio frenético donde los coches pasan “zumbando” y hace frío, lo que se contrapone al calor y la intimidad del cuerpo femenino que está a su lado en un banco. La calle Serrano es una calle donde, a pesar de ser sinónimo de lujo, los límites son borrosos y se ven mezclarse los hombres ricos, las mujeres guapas y perfumadas con los barquillos “rozando su carne sucia y suburbial con las telas perfumadas de los de Serrano” (TM p. 11).

5.2.1.5. En la novela *Se vende un hombre*, el espacio de la calle aparece en varios momentos de la cronología narrativa y, dependiendo de la etapa de la vida del protagonista, adquiere significados y simbología diferentes. Cuando el narrador trae a la memoria su infancia en el pueblo, la calle viene mencionada como un lugar oscuro, nocturno, sin rasgos, laberíntico. Se trata del episodio cuando los guardias civiles llevan a su padre y su madre y él salen en su busca. Aquí se establece una oposición entre la calle interior, dentro de un pueblo anónimo, donde nadie les ayuda y donde se anuncia la muerte del padre, con el espacio de la carretera, que es más amplio, donde se establece una conexión con la naturaleza. La carretera va a ser otro espacio positivo para el protagonista en su época de camionero, cuando conocerá la profunda amistad con Pepe Migas y que se convertirá en un símbolo de libertad y paz interior.

Más adelante, cuando Enrique y su madre se trasladan a Madrid, las calles de la gran urbe obtienen un significado ambiguo. Nada más llegar y salir de la estación de Atocha, Enrique niño se enfrenta con un mundo frenético y deshumanizado: frío, calles sin fin, gente apresurada y rostros desconocidos, ruido tremendo de automóviles y tranvías, un olor desagradable. En síntesis, una ciudad chocante para todos los sentidos. La calle como espacio público también permite tanto el encuentro deseado como el no deseado. Un hombre piropea a su madre y su insistencia asusta al pequeño Enrique, que nunca hasta entonces se había fijado en la sexualidad y el físico de su madre, que para él era únicamente eso, una figura materna. Es decir, es justamente en una calle anónima de la gran urbe donde Enrique empezará a crecer, a ver el mundo con ojos diferentes, a auto-conocerse. Sin embargo, la calle no dejará de ser un lugar percibido solo fragmentariamente desde el movimiento y la premura con la que están buscando la casa de su tío:

Vi vendedores ambulantes que extraían de la faltriquera o de entre las sayas piezas de pan y de otros objetos misteriosos, mujeres que reían al paso de los hombres, parejas abrazadas en las sombras y tropeles de gente al asalto de los tranvías, pero ya no nos ocurrió nada, ni cuando mi madre tuvo que preguntar por dos o tres veces la calle y el número [...] (SVH p.20)

De todas formas, una vez instalados en la ciudad que va descubriendo poco a poco, las calles le revelan una cara más positiva, aunque el escenario sea el mismo:

Las largas calles del barrio, sus tabernas, los garajes, los tranvías, los guardias, los cartelones del cine, las estraperlistas, los puestos con pipas de girasol y tanta gente en movimiento, constituían para mí un mundo nuevo, fabuloso, lleno de sorpresas y maravillas (p.31)

Es cuando empieza a salir con la banda de Vengadores, los niños huérfanos o cuyos padres estaban en la cárcel, pícaros y golfos, que hacen todo tipo de travesuras para divertirse y para encontrar comida en los años del racionamiento, de la escasez económica y moral. En esa banda conoció la fidelidad, la amistad, el peligro y la fascinación por él, las jerarquías, la despreocupación. Todo su período de la infancia madrileña se resume en excursiones por el barrio, búsqueda de aventuras, peleas con otras bandas, vagabundeos por calles, callejas, recovecos, plazas, mercadillos y solares.

En el período de la adolescencia, cuando Enrique trabaja en la tienda del señor Plácido, la calle deja de ser un lugar de acción, la cual se traslada al espacio angosto de la tienda. Tampoco es relevante en su época adulta, cuando trabaja como taxista (el taxi como espacio lo trataremos en el capítulo 6). Solo cabría resaltar una visión de la calle cuando el protagonista sale de la cárcel: “Ya estoy en la calle, una calle que casi no es calle, porque no veo más que a los guardias en sus garitas.” (SVH p.188). La calle como espacio de libertad en su infancia, hacia el final de la novela se convierte en su auto-negación. Para Enrique ya todo está perdido, ha sido engañado de manera brutal y ha pagado una condena que no merecía, así que el espacio una vez feliz de la calle, no será otra cosa que una continuación de la cárcel.

En cuanto al espacio de la glorieta de Atocha, es el primer contacto con la ciudad para el joven Enrique que de mano de su madre viene del pueblo a la gran urbe. Mientras su madre corre indiferente al frío y la multitud, Enrique, que se esperaba “una ciudad muy bonita y muy alegre, siempre de fiesta” (SVH p.19), se encuentra con un “pueblo muy triste, ruidoso, destartalado y, sobre todo, ajeno, impenetrable.” (SVH p.19). La imagen de esta nueva ciudad para él la componen los automóviles, los tranvías, las calles interminables, el ruido, la gente apresurada y sus rostros desconocidos. Más adelante, cuando ya se instalan en Madrid y conoce a la banda de niños de su barrio con los que van “conquistando” las calles de la ciudad, vuelve a este espacio que nuevamente le devuelve una imagen de decadencia, hambre y pobreza: “niños hambrientos, [...] mujeres con bolas al brazo, ante las tiendas de comestibles [...] hombres grises, vistiendo prendas dispares de guerra y paz, inseguros, ávidos, huidizos.” (SVH p.48). Por las calles fluyen impasibles tranvías, taxis, camiones, carros. La glorieta es un hervidero, pero todo es gris y vano.

Años más tarde, este mismo espacio no parece cambiar, hay un “caudaloso vaivén de gentes” cuyo número va siempre creciendo, “como si los hombres y las mujeres brotasen, igual

que hongos, de entre los adoquines” (SVH p.71). El protagonista-narrador ahora observa esta marea de gente desde la perspectiva de un madrileño o, mejor, de un provinciano desmemoriado al que la ciudad ha asimilado tanto que no puede recordar que hace años él también cogió un tren e hizo el mismo trayecto hasta la estación de Atocha, la puerta para muchos inmigrantes, como luego le confirma un amigo suyo: “son chaboleros, son como la peste, porque se ofrecen para todo lo que les den.” (SVH p. 71). Más que para mostrar una postura de superioridad de Enrique respecto a los recién llegados, el autor se sirve de este paisaje para denunciar la situación precaria de aquellos años que empujaba a mucha gente de los pueblos a buscarse la vida en la capital. Por eso el narrador dice que “el espectáculo” de la glorieta de Atocha, que al principio le excitaba, ahora le deprime, porque se ha convertido en un lugar que refleja toda la miseria del interior de España. Cuando treinta años más tarde, después de salir de la cárcel, entra por la misma estación de Atocha y pasa por la misma glorieta, la escena es un poco distinta. En la estación, los inmigrantes del pueblo han sido sustituidos por inmigrantes africanos y los chaboleros de las calles se han fundido en una masa informe de “rostros pálidos”, “regueras de hormigas”, “criaturas que corren” (SVH p.226). El espectáculo de la glorieta es ahora un carrusel de imágenes que se sobreponen: “Movimiento. Luz. Movimiento, ruido, luz, movimiento, ruido, luz, movimiento ruido, luz.” (SVH p.226). En un espacio deshumanizado como este ya no cabe la más mínima oportunidad de identidad, solo puede ser objeto de burla: “Aquí no soy nadie, nadie, nadie. No tengo nombre ni pasado. Un tipo más entre millones de tipos semejantes. Enrique Lorca. ¡Ja!” (SVH p. 226).

5.2.1.6. En la novela *Los novios búlgaros* aparecen varias referencias a calles reales, pero aunque no siempre el espacio de estas calles se relaciona con alguna acción relevante, estas informaciones nos sirven para comprobar el movimiento de los inmigrantes, concentrados en la zona céntrica, la Puerta del Sol y en las calles que desde allí se ramifican: la calle Montera, la calle del Carmen, la calle Mayor. La calle Mayor y la calle Montera solo se citan de paso y la calle de Carmen cobra una mayor importancia porque allí se produce el primer encuentro entre Daniel y el inmigrante Kyril. Son suficientes solo unas frases escuetas:

“- Hola. ¿De dónde eres?

-Búlgaro. Refugiado político.” (LNB p.18)

para que la acción se pueda trasladar a un espacio más cómodo, un restaurante de la Gran Vía, y luego a la casa de Daniel, el espacio de la intimidad. Ese espacio público pretende sustituir un lugar de relación social, pero el intento es fallido y la posibilidad de conocer al *otro* solo se reduce a estas frases entrecortadas de Kyril, probablemente pronunciadas en un mal español que Kyril aprendió como una fórmula mágica para despertar la compasión de su futuro “protector”. Mención aparte merece la Gran Vía. Esta calle para el personaje Kyril se convierte en un lugar simbólico. Lo vemos varias veces transitando por esta calle madrileña tan emblemática, usando por ejemplo alguna cabina telefónica o simplemente pasando por ahí; pero de este espacio destaca sobre todo un detalle: allí se encuentra la joyería donde está la cadena de oro que anhela comprarse. Así, esta calle se convierte en metáfora de los sueños irreales, de los sueños inalcanzables y rotos, ya que Kyril nunca conseguirá reunir el dinero suficiente para comprarse la cadena “de un grosor perfectamente eslavo” (LNB p.70). Su cadena se queda en el escaparate, desde el que sólo la puede grabar con la cámara como un turista de gustos “extravagantes”. Es interesante notar que el acto de “sacrificar” su oro al final de la novela, no se cumple en algún lugar céntrico, sino en alguna sala de pignoración, camino al Monte de Piedad, cerca de la Plaza de Castilla al norte de Madrid, como si se quisiera hacer la clara distinción entre los espacios de las ilusiones, aunque falsas, y los espacios de la realidad cruda, entre el ‘centro’ y ‘la periferia’¹⁴⁴.

A pesar de las pocas referencias a calles reales, la calle es el espacio propio de Kyril. Antes de tener la “protección” regular de Daniel, se nos cuenta que duerme en los coches aparcados en las calles, forzando sus cerraduras, y más tarde, cuando obtiene la moto como regalo o cuando se compra el coche robado, las calles de Madrid se convierten en un espacio de su dominio, por el que se mueve con evidente soltura a pesar de encontrarse en situación ilegal. Por las calles, Kyril y sus amigos “reconquistan” la noche, siendo este período del día su preferido para moverse. Como en el caso de otros espacios, estas calles imprecisas, percibidas sólo por el movimiento a gran velocidad, son los espacios donde se crea una falsa identidad, donde el único propósito es lucirse con los beneficios del mundo capitalista.

En la novela existen menciones de autopistas por donde Kyril va a otras ciudades para cumplir con algunos encargos muy probablemente ilegales. Estos espacios se transforman en

¹⁴⁴ En esta novela entra en juego también la dicotomía centro-periferia, pero no será tan marcada e unívoca como por ejemplo en las novelas de los años cincuenta y sesenta.

espacios de provocación ya que allí realiza varios viajes a Bilbao y a otras ciudades españolas y con eso desafía la prohibición de salir del municipio de Madrid¹⁴⁵. Estos viajes borrosos por las autopistas españolas se convierten también en metáforas de la identidad borrosa de Kyril que siempre se le escapa al conocimiento de narrador Daniel.

5.2.1.7. En *Una tarde con campanas*, el espacio de la calle es importante y después de la casa es el segundo espacio con más connotaciones y significados. Es curioso notar que es justamente en este espacio donde empieza y termina la novela: “En la esquina vive un muerto.” (UTC p. 11) y “Yo quiero volver pronto a mi calle para abrazar a Mariana” (UTC p. 225). Entre estas dos frases se teje la historia de la emigración del niño José Luis y su familia, y es la misma anónima calle la que pasa de ser un espacio hostil a un espacio de identificación. Al principio de la novela la calle es también uno de los primeros lugares de encuentro con los nativos (junto con el aeropuerto y el autobús), aunque ese encuentro no es nada favorable porque el “muerto” al que se alude es un borracho que vive en la esquina de su calle y que no se ahorra sus comentarios racistas y fascistas hacia los inmigrantes. Sin embargo, como se desprende de la última frase, el protagonista con el tiempo y gracias a la amistad con la niña de los vecinos españoles, llega a considerar ese espacio como propio. Es decir, a pesar de que la casa donde viven no carece de sentimientos positivos, el narrador no dice que quiere volver al edificio o a la casa, sino destaca las palabras “mi calle”. El hecho de que al final de la novela José Luis y sus hermanos mayores se van de la casa para trasladarse a Salamanca y que sea precisamente la calle y no la casa un lugar de identificación, lo podríamos interpretar como una pérdida de las raíces y una desubicación de la identidad en el anonimato que brinda la calle como espacio público.

Aparte de esta calle anónima, en la parte contada por el narrador niño se mencionan dos calles con referencia real: Atocha y la Gran Vía. Mientras por la primera solo se transita para llegar a un bar, la segunda cobra más importancia, ya que el protagonista se detiene allí. En ambas ocasiones, la Gran Vía dista de las descripciones que se le solían dar en otras novelas, de una calle sinónimo de lujo y riqueza. Aquí es donde José Luis viene a buscar monedas olvidadas en los teléfonos públicos, primero con su padre, luego con su vecina Mariana. El narrador, lejos de caer en el patetismo por el contraste que se forma entre el lujo indiferente de esta vía céntrica

¹⁴⁵ Aquí Madrid se convierte en una típica ciudad postmoderna, una “ciudad extensa” donde “gracias a la disponibilidad de automóvil [...] las vías rápidas se convierten en calles” (García Escalona 2002:176)

y estos personajes alegrándose por las pocas monedas que encuentran, se sirve de este espacio para hablar de las relaciones de admiración, intimidad o amistad que lo unen a los demás personajes. Además, la introducción de la mirada infantil y el elemento lúdico en esta calle, le quita toda la gravedad a la jerarquía social siempre visible en esta calle y que muchas novelas, como hemos visto, han explotado.

Mención aparte merece la calle dentro del espacio onírico en los capítulos que vienen separados por tipografía distinta y que presentan también el cambio del narrador en primera persona a un narrador omnisciente. A estos espacios oníricos se hizo referencia en el capítulo sobre el parque (capítulo 3) y es curioso que la ausencia de nombres reales de calles en el resto del libro, venga colmada con una proliferación de nombres de calles en estos tres capítulos titulados “Primera Noche”, “Segunda Noche” y “Tercera Noche”, que se refieren a tres sueños interconectados en los que José Luis y Mariana son los protagonistas, pero sin que se sepa quién es el soñador. La mención a la Gran Vía, la calle Alcalá, Recoletos, Alfonso XII, Divino Pastor, la glorieta de Bilbao, Martín de Heros y la posibilidad de seguir a los protagonistas con relativa precisión crea un efecto doble y paradójico: por una parte, agrega mayor verosimilitud al espacio descrito, pero, por otra parte, allí se sitúan personajes irreales, oníricos, pertenecientes a leyendas u otros tiempos pasados. Zombis, gigantes, diosas, mendigos es lo que José Luis y Mariana se encuentran por las desérticas calles de Madrid, que tienen todos los detalles para ser auténticas, pero otros tantos para ser irreales e irreconocibles.

5.2.1.8. A diferencia de las otras novelas, donde las calles y las plazas son los lugares privilegiados de los inmigrantes ilegales, en *El Metro* las calles obtienen poca relevancia. Aquí no ocurren acciones, ya que, como se ha visto, el escenario al que prácticamente se reduce la ciudad de Madrid es el metro, sin embargo, merecen la pena algunas visiones de las calles relacionadas con el protagonista.

En Madrid, como último paradero del trayecto de un inmigrante que se movía con mucha soltura en los espacios exteriores (el bosque de su pueblo, el mercado de Dakar), las calles no son un espacio que se asocia con la libertad de movimiento. Es, entre los espacios, junto con el aeropuerto, a través del que el protagonista establece el primer contacto con la ciudad, no exactamente positivo. Desde la camioneta de la ONG que traslada el grupo de inmigrantes ilegales desde el aeropuerto de Barajas hasta un albergue, lo que se percibe es:

la autovía, los rótulos luminosos de los edificios a un lado y a otro de la amplia ruta, que no acertaba a leer; el fulgor que disipaba las sombras convirtiendo las tinieblas en día brumoso; los autos que circulaban raudos en ambos sentidos de la autopista. (p.371)

Si unas líneas más adelante no le era permitido detenerse mucho en el espacio del aeropuerto para poder observar más detenidamente ese milagro del mundo moderno, la autopista, siendo un espacio de movimiento y premura, tampoco le ofrece la posibilidad de captar una imagen de la ciudad. Todo se reduce a unos rótulos que no comunican nada y su principal función de informar y ubicar, para el protagonista es inválida. La luz de las farolas solo crea una falsa ilusión de que la noche se pueda transformar en un día y todo el escenario obtiene un aire fantasmal, transitado por seres invisibles en los coches, unas máquinas rápidas e indiferentes.

Las calles, una vez en la ciudad, vuelven a transmitir esa idea de una ciudad enorme, deshumanizada:

las calles bien trazadas que ahora parecían perderse en el infinito, con árboles deshojados bordeando la calzada, dando la sensación de un lujo a medias, como si estuvieran calcinados por el calor de las farolas que lo iluminaban todo tan fastuosamente, a pesar del manto algodonoso que también lo envolvía todo en un aura tenebroso, fantasmal, del que parecía no tardarían en surgir espectros de ultratumba. (p.372)

Otra vez el paisaje lo compone la luz de las farolas, que aquí hasta adquieren un poder destructor (calcina los árboles), y “el manto algodonoso”, que es la nieve, nos informa que estamos en la época del invierno, lo cual contribuye a que para un inmigrante africano aumente la sensación de un espacio desconocido, lejano y hostil. De todas formas, aunque las referencias a las calles no son numerosas, destaca la mención de un reloj callejero donde el protagonista “por primera vez en ¿cuánto tiempo?, supo con total exactitud el momento en que vivía: la una y diez de la madrugada, doce de diciembre, tres grados bajo cero.” (p.372). Después de la larga e incierta travesía hacia el Occidente, es justamente un reloj de una calle madrileña sin nombre el que, a modo de compensación de la desubicación espacial, le brinda un emplazamiento temporal, un momento exacto con el que relacionar su “renacimiento” en la Tierra Prometida. Sin embargo, aunque el protagonista pretende darle importancia a este comienzo, esta precisión temporal se banaliza y se diluye, ya que su estancia en Madrid será más bien el principio del fin y lo conducirá a la tan temida muerte en soledad, lejos de su casa, en el metro, que es un espacio de anonimato por excelencia.

Las calles en el ámbito madrileño se mencionarán de paso en pocas ocasiones más. Una es cuando Obama Ondo trabaja de vendedor ambulante en la Gran Vía, pero donde no se detiene mucho tiempo, optando por el metro como un sitio más seguro. La breve descripción que se ofrece de este espacio confirma la visión de la calle como espacio opresivo, lejano de lo que la Gran Vía simbólicamente representa –una calle céntrica que representa el brillo occidental y la despreocupación consumista:

El principal inconveniente del nuevo lugar [la Gran Vía] era el intenso tráfico: pensaba que jamás se habituaba a los ruidos y al humo que despedían los tubos de escape, y terminaba la jornada con la cabeza abombada por los bocinazos, el estruendo de los motores y los horriblos silbidos de los guardias municipales, los pulmones congestionados, su ropa tiznada de hollín y despidiendo gasolina. (p.448)

Las calles de Madrid para el personaje principal forman parte de un paisaje que solo se percibe como una estampa, carente de recuerdos o lugares que ofrezcan vínculos identitarios:

Había visto muy poco de Madrid, una urbe que le subyugaba por las imponentes construcciones añosas, las calles anchas, los parques, las aceras espaciosas, los altos edificios modernos, la limpieza, el tráfico intenso, los taxis, los autobuses, las larguísimas hileras de coches aparcados, los ruidos, los humos, los comercios, los cafés, cervecerías, tabernas, bares, restaurantes, bancos en cada esquina, tantas tiendas conteniendo cuanto pueda imaginarse y anhelarse, tanta gente caminando como sin rumbo, la inusitada actividad que se desprendía de todo aquel ajeteo. (EM p. 376)

5.2.1.9. Ya del título, *Paseador de perros*, el lector puede suponer que el espacio de la calle va a ser predominante en esta novela. No solo que obtiene varios significados en función de las acciones y de los personajes que lo frecuentan, sino va a ser el espacio multicultural por excelencia¹⁴⁶.

Cuando el narrador-protagonista y su novia, Laura Song, decidieron mudarse de Lima a Madrid, la ciudad de la “fiesta perpetua”, y soñaron con ir a conciertos y escuchar a sus bandas favoritas, probablemente no se esperaban el desengaño de su condición de ilegales y la situación no tan idílica del mercado laboral. Así, lo primero que el narrador empieza a notar por las calles madrileñas son los inmigrantes, gente con él, con los que no quiere identificarse. En los barrios

¹⁴⁶ Coincidimos con Muñoz Carrobles (2010: 103), quien afirma que: “La plaza y las calles constituyen también el escenario por excelencia de la multiculturalidad en la ciudad.”

de Malasaña o de La Latina, donde vive, luego también en los barrios periféricos donde trabaja como paseador, lo que siempre salta a la vista del narrador son los rostros desconocidos, pero fácilmente reconocibles y clasificables como extranjeros. No falta el lenguaje poco políticamente correcto al referirse a estos inmigrantes, sin embargo, lo que pretende el narrador es establecer unos límites claros entre estos inmigrantes económicos y él, un ‘buscador de conciertos’, lo que inconscientemente es una manera de rechazar que él también se ha convertido, como la mayoría de esas caras dentro de la multitud inmigrante, en un ‘buscador de sustento’. En conclusión, la calle para el narrador se transforma en un lugar que uniforma, donde la identidad es reducida a lo ‘extraño’, a lo ‘no perteneciente’.

Las calles son un espacio de ausencias e incomunicaciones. A pesar de que dice que le gusta el trabajo de paseador para poder estar a solas con sus pensamientos, las caminatas por las calles desérticas, en un verano en Madrid, agudizan su soledad y la falta de contacto humano. En un momento dice que “apenas mantengo un contacto mínimo con la gente de la calle” (PP p. 44) y otras, cuando se debe realizar por fuerza el contacto, todo resulta en un fracaso. Nos referimos al episodio cuando reparte publicidad por la calle y una mujer se asusta. Aquí probablemente no se alude a un episodio de muestra de racismo, dado que varias veces el narrador apunta que por su físico no puede ser fácilmente identificado como extranjero, sin embargo, no por ello la calle deja de ser un lugar de desconfianza, recelo y miedo al *otro* en términos generales.

Las calles de Madrid son una “pasarela” de turistas, un espacio que aglutina tanto a los “frikis” como a los hombres serios que llevan una vida aburrida y monótona y, obviamente, toda una fauna de nacionalidades y razas distintas. Los caminos de toda esta gente se cruzan, pero parece que todos viven la ciudad sin llegar a conocerla: “¡Qué saben aquella tribus de lo que en verdad sucede en su ciudad!” (PP p.121). Ni siquiera el narrador, que pasa la mayoría del tiempo transitando sus calles, usando todo tipo de transporte, abriendo muchas puertas y conociendo todo tipo de gente, puede afirmar que conoce la ciudad. Es, como todos, solo un espectador ajeno al espectáculo, un simple observador y no un verdadero partícipe.

A la perspectiva horizontal¹⁴⁷ desde la que normalmente se observa la calle y desde la cual, como acabamos de apuntar, se percibe un mundo variopinto, la mirada hacia el suelo de las

¹⁴⁷ Aquí existe una inversión de las tres miradas de la ciudad que identifica Pike (1981:34). La mirada desde arriba significa contemplación, la desde el nivel de la calle implica experiencia activa y participación, y la desde abajo se acerca a lo mítico y a los instintos, según el autor. Pero en este caso, el movimiento desde la calle no es nada participativo, sino más bien al contrario, desde aquí solo se observa, se contempla al *otro*.

calles hace que la ciudad se convierta en un espacio uniforme: “Definición general de Madrid: ciudad de jorobas forzosas por el asco de pisar mierda” (p.82). Atado a la correa de un perro ajeno, atado a la rutina y la monotonía que no fue a buscar en Madrid, toda la ciudad que el narrador recorre a diario, se transforma en una jaula, enorme y sucia, donde se siente atrapado y esto, paradójicamente, está más acentuado en el espacio de la calle. No es casual que al final de la novela, es por esa calle-jaula por donde empieza a correr hacia un lugar y un futuro inciertos, quitándose la máscara de la mediocridad, invadido nuevamente de un anhelo de libertad, convirtiéndose así la calle en una calle-libertad.

Conclusiones:

La calle es el espacio antagónico a la casa como espacio privado, pero en las novelas tratadas aquí hemos visto que guardan muchas semejanzas¹⁴⁸. Primero, se puede observar que ambos son espacios predominantes y que no son meros espacios marco de la acción que se desarrolla allí, sino que adquieren muchas connotaciones gracias a los personajes y la oposición a otros espacios. Igual que la casa, la calle es sobre todo un espacio mediante el cual se establece la dicotomía centro-periferia, que en algunos casos sirve para confirmar la oposición entre un mundo rico, brillante e inalcanzable frente a un mundo degradado y pobre, pero en otros casos sirve justamente para cuestionar esta oposición. La calle, como la casa, pero como otros muchos espacios en estas novelas sobre las migraciones, es sobre todo un espacio ambiguo. Por una parte destaca la posibilidad del personaje de estar a solas en este espacio, reflexionar, sentirse libre, pasear sin grandes obstáculos, observarse a sí mismo en oposición a los demás, pero también compararse con los demás y descubrir la decadencia o la insultante abundancia, la soledad, la imposibilidad de encontrar al prójimo. En muchas novelas hemos constatado la intención de los personajes de identificarse con este espacio y mediante esto proclamar orgullosos su identidad desarraigada, pero hemos visto también que es solo una percepción engañosa, y que al final es para ellos un espacio hostil más. No son pocas las novelas donde algún personajes conoce a otro en la calle (*Los olvidados*, *La piqueta*, *Travesía de Madrid*, *Los novios búlgaros*, *Paseador de perros*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*), pero es también cierto que es este es un

¹⁴⁸ La calle es según Benjamin la “morada del colectivo” con sus escaparates como “óleo[s] en el salón”, con los kioscos como bibliotecas, los bancos como dormitorios, las terrazas de los cafés como balcones. (cita perteneciente al libro *Gesammelte Schriften* (1972) tomada de Gamarra (2008:11).

espacio de desencuentro ya que muchas de las relaciones establecidas aquí o se rompen (*Los olvidados*, *Los novios búlgaros*) o no llevan a un contacto verbal (*Paseador de perros*) o son efímeros (*Travesía de Madrid*) o tabú (*Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*). La calle en un primer momento se revela como espacio de libertad, donde el individuo se siente lleno de vigor, pero muy pronto viene engullido en el anonimato de la masa informe. La calle es sinónimo de todo tipo de medios de transporte corriendo deshumanizados y de la muchedumbre y la presencia del diferente, del extraño, del provinciano que viene asustado de la gran urbe y del extranjero, disperso por toda la ciudad.

La calle es también en lugar donde vestirse de múltiples identidades:

La calle transforma al hombre, lo convierte en consumidor, comprador, peatón, manifestante o simplemente, aniquila su individualidad y lo sumerge en un océano de anonimato que no sería posible en otro espacio urbano. En cualquier caso, la calle no permanece inerte o neutra ante nuestro paso por ella, siempre nos convierte en alguien diferente. (Diego Carrobles 2010:95)

En el caso de nuestras novelas tenemos personajes golfos y pícaros, vendedores ambulantes, paseador de perros, o simples peatones. En la construcción de la identidad huidiza de los personajes influyen otras particularidades más como por ejemplo el hecho de que predominan unas calles anónimas, periféricas, sin ubicación concreta o que los personajes muchas veces se sitúan en estos espacios, pasean, vagabundean, pero sin que las calles los lleven a un destino concreto. Los vemos en constante movimiento de una punta de la ciudad a otra, en un espacio que no tiene la función de emplazar, sino desubicar. “Andar es no tener un lugar”, dice Certeau ([1980]2000:116), lo cual se ajusta perfectamente al caso de estos personajes escindidos entre el pasado y el presente, en búsqueda constante de un futuro mejor.

5.2.2. La plaza: en busca del centro perdido

La plaza es el núcleo de la vida urbana, espacio simbólico de los poderes religioso y político, espacio de la memoria histórica, petrificada en numerosos edificios o monumentos emblemáticos. Sin embargo, en las novelas de nuestro corpus la plaza no es un escenario privilegiado y de los espacios públicos donde aparecen los personajes va mucho detrás del bar, la calle, incluso los establecimientos comerciales, que son más numerosos. Con excepción de *Los novios búlgaros* y *Los olvidados*, donde se transmite la idea de la plaza como un hervidero de

gente y donde tienen lugar todo tipo de operaciones, la mayoría ilegales, en el resto de las novelas la mirada narradora se detiene poco en estos espacios y el espacio solo lo identificamos por la denominación y no por sus funciones de lugar que reúne a todo tipo de actividades comerciales, sociales y culturales. Tampoco en esas dos novelas donde la plaza cobra más protagonismo se podría hablar de un espacio lleno de memoria. En *Los novios búlgaros*, por ejemplo, la plaza, junto con otros espacios en esta novela, se representa sin muchos detalles, sin referencias a una identidad cultural colectiva. La plaza es solamente un espacio de encuentro con los inmigrantes que quieren deshacerse de su pasado y empezar una nueva vida desde cero. La novela *Paseador de perros* comparte también esta transformación de la plaza en un espacio multicultural, sin embargo, como la alusión a la plaza aquí es muy breve, no vamos a incluirla en el análisis. La frase que se refiere a la plaza de Dos de Mayo, en el barrio de Malasaña, reza así:

los niños corretean y trepan entre los juegos de un pequeño parque infantil, mientras bandadas de adolescentes latinos matan las horas disfrazados de pandilleros de Bronx y los gringos convertidos en madrileños artificiales comparten las terrazas de los bares con los jóvenes españoles que se mudan al barrio de moda (para siempre). (PP p. 10)

Esta descripción transmite la idea de una invasión a la plaza que representa el “alma de Malasaña”, donde nada es lo que parece, nada es estable y seguro, salvo la indudable presencia de los inmigrantes por todos los espacios de la ciudad.

Como se verá en el análisis que sigue, aparecen varias plazas madrileñas, aunque la que más destaca es la Puerta del Sol, la plaza más famosa de Madrid. Otras plazas en las que nos centraremos son la Plaza de Legazpi, la Plaza de Lavapiés y la Plaza de Salesas. La presencia de estas plazas ‘periféricas’ y la mera referencia a muchas plazas donde la mirada narradora no se detiene, puede ser una confirmación más de la intención de descentralizar este espacio y convertirlo en borroso.

5.2.2.1. En la novela *Los novios búlgaros*, el espacio de la plaza o, concretamente, de la plaza de la Puerta del Sol, adquiere gran relevancia, no solo porque allí se produce el primer encuentro y los constantes reencuentros entre los españoles y la inmigración búlgara, sino por los valores metafóricos y simbólicos que cobra.

Al principio, en este espacio reducido conocemos a un personaje colectivo variopinto, netamente dividido en dos bandos:

aquella sorprendente invasión de inmigrantes, altos y rubios, o morenos pero de rasgos no meridionales, corpulentos o delicados, aquel novedoso y succulento enjambre de polacos, búlgaros, rumanos, algún checoslovaco fugaz, algún yugoslavo periférico (LNB p.13)

Había ricos y pobres, profesionales y obreros, cultos e ignorantes, elegantes y zarrapastrosos, mayores y no tan mayores, generosos y tacaños, respetuosos y ventajistas, delicados y zafias. Una surtida representación del elenco del Occidente. Había médicos, abogados, funcionarios, peluqueros de señoras y de caballeros, cantantes de zarzuelas, joyeros, relaciones públicas de alta sociedad (LNB p.14)

La Puerta del Sol se convierte, gracias a la cercanía de esos cuerpos interdependientes en un nodo de intersección de diferentes relaciones de poder y de clase, en el punto de encuentro entre el Este y el Oeste, entre los chicos desamparados, necesitados de “protección” y “esponsorización”, que por “cinco mil pesetas” están dispuestos a sacrificar su “masculinidad”, y los homosexuales españoles de clases y profesiones distintas que ven a los inmigrantes como objetos, expuestos en un escaparate. La Puerta del Sol se transforma en un gran mercado, un “supermercado”, una “bolsa de valores”, un espacio deshumanizado en el que de los hombres se habla en términos mercantiles, se regatea, se compra, se intercambia.

La elección de esta plaza no es nada casual. Es la Puerta con mayúsculas que supuestamente lleva a la ‘tierra prometida’, es el ‘kilómetro cero’ donde dejar el pasado atrás y empezar una nueva vida mejor¹⁴⁹. La Puerta del Sol es el centro de Madrid, el ‘corazón’ de España, el lugar del que se quieren apropiar los muchachos que vienen de la periferia, de ese espacio donde “no hay casi nada [...] y lo poco que hay es horrible.” (p.75). Es el lugar donde quieren lucir sus nuevos coches, su nueva ropa, y reconstruir su identidad dejando atrás “jóvenes ilusiones, [...] familias rotas, [...] afectos mutilados, [...] amores muertos, [...] ingenuas fantasías, [...] proyectos truculentos, [...] antecedentes penales, [...] estudios y diplomas inútiles, [...] impaciencia.” (LNB p.51).

Esta plaza es un típico no-lugar, un lugar ahistórico, no identitario. Allí no se establecen verdaderas relaciones entre las personas que la frecuentan, sino todos vuelvan allí porque los une la mutua necesidad: los búlgaros buscan dinero fácil, los españoles “mercancía” barata. Para los muchachos “desheredados”, “sin pasado”, que quieren borrar todos los vínculos con su país para

¹⁴⁹ Tal y como señala Gómez Porro (2000), esta plaza ha sido también una especie de lugar iniciático para los provincianos: “De todos los lugares, la Puerta del Sol, centro geográfico de Madrid, es el lugar de la ciudad preferido del habitante del campo. Todo el que viene a Madrid ha de pasar necesariamente por ella.” (pp.105-106)

identificarse con el mundo desarrollado y capitalista, esta plaza se transforma en el espacio en el que se refleja su identidad huidiza. Preparados para hacer cualquier cosa para cumplir con sus sueños, algunos búlgaros, que muestran un impresionante parecido físico con los mormones que también circulan por la plaza, les roban los pasaportes americanos para poder huir al “paraíso” anhelado. Así, la identidad se objetiviza, se iguala a un documento, a una fotografía “incapaz de reflejar el alma” (LNB p.38), se transforma únicamente en una identidad-salvoconducto.

Esa identidad borrosa no concierne solo a los inmigrantes, sino a los ‘autóctonos’ que pretenden esconder las verdaderas razones por las que rondan la plaza y vistos desde lejos parecen “un grupo de ejecutivos de provincias que mata el tiempo, de manera absurda, en la Puerta del Sol de Madrid.” (LNB p.31). La plaza es un gran teatro en el que todos llevan alguna máscara, de donde se entra y se sale por “falsas entradas y salidas”¹⁵⁰, se desaparece en alguna dirección desconocida de la ciudad y luego se vuelve nuevamente allí, para encontrarse con los compatriotas, para lucir la nueva moto o el nuevo coche, para chismorrear, para engañar o ser engañado.

5.2.2.2. En *Los olvidados* se mencionan dos plazas: la Plaza de Legazpi y la Puerta del Sol. La primera es el escenario de los marginados: delincuentes, prostitutas y gitanos; mientras que la segunda es solo un lugar-frontera que no se transita y que conduce a un mundo desconocido y lejano. Reproducimos aquí dos citas que corresponden a la visión de Pepe el Granaíno en sus primeros días desde la llegada a Madrid y que nos presentan los espacios de estas dos plazas:

Cada día amplió un poco el radio de sus exploraciones por las calles, y en poco tiempo llegó a conocer perfectamente todo el barrio. Poco a poco llegó hasta a Puerta del Sol, que se le figuró como una frontera entre su mundo y aquel otro que su imaginación le vedaba, por estar destinado a las gentes privilegiadas de la ciudad. Aquel mundo prohibido era el de los grandes comercios, deslumbrantes de luces: de los cines y de los teatros de lujo; de los cabarets misteriosos; todo él oro, luz y altivez... Él pensaba penetrar allí algún día, pero cuando fuese alguien y pudiera andar a codazos entre todos, con seguridad, con ese aire desenfadado y desafiante que dan la posesión del dinero y del mando. (LO p. 255)

¹⁵⁰ Tomamos esta comparación de la tesis doctoral de Laura Eugenia Tudoras *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna*, recogida en nuestra bibliografía, donde la autora observa que “[l]a plaza pública representa uno de los elementos más importantes en la geografía urbana, teniendo en cuenta el que todas las calles (vías) conducen a ella; es como un nudo que re - agrupa varias direcciones después de haberlas desviado. Este elemento implica una salida y una vuelta al mismo lugar circular. Se puede abandonar la plaza por una de sus calles y volver por otra, como por las falsas entradas y salidas de un teatro.” (p.29)

Y la misma fuerza de gravedad que le empujara el día de su llegada a Madrid se apoderó nuevamente de él, a tirones, le fue arrastrando hacia la plaza de Legazpi. Le llevó allí el deambular sin rumbo y sin propósito. Entro como uno más en el mercado, atraído por su barullo y su estridencia. (LO p. 260)

La primera cita corresponde al período cuando Pepe entra a trabajar en un taller mecánico en Madrid y donde por primera vez durante la travesía que emprendió desde su natal Granada, siente cierta seguridad y esperanza de que su vida pueda cambiar a mejor. Por eso lo vemos con ganas de explorar y conquistar la ciudad, atravesándola y descubriéndola. Sin embargo, al llegar a la Puerta del Sol solo se queda a observar desde fuera este mundo, sinónimo de riqueza y lujo, o como el narrador mejor lo resume: “oro, luz y altivez”. Como en el caso de la Gran Vía descrita más arriba, esta plaza se percibe como un mundo brillante, inalcanzable, lejano y prohibido, dotado también de características humanas. Mientras la Gran Vía era “orgullosa”, la plaza es “altiva”. Son epítetos que potencian la distancia de ese mundo y su indiferencia a los que la transitan. Igual que el personaje Kyril en *Los novios búlgaros*, Pepe cree que debe lucir allí una nueva identidad que el dinero y el poder otorgan¹⁵¹, pero mientras en el caso de la novela de Mendicutti, los inmigrantes búlgaros no perciben la Puerta del Sol como un espacio prohibido, al contrario, se mueven por allí con toda la desenvoltura, para Pepe el orgullo provinciano es más grande, así como la certeza del desprecio por parte de los madrileños¹⁵².

En la segunda cita que se refiere a la llegada de Pepe al mercado de la plaza de Legazpi después de ser despedido del taller, vemos cómo ya no es la propia voluntad la que lo empuja a moverse, sino que es como si la ciudad misma se personificara y lo condujera a lo que será su destino. Aunque pronto aprenderá las reglas de este mundo y los trucos para dominarlo, la ‘gravedad’ de esta plaza, esa fuerza exterior, anónima, misteriosa, actuará siempre en el personaje y hasta el final de la novela cuando es conducido a la cárcel, no lo vemos transitar por otros espacios, y menos por los ‘prohibidos’ de la ciudad.

Si de día (aunque de noche también) la plaza y su mercado en la proximidad son el lugar privilegiado para los delincuentes que siguen las órdenes de Pepe el Granaíno, de noche la plaza sigue siendo un espacio de peligro, en el que los golfos están al acecho, pero es también un espacio de humillación y degradación, como se puede comprobar en la siguiente cita:

¹⁵¹ Nos referimos, por ejemplo, a la moto o los coches con los que Kyril pasa por la plaza justo para ser visto.

¹⁵² Mientras al provinciano siempre se le ve con cierto desdén, de los inmigrantes, por lo menos los del Este, existen estereotipos de peligrosos, mafiosos y pobres, por eso la primera actitud de un ‘autóctono’ no sería desprecio y superioridad, sino miedo o pena, lo cual viene confirmado también en la novela de Mendicutti.

No todo era quietud, sin embargo. Pobres mujeres de carnes marchitas, verdaderos espectros libidinosos, ofrecían peripatéticamente sus podridas rosas de amor por allí. A la luz de único farol que los golfos dejaban lucir tenían lugar los regateos y los pagos anticipados, y luego las parejas iban a cobijarse por entre los vagones. (LO p. 237)

La cita es curiosa, no tanto por revelar alguna novedad del mundo de la prostitución, en el que la mujer es pura mercancía, un objeto, una carne con la que se regatea, sino por las potentes imágenes poéticas: el contraste entre “podridas rosas” y el uso de “peripatéticamente”, que se refiere a la escuela filosófica aristotélica, esto es, a un mundo masculino y su aplicación al mundo femenino y su acto de caminar no para reflexionar sino para atraer a clientes, crea un potente oxímoron.

5.2.2.3 En *La piqueta*, la plaza de Lavapiés está descrita en dos diferentes momentos del día, uno es por el día, cuando hay poca gente se atreve a salir por causa del calor, y, otro, por la noche, cuando esta misma plaza está llena de gente, bullicio y una mezcla de olores. En la parte donde la plaza está descrita durante el día, aunque no ocurre ninguna acción significativa y aunque mediante la descripción se pretende ofrecer un espacio desierto y calmo, lo que predomina son verbos de movimientos, usados también para las dos personificaciones: el calor llega, el sol cae, los viajeros salen del metro, los chicos juegan, Luis baja por unas escaleras. Durante la noche, cuando se pretende transmitir la imagen de la agitación de la plaza, son más numerosos los verbos estáticos (está, se acomodan, venden, vocean, se sientan, cubren, huelen, parece) que los de movimiento (salen, corretean, buscan). Mediante esto se confirma la falsedad de esa aparente felicidad o despreocupación que viene destacada en una de las frases finales: “En la plaza siempre parece que fuera a ocurrir algo, pero así lleva muchos años, sabe Dios hasta cuándo.” (p.41).

En este espacio quizá es más significativa la oposición en el eje vertical que se da de manera casi implícita. En la primera parte, Luis se despide de su amigo y se va escaleras abajo y, aunque no se dice explícitamente hacia donde, se sobreentiende que es hacia el metro, mencionado unas líneas más arriba. Y en la segunda parte, de noche, vemos a Luis saliendo del mismo lugar y subiendo las escaleras del metro que lo devuelve del merendero en la periferia. Ese mundo subterráneo es un espacio elíptico, la mirada del narrador omnisciente no lo penetra y el viaje en sí no cobra ninguna importancia. Mediante esta elipsis se confirma lo que anunciamos

ya en otros apartados, es decir, que los espacios del centro y la periferia están aislados y que el espacio que los conecta (el metro) se convierte en un espacio-tabú. Otra referencia a una oposición vertical se hace en la frase “sobre los tejados; ese otro mundo, otra ciudad, la de los tejados, la de las bombillas en equilibrios extraños.” (p.41). Esta oposición alude a una jerarquía y a un desequilibrio social, a la incomunicación entre dos realidades opuestas que viven una al lado de la otra.

5.2.2.4. En *Travesía de Madrid*, el espacio de la plaza es, de manera similar a la calle o el bar, un espacio de encuentro con el *otro*, pero solo fortuito, ya que no se lleva a cabo un encuentro real, sino superficial y pasajero. Se mencionan varias plazas con nombres identificables en la ciudad real, como la Plaza de España, la Plaza Mayor, la Plaza de Cibeles, la Plaza de Neptuno y la Plaza de la Independencia. La Plaza de España se menciona en algunas ocasiones, a veces solo para ubicar el apartamento de alguien, a veces para destacar los edificios imponentes como parte del paisaje urbano y, otras, para constatar un contacto mínimo con los demás transeúntes: “anduve toda la tarde por Callao y por la plaza de España, *rozándome* con la gente que salía de los hoteles y tomaba taxis” (TM p.187-188, la cursiva es nuestra). A veces pasea con alguna provinciana por alguna plaza, como la Plaza Mayor, pero la mirada no se detiene, salta de un sitio a otro, y todo parece dominado por la impaciencia y la premura:

[...] y me llevé a la niña a la plaza Mayor. Soledad tenía una manitas de manteca, con las uñas muy cortadas. Anduvimos por los soportales de la plaza Mayor, por los rincones y los sótanos de unas tascas con futbolines y máquinas tragaperras y radios y televisores de gritona competencia. Pero uno no estaba para perder el tiempo haciendo manos con una colegiala paletita. (p.20)

Algunas veces el protagonista conoce a alguna de sus innumerables extranjeras, como a Ketty, en la Plaza de la Independencia, paseando tranquilamente a su perro, pero, otras veces, la plaza vuelve a ser un lugar de tránsito, nocturno, que enfatiza la soledad, la premura, el desencuentro: “Olga apareció inesperadamente, una noche, en la plaza de Cibeles, que estaba solitaria, y nos fuimos a cenar” (TM p.105). La fuente de Cibeles aparece en otra ocasión más, pero como una imagen desgastada, sin identidad, que “[h]a salido en tantas postales y en tantas películas que ya no le dice a uno nada” (TM p.208).

Cuando mayor atención obtiene un espacio es cuando vemos al protagonista solo y ensimismado y no acompañado de mujeres de edades y nacionalidades variopintas. Y es

justamente el espacio de una plaza, la de Neptuno, donde el protagonista se detiene por momento de su infatigable correría por la ciudad. Es un espacio anacrónico, vaciado de memoria, donde la fuente de Neptuno parece “de otro siglo” y todo adquiere un tono internacional gracias a los turistas que pululan por allí y la cercanía de las compañías aéreas. La plaza se transforma en un auténtico no-lugar que potencia la soledad entre la multitud: “Pasan cerca de uno los ingleses y las inglesas, los suecos y las suecas, los negros y las negras, las gentes que andan siempre en avión y viven en estos hoteles.” (TM p.207), que vuelve borrosa la identidad del individuo, “Y nadie le dice a uno nada, porque le toman por un viajero de las líneas aéreas que tiene a la espalda.” (TM p.207), y tampoco se erige como un lugar de idiosincrasia particular sino un lugar igualado y reproducido:

En el mundo entero debe haber hoteles y oficinas aéreas como éstos, por lo que se ve en las películas, de modo que a la gente que sólo viene a estos sitios le deben parecer iguales todas las ciudades del mundo. (TM p. 207).

5.2.2.5 Si en otras novelas el espacio de la plaza se relacionaba normalmente con plazas grandes y emblemáticas como La Puerta del Sol, la Plaza de Legazpi, la Plaza Mayor, en *El cielo de Madrid* se hace referencia a una plaza no tan famosa, la plaza de las Salesas, en el barrio Salamanca, donde el protagonista vive en un piso alquilado con su novia y varios amigos. A diferencia también de las novelas anteriores, esta plaza es una plaza de barrio, donde no se percibe la imagen de una colmena de gente o de lujo, sino la mirada del narrador se fija prácticamente en un elemento estático - la presencia de un vagabundo que duerme allí en un banco. El espacio de la plaza cobra más importancia cuando la noche anterior a su partida a Suecia, regresa del bar El Limbo a su casa y entabla una breve conversación con ese vagabundo. La plaza se transforma en el único espacio de encuentro y de confianza, habiendo perdido el bar y la casa esa función. En el bar de donde viene al final no llega a despedirse de su mejor amigo, Suso, y las horas pasadas allí han sido solo una prolongación inútil de la noche no justificada por la falta de deseo de regresar a casa. La casa, como señalamos en su momento (1.9.), esa noche parece ser un espacio de no-identidad, que se evita deliberadamente o no ofrece un sentimiento de pertenencia y de intimidad. Por eso la plaza adquiere por unos instantes los rasgos de un espacio en el que compartir la soledad. Este espacio y el vagabundo observados muchas veces desde la distancia segura del balcón, le ofrecen esa noche el calor de las palabras y la cercanía de unos cuerpos, a pesar de que pertenecen a mundos alejados. En esa noche, cuando todas las

certezas se difuminan, queda una única – el cielo del Madrid del que se desata la tan esperada tormenta haciendo huir a Carlos para refugiarse en su falso hogar y dejando al vagabundo, ese “naufrago en la noche”, en su libertad solitaria.

Es curioso que al final de la tercera parte, cuando después de la estancia de Carlos en el chalé en Miraflores, este decide volver al Madrid del que huyó porque se había vuelto insoportable, será justamente la plaza el único lugar de la memoria, donde volverá siguiendo “por instinto el camino familiar de tanto años.” (CM p. 246). Sin embargo, no vamos a volver a tener más noticias de este lugar, no solo porque se hayan roto los vínculos con el pasado, con el piso situado en esta plaza donde pasó su juventud, con la misma plaza de donde observaba el cielo de Madrid, sino también porque la plaza, aunque parece no haber cambiado, ya no es la misma. Allí ya no encuentra a su viejo amigo el vagabundo y el nuevo vagabundo, “rubio, extranjero, posiblemente del este” (CM p. 246), es testigo de los cambios en la ciudad y la apertura de una nueva, inédita, época multicultural.

Conclusiones:

La plaza no es un espacio frecuente en estas novelas, pero sí cobra significados de un espacio iniciático, de un espacio aglutinador de la diversidad, un espacio de trasgresión, un espacio de jerarquías y poder, pero también un espacio de encuentro. A diferencia de la calle donde el individuo se contrapone a la multitud, en este espacio predomina el personaje colectivo. No se puede notar una marcada hostilidad en este espacio. Salvo en el caso de *Los novios búlgaros* y *Los olvidados* donde en la Puerta del Sol pueden ocurrir robos o las relaciones entre los personajes se basan en puros cálculos, no tienen lugar acciones realmente perjudiciales para los personajes. Tampoco se puede hablar de un espacio positivo, excepto quizá en *El cielo de Madrid* donde este espacio se convierte en un punto de referencia y un lugar donde establecer el diálogo con el *otro* y consigo mismo.

La plaza es en estas novelas un centro que no se impone como tal, sino se desmitifica. Una puerta, similar a la de estación, que convalida una vez más la entrada en la ciudad. Un espacio que aglutina pero solo para irradiar, para dispersar a los personajes por el resto del paisaje urbano.

5.3. Espacios de comercio

5.3.1. La tienda: un espacio de opresión e incomunicación

En este apartado nos vamos a detener en el espacio de la tienda, que aparece como lugar donde se venden ciertos productos (ropa o comida), pero normalmente representado no desde el punto de vista del comprador, sino del empleado y como espacio que ofrece cierto tipo de servicios como el locutorio, que en el contexto madrileño de las últimas décadas es un lugar que se asocia inmediatamente con la inmigración, esto es, un lugar multicultural por excelencia. En este apartado no vamos a incluir el centro comercial como un espacio emblemático de la ciudad postmoderna¹⁵³ por la simple razón de que no aparece en nuestros textos. Hay solamente una alusión en *Los novios búlgaros* en relación con algún inmigrante búlgaro que va a robar allí. Es interesante notar que existe un paralelismo entre este personaje secundario que roba allí y que lleva luego sus ‘trofeos’ al hostel donde vive y el personaje Cartucho en *Tiempo de silencio*, para quien la chabola o la llamada “subchabola” ejercía esta función de “cueva” donde este guardaba sus pequeños botines. En resumidas cuentas, las reglas de supervivencia no cambian, pero sí los espacios.

5.3.1.1. En el caso de *Cosmofobia*, se menciona con frecuencia el espacio de la tienda. Es interesante que en la novela, que pretende centrarse en la vida de los inmigrantes como una parte integrante del barrio de Lavapiés, la acción se centre no tanto en su vida privada, sino en las tiendas de barrio donde muchos de ellos trabajan, esto es, en el aspecto público, exterior, visible del barrio multicultural. Vemos a algunos de los personajes ya establecidos en el barrio, como Febra, que es propietario de una tienda de ultramarinos, locutorios y también de una empresa de importación de artesanía africana. Otros inmigrantes también son propietarios de cafés o teterías, de las que se hablará en el apartado dedicado al bar, mediante lo cual la autora pretende mostrar la inserción de los inmigrantes en el mercado laboral local. De todas formas, no todos los inmigrantes trabajan de forma legal, así vemos a varios de los recién llegados, como Youssou o Ismael, trabajar en la tienda de Febra, pero están obligados a decir, si alguien pregunta, que son solo familiares que están ayudando provisionalmente mientras la persona supuestamente

¹⁵³ Los centros comerciales para Augé (1993) son los típicos “no-lugares” de la sobremodernidad, desprovistos de memoria, identidad y posibilidad de relación.

responsable está ausente. La misma tienda de Febra es, por un lado, la realización del sueño de muchos inmigrantes económicos –vivir cómoda y legalmente, ganar suficiente dinero que les permita un día volver y rehacer su vida en su país de origen (se menciona que el hijo de Febra heredará una casa grande en Senegal (Cos p.109) –, pero, por otra, es un lugar mediante el cual se denuncia la situación precaria de los inmigrantes ilegales que trabajan sin contrato y son infrapagados. Para Mahamud, el hijo de Febra, la tienda es un “pequeño reino” y cada vez que entra la contempla con “los ojos muy abiertos los paquetes de *cous-cous*, las latas de atún, los botes de cerveza **apilados** en las estanterías” (Cos p.109 la negrita es nuestra), mientras que para Ismael, que trabaja allí, a pesar de considerarse afortunado por tener un trabajo, ese mismo espacio se ha convertido en un espacio monótono y agobiante: “Ismael se ha acostumbrado a la inutilidad trabajosa y larga de los días iguales, a la **repetición persistente** de los mismos objetos en las estanterías.” (Cos p.109, la negrita es nuestra). Los mismos objetos que configuran el espacio de la tienda de Febra desde la perspectiva del niño, futuro heredero de los negocios del padre, son magnificados, y desde la perspectiva de Ismael, son banalizados. Sin embargo, no se puede decir que este espacio para Ismael sea totalmente negativo, ya que allí conoce a Susana, flirtea libremente con ella y después empiezan a salir juntos.

Susana, por otro lado, también es dependienta, primero en Mango, la famosa cadena de tiendas de ropa, y luego en una tienda de ropa de tallas grandes. No es una inmigrante como Ismael, que proviene de la Costa de Marfil, pero es también negra. Sus padres son ecuatoguineanos, pero ella nació en España y se identifica como española, aunque a muchas personas les sorprende su color de piel y enseguida le preguntan por su ‘verdadero’ origen. Por ejemplo, la dueña de la segunda tienda donde va a pedir trabajo por miedo a que la echen de Mango, le dirige estas preguntas de cariz racista a la hora de la entrevista. Luego, una vez ya de dependienta en la tienda de tallas grandes, sufre otras muestras de desconfianza, miedo y recelo por parte de los clientes, aunque no siempre este espacio se releva como negativo. Allí es donde entabla conversación con una mujer rica llamada Poppy, le revela parte de su intimidad y recibe consejos¹⁵⁴ favorables, relativos a su relación asfixiante con el novio, un español que la humilla. Por este episodio sabemos que esta pequeña tienda poco a poco se transforma en un espacio donde por lo menos Susana encuentra paz y tranquilidad, a diferencia de Mango, donde trabajaba

¹⁵⁴ En este punto la autora Maryaene Leone (2013), citando a Talpade Monhanty *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, reconoce una visión hegemónica y un colonialismo discursivo en el hecho de que es una mujer blanca y de clase superior la que ayuda a Susana a observar de manera crítica su situación.

antes, bajo constante presión de la dueña y la obligación de mantener un aspecto físico impecable.

5.3.1.2. La tienda es asimismo un lugar de trabajo para el provinciano que llega a Madrid en *Se vende un hombre*. Enrique entra a trabajar en la tienda del señor Plácido por insistencia de su madre, que lo quiere sacar de la calle. Después de una infancia rebelde y casi despreocupada, en la que vemos a Enrique y sus amigos de la banda moviéndose sin limitaciones por la ciudad, el paso de la adolescencia a la edad adulta se hace duro, quedando reducida prácticamente al espacio angosto de la tienda, donde primero solo trabaja y, a la muerte de su madre, también duerme en la trastienda. En esta tienda descubre su sexualidad (se fija en las piernas de la hija de Plácido), descubre también la lectura (compra sus primeros libros, gastándose buena parte de su sueldo y los lee ávidamente en la trastienda) y una regla básica vigente en esos tiempos sombríos: “el que no deduce, no luce”, que consiste, según el señor Plácido, en deducir las cantidades de los productos que vende, sin que los clientes noten la diferencia, para poder ahorrar y sobrevivir en un mercado feroz. Una regla que, como se verá en el texto, practican varios personajes, como Puig por ejemplo, bajo la excusa de serles impuesta por el sistema capitalista deshumanizado, pero que ellos aprovechan al máximo para convertirse en algunos de los hombres más pudientes de Madrid. Es resumen, en ese lugar Enrique conoce la hipocresía, que no es exclusiva solo de los que pertenecen al bando de los vencedores. El señor Plácido es un rojo que consiguió evitar la cárcel, pero seguía organizando reuniones secretas con sus amigos en la trastienda. Allí más que urdir una conspiración, se diría que los contertulios solo comparten sus lamentaciones y sus críticas dirigidas hacia los exiliados que no se unen a la lucha común, sin embargo estas conversaciones nocturnas y clandestinas en la trastienda de Plácido también resultan llenas de inactividad y apatía.

Ese espacio de la tienda, tan reducido, donde todo el tiempo reina una atmósfera oprimiente, es un reflejo del duro período de postguerra, donde ya no caben los valores éticos, todo el mundo sufre la precariedad, y el miedo y la apatía se apoderan de todo.

5.3.1.3. En el caso de *La piqueta*, el único espacio de este tipo que destaca no es exactamente la tienda, sino el espacio de la trastienda donde el matrimonio Andrés y María va a pedirle al dueño que se la alquile para poder quedarse allí cuando les derriben la chabola. Aquí la

trastienda se convierte en un espacio más donde a la familia pobre se le prohíbe el acceso. Andrés y María solo llegan a conocerlo desde lejos, “mirando al hueco de la puerta que daba a la trastienda.” (LP p.126). El autor aquí juega con el significado de la palabra “hueco”, que se refiere a la abertura en el muro, pero que también alude al espacio vacío, no ocupado por nadie y que podría darles cobijo a la familia si no fuera por la negativa del dueño, que prefiere mantenerse al margen de la miseria ajena. Este espacio que representaba la última esperanza para la familia y cuyo alcance nunca se les presentaba tan cerca (los separa únicamente la distancia del mostrador a la trastienda), más tarde se transforma en un espacio de culpa para la mujer del tendero. En el momento del derribo de la chabola, la mujer se encuentra allí con su hijo enfermo entre las manos, y mientras su marido en la tienda no se ahorra los comentarios lascivos para una joven clienta, ella sufre unas alucinaciones imaginándose a un ojo divino observándola y a los sacos como cadáveres¹⁵⁵.

5.3.1.4. En la novela *Los novios búlgaros* se hace alusión a varios tipos de tiendas, pero, en realidad, es un espacio que la mirada del narrador nunca penetra. Solo se tienen noticias de que el personaje Kyril lo ha frecuentado porque recibe algún regalo o porque más tarde ve cómo la casa alquilada de Kyril y Kalina se va llenando de todo tipo de electrodomésticos, aparatos “imprescindibles” para una vida occidental cómoda y lujosa, o una cama de “diseño increíble”. El mismo Daniel también debe de frecuentar todo tipo de tiendas porque colma a Kyril de regalos: el reloj, el colgante en forma de dólar, la moto, los productos de baño y perfumería y las figuras de Lladró que regala a las familias de Kalina y Kyril cuando van a Sofía. Todo esto nos hace concluir que estamos ante un espacio-tabú, lo cual viene confirmado no solo por el hecho de que se tienen informaciones indirectas o los personajes y la mirada narradora evitan detenerse allí, sino también cuando algunas veces el acceso a estos espacios queda “prohibido”. Nos referimos a la joyería de la Gran Vía donde Kyril anhela comprarse una cadena de oro. Nunca veremos al protagonista entrar allí, aunque pase muchas veces para poder mirar desde el

¹⁵⁵ De manera similar a lo que comentamos acerca de la chabola del señor Remigio, que el día del derribo se queda encerrado dentro por no poder soportar el peso de su consciencia, la culpa cabe siempre en algún espacio cerrado, retirado, no visible para todos donde queda magnificado el sentimiento de frustración incapaz de exteriorizarse.

escaparate ese símbolo de riqueza occidental¹⁵⁶, con el que nunca le será permitido adornarse e identificarse.

En el último capítulo del libro se menciona también una sala de pignoración, que por su naturaleza de espacio en el que se hacen intercambios y operaciones financieras lo incluimos aquí. Daniel y Kyril van a este “miserable altar del sacrificio” (LNB p.231) para que Kyril empeñe todo el oro que posee y obtenga el dinero necesario para comprarse un coche de segunda mano. El espacio queda descrito de la siguiente manera:

La sala tenía un aspecto tan higiénico como cualquier otra institución dedicada al comercio con las necesidades humanas. Seguramente, la ventilaban bien durante la noche, limpiaban con cuidado cualquier huella de congoja o desesperación. [...] Había un extraño ambiente de recogimiento, de discreción vergonzosa, y una actitud de disimulada conmiseración en las personas que había al otro lado de los mostradores. (LNB p.232)

En este lugar estéril, deshumanizado, Kyril va a despojarse pieza a pieza de su oro o, mejor dicho, de todos los falsos brillos con los que quería disimular su vida miserable. Para el narrador, quien presencia esta escena, este acto no es sólo un acto de pérdida de los sueños y las ilusiones, sino un verdadero acto de privación de la dignidad humana. En la resignación de Kyril, él ve los fracasos de un hombre desprotegido, reducido a la inutilidad: “como si se desprendiera de su habilidad manual”, “aquellos dedos repentinamente desnudos, quizás inválidos”, “estaba desprendiéndose de la flexibilidad y elasticidad de sus articulaciones” (LNB p. 233).

Daniel interviene por última vez, no le deja a Kyril empeñar el oro y le presta el dinero necesario para el coche. Sin embargo, ambos saben que esa recuperación y esa muestra de protección son los últimos signos de un desencuentro definitivo.

5.3.1.5 En la novela *Una tarde con campanas* aparecen dos espacios más que en el resto de las novelas no han cobrado importancia. Se trata del locutorio y de la farmacia. El locutorio podríamos considerarlo un tipo de tienda, un establecimiento que ofrece servicios de comunicación. Y la farmacia también es un tipo de tienda, aunque difiere de un comercio cualquiera por las distintas necesidades y frecuencias con las que se visitan uno y otra. Si una tienda de comestibles se visita a diario, una tienda de ropa según las necesidades que uno tenga,

¹⁵⁶ La felicidad está solo “al alcance de la mano, a la distancia que separa tal vez un puñado de euros.” (Ortega Román 2010: 130)

al locutorio se va principalmente para satisfacer la necesidad de escuchar una voz familiar, de comunicar algún asunto importante o desahogar las penas¹⁵⁷, mientras la farmacia puede ser un lugar adonde se va con cierta rutina o adonde uno entra llevando consigo el miedo y la preocupación.

En la novela en cuestión, el narrador va al locutorio con su hermana y, en este lugar, como es de esperar, hay solo inmigrantes, que para José Luis son gente con “caras muy raras” (UTC p.138):

Señoras con la cabeza tapada que hablaban mu y extraño. Tipos que usaban cadenas de oro más grandes que las de mi papá. Mujeres pequeñitas y gordas que llegaban juntas y pasaban de una cabina a otra porque conversaban al mismo tiempo con toda la familia que quedó allá, y una señora con la cara blanca y un lunar gigantesco cerca de la boca. (UTC p.137-138)

Junto con el metro y la casa, el locutorio es el tercer espacio donde coinciden inmigrantes de distintas nacionalidades y donde el narrador se fija en la visibilidad de la diversidad, que siempre se percibe con extrañeza. Salvo en el espacio de la casa, donde uno de los inmigrantes que alquilaban las colchonetas intentó meterle mano a la madre de José Luis, la diversidad no se percibe como peligrosa o con hostilidad. Sin embargo, tampoco existe solidaridad o algún sentimiento de identificación. De manera similar a la novela *Paseador de perros*, las relaciones de amistad o intimidad entre los españoles y los inmigrantes no parecen conflictivas, pero dentro de la comunidad de los inmigrantes es cuando más resaltan los contrastes y donde hay menos diálogo.¹⁵⁸ El locutorio es otro espacio más donde el narrador observa el vaivén de gente que parece pasar mucho tiempo en el locutorio buscando la ilusión del contacto por teléfono, pero donde no se establece un contacto entre los inmigrantes. El único contacto físico, pero frustrado, es el intento de José Luis de tocar un lunar gigante que tenía una señora que venía allí a diario.

¹⁵⁷ El locutorio como espacio se menciona brevemente también en *Madre mía que estás en los infiernos*, pero para la protagonista es todo lo contrario de un espacio que conecta y facilita la comunicación. Allí habla con su madre y de la conversación con ella se entera de que su casa ha sido alquilada, es decir, ha perdido temporalmente la noción de espacio propio. Además, no consigue hablar con el hijo., bajo la excusa de la madre de que la conexión es mala. Es un espacio asfixiante, un espacio de miedo e inseguridad, incapaz de reparar el vínculo roto con la madre: “Me costó separar la espalda de la mampara, cerrar el teléfono y salir de la cabina. Sólo pensaba que ya no tenía una casa a la que volver si las cosas salían mal en España.” (MMQ p. 32).

¹⁵⁸ Una excepción sería el novio de Somaira, que es también inmigrante, aunque no se podría hablar de una relación profunda, ya que en este caso ese hombre anónimo solo se está aprovechando de la chica. Para confirmar lo anteriormente dicho, nótese la separación en la casa entre la familia de José Luis y el cuarto de las viejitas que viven con sus hijas. No solo no hay alusiones a una comunicación como debería haber entre personas bajo el mismo techo, sino las conversaciones de las viejas vienen separadas en capítulos numerados del cuento del narrador niño, lo cual aumenta aún más el efecto de unos mundos paralelos.

La farmacia se menciona en una ocasión cuando su hermana pequeña enfermó de varicela y como la familia no tenía permiso de residencia ni seguro médico no se atrevían a ir al hospital. Una chica que trabajaba en la farmacia no los quiso atender, pero luego un hombre los ayudó dándoles las medicinas adecuadas gracias a las que la hermana se curó. Aunque la referencia es breve, destacamos este espacio porque es un espacio de discriminación, pero también un espacio positivo, de solidaridad y ayuda incondicional.

5.3.2. El mercado: un espacio en ebullición

Mención aparte merece el espacio del mercado que, aunque comparte con la tienda local y el centro comercial el hecho de que allí se desenvuelven actividades comerciales, el mercado se diferencia de los dos anteriores porque puede ser de tipo abierto o cerrado, permanente o instalado cada cierto intervalo temporal, donde los precios son variables y se puede regatear, donde se puede tener un contacto más inmediato y espontáneo entre compradores y vendedores. El mercado, según Max Weber, en *Economía y Sociedad* ([1922]1964: 939), es la condición *sine qua non* para que una localidad se puede definir como ciudad:

Otra característica que habría que añadir para poder hablar de “ciudad” sería la existencia de un *intecambio* regular y no ocasional de *mercancías* en la localidad, como elemento *esencial* de la actividad lucrativa y del abastecimiento de sus habitantes, por lo tanto un *mercado*.

El mercado, por ser una forma más antigua de comercio que la tienda y el centro comercial, como vocablo ha desarrollado una polisemia que las otras palabras no igualan: llega a designar tanto a las operaciones comerciales, a la gente que ocupa semejante espacio transmitiendo la idea de una multitud, al espacio mismo donde se ejerce la actividad comercial y, por extensión, a un país entero por su importancia mercantil¹⁵⁹. Aunque no se trata de un espacio de un mercado dentro de la ciudad de Madrid, merece la pena aportar la visión de Donoto Ndongu en *El Metro*, que parece resumir la esencia del devenir urbano y justificar la anteriormente mencionada equivalencia casi perfecta entre ciudad y mercado de Weber:

el mercado es el centro del mundo en cualquier lugar de África. Todo gira alrededor del mercado, todo se encuentra en el mercado. Cuando llegues por primera vez al lugar, déjate guiar hacia el mercado. Si no se conoce la ciudad,

¹⁵⁹ Real Academia Española (s.f.). Mercado [acepciones núm. 2, 3, 5, 6, artículo enmendado]. *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=mercado>.

preguntad por el mercado. Allí están las oportunidades de trabajar, todas las posibilidades de encontrar las formas más imaginativas de subsistir, o simplemente matar el tiempo. [...] El mercado es un mosaico singular de razas, etnias, lenguas, culturas y credos. [...] En el mercado conviven en armonía santurrones y criminales. [...] En el mercado se consuman los amores culpables. El mercado es el gigantesco centro de comunicaciones, adonde llegan y se difunden las nuevas de cualquier cariz, del país y del extranjero. [...] Desde el mercado se esparcen rumores y se forja la opinión pública. En el mercado confluyen rutas procedentes de los cuatro puntos cardinales. El mercado es un dédalo de caminos hacia todas las esquinas del mundo. El mercado vuelve locos a los sensatos. [...] Todo se compra y todo se vende en el mercado [...] Caleidoscopio del país, en el mercado se descubre lo insólito y se encuentra cuanto se necesita o anhela [...] El mercado es el lugar adecuado para resguardarse del tedio, de la lluvia, del sol, de la soledad, o de la ley. (EM p.299)

El mercado como espacio novelesco aparece en las novelas de los años cincuenta, sesenta y setenta, pero no se ofrece ninguna mención en las novelas posteriores a los años noventa. Esto se debe al hecho de que el mercado ha perdido su relevancia como lugar de venta de productos, siendo sustituido por el supermercado y luego por la experiencia totalizante del centro comercial, que se impone como paradero obligatorio para el urbanita a partir de la segunda mitad del siglo pasado, primero en EE.UU. y, más tarde, también por todo el globo. Pero dejando el centro comercial, que no es un escenario privilegiado en nuestras novelas, dediquemos unas líneas al espacio del mercado presente en las novelas *Los olvidados*, *Travesía de Madrid* y *Se vende un hombre*.

En *Se vende un hombre* y en *Los olvidados*, el mercado es el lugar ideal para acoger al hampa, desde los pequeños ladronzuelos de la banda de Enrique de la primera novela, hasta los ladrones a tiempo completo de la banda de Pepe el Graníno, en la segunda. En la primera novela, sin embargo, no cobra tanta importancia. Está descrito como un espacio bullicioso en el que las relaciones humanas se resumen a gritos, regateos, discusiones, amenazas. Para el grupo de niños que van merodeando por todo el barrio, el mercado es una especie de lugar donde poner a prueba la valentía y mostrar lealtad al grupo. Es un espacio de miedo que fascina, de adrenalina, de juegos inocentes de una infancia inocente.

De manera similar, el mercado es un lugar iniciático en el mundo de la delincuencia para el protagonista de *Travesía de Madrid*, para quien el Rastro es una especie de lugar de identificación, porque de allí tenemos los únicos datos sobre la infancia del narrador, aunque

vienen de unos recuerdos borrosos: “A mí me hicieron hombre en el Rastro, los domingos, levantando carteras a los extranjeros” (TM p. 236).

En *Los Olvidados*, el mercado se transforma en un centro de gravedad en el barrio, ya que atrae y acoge a la mayoría de los personajes: a Pepe y su banda, a Emilio, a Antonio, a Ronquillo, el amigo de juventud Antonio, sin embargo se asocia principalmente con los personajes Antonio y Pepe. Para ambos representa un lugar ambiguo. Antonio al principio siente cierta fascinación por este mundo “bullanguero y discutidor”, pero tras encontrarse con su viejo amigo Ronquillo y empezar a trabajar como contable para él, cada vez se da más cuenta de que allí vale la única regla: “homo homini lupus [...] Si no muerdes, te muerden.”, dicho en palabras de Ronquillo¹⁶⁰. Por eso es significativa la cita que corresponde a la percepción de Antonio de este espacio:

Aquel espectáculo de las mañanas del mercado, bullanguero y discutidor, le maravilló en un principio. Pero bien pronto se dio cuenta de que aquello era un campo de piratería y una especie de cloaca donde pululaba una repugnante fauna de parásitos. Éstos vivían, engordaba y ganaban el dinero a costa de dos clases de víctimas: los productores y los consumidores. Entre ambos formaban una cadena de intermediarios y merodeadores, sucios y voraces como las sanguijuelas. (LO p.126)

Para Pepe el Granaíno, la percepción es más bien la contraria. Llega a la plaza de Legazpi, “arrastrado” por una fuerza misteriosa y, allí, ante la imposibilidad de encontrar trabajo, dice que se le abre un nuevo mundo en el mercado. Sin embargo, la adaptación no es fácil, porque muchos le reconocen como “intruso”, delatado por su “cara de pueblo”. Pero muy pronto aprenderá la regla básica y, gracias a su talento y su inteligencia, llegará a convertirse en jefe de la banda y el mercado en un espacio bajo su dominio y voluntad.

El espacio del mercado, tanto este de Legazpi, como el del Rastro mencionado fugazmente en relación al personaje de Emilio que allí trabaja en un taller, son espacios degradantes que, por una parte, acogen a los emigrantes, pero que, por otra, no les dejan ninguna otra posibilidad más que la delincuencia o la explotación.

¹⁶⁰ En la edición comentada de *Los olvidados*, la profesora Asunción Castro Díez identifica en este personaje a un representante de “la inmoralidad de una sociedad en que sólo triunfan los que mejor se adaptan, aun a costa de estafar y pisotear a los demás”, como explica en una nota en la página 127. La misma nota continúa así: “Su triunfo significa también la degradación de los viejos ideales anarquistas por los que luchó junto a Antonio, y lo convierten en antagonista de este.”

Conclusiones:

Dentro de los espacios comerciales representados en las novelas, hemos hecho una división entre un tipo de tienda de carácter cerrado (tiendas de ropa o comida, farmacias, locutorios) y abierto (el mercado). Tanto los unos como los otros son espacios de degradación o discriminación porque normalmente son percibidos desde el punto de vista de un trabajador sin muchas perspectivas. Ambos representan también espacios de encuentro y contacto con otros personajes que pueden variar y ser positivos (*Cosmofobia*) o rezumar miedo y desconfianza (*La piqueta*, *Se vende un hombre*, *Una tarde con campanas*). Una de las diferencias que se nota entre los dos tipos de espacios es que la tienda es en muchas ocasiones un espacio ‘prohibido’, mientras que el mercado, por ser un lugar abierto de agitación y aglomeración, no pone ningún obstáculo para el personaje en términos de clase, origen o raza. El mercado se percibe como un espacio de aventura, de trasgresión, como un espacio propio del pícaro, mientras que los significados de la tienda de tipo cerrado pueden ser más variopintos: ser unos sustitutos deficientes de una casa (*Se vende un hombre*, *La piqueta*), metáforas del sueño realizado o inalcanzable (*Cosmofobia*, *Los novios búlgaros*), espacios de incomunicación o no aceptación real (*Cosmofobia*, *Una tarde con campanas*).

5.4. Espacios de ocio y encuentro

En las siguientes líneas analizaremos diferentes espacios de ocio. En un apartado agruparemos establecimientos como el bar o el café sobre los que haremos unas puntualizaciones más abajo y en apartados separados trataremos los espacios del cine, el teatro y el museo. En cuanto al primer tipo de espacio, hay que constatar una gran presencia y diversidad de estos espacios, que prácticamente se iguala a la importancia que obtiene la casa¹⁶¹. En lo que respecta al cine, el teatro o el museo, no son escenarios frecuentes ni albergan acciones centrales. Son partes del paisaje urbano en las que solo se detiene el personaje o la mirada narradora y que en la época posmoderna no existe casi ninguna mención y pierden toda relevancia en la vida de los inmigrantes.

¹⁶¹ Hemos analizado el espacio de la casa en las trece novelas elegidas para nuestro corpus, pero apuntamos en su momento que en la novela *El Metro*, la alusión a la casa en el contexto madrileño es solo esporádica. En el caso del bar o espacios similares a los que dedicaremos las próximas líneas, aparecen en doce novelas, con lo cual es el segundo tipo espacio más representado en estas novelas.

Lo que caracteriza estos espacios, como del propio encabezado se desprende, es que son espacios de encuentro porque allí se tienen citas, se conoce a otra gente, y espacios de ocio, adonde se va para divertirse, para escapar de la rutina, para estar con los amigos, relajarse o por anhelos estéticos. Queda por ver si estas funciones se mantienen en las novelas en cuestión. Cabe destacar también que estos espacios, igual que las tiendas, en ciertos casos se representan no desde el punto de vista del cliente o usuario, sino del personal que trabaja allí. Además, estos espacios no siempre son de fácil acceso. Si en algunos casos vemos al personaje dentro, lo cual supone que ya ha pagado la debida entrada o consumición, en otros casos será justamente esta cuestión económica (la cual se relaciona directamente con el estatus del personaje como inmigrante) que disuade al personaje a frecuentar dichos espacios.

5.4.1. Espacios ‘melódico-gastronómicos’ – espacios frecuentes, múltiples, ambiguos

En este apartado vamos a incluir diferentes tipos de espacios bajo el nombre de espacios ‘melódico-gastronómicos’, mediante el cual pretendemos destacar esta característica que comparten, es decir, que allí se puede consumir comidas o bebidas y donde se puede escuchar música, además de representar espacios a los que normalmente se va acompañado de otra persona o para efectuar algún encuentro. Se trata de los siguientes tipos de espacios: **bar, cafetería, restaurante, discoteca, taberna, merendero, verbena y sala de conciertos**. El bar, la cafetería, el restaurante, la taberna y el merendero comparten el hecho de que allí se sirve tanto comida como bebida, aunque no siempre los propósitos para frecuentar estos espacios sean los mismos. Algunas veces se prefiere el café para un encuentro más íntimo, el restaurante últimamente se asocia a los encuentros de negocios, el bar es sobre todo el espacio de la juventud y de la libertad, la taberna conlleva la connotación de la clientela que lo frecuenta, que pertenece mayoritariamente a las clases populares. La discoteca¹⁶² como espacio de diversión donde sobre todo se consumen bebidas alcohólicas y se escucha música a alto volumen empieza a difundirse a partir de los años sesenta y consolidarse en los setenta, sin embargo, en nuestras novelas empieza a tener protagonismo a partir de los noventa. La sala de conciertos comparte con la

¹⁶² “La discoteca representa hoy día el lugar del placer y del deseo por excelencia, es uno de los templos postmodernos del hedonismo. Música a todo volumen, oscuridad y luz brillante, bailarinas semidesnudas, ropa de marce, alcohol, clientes que bailan y que se esfuerzan en realizar un cortejo erótico, convertidos en sombras sin pasado, ni identidad, sólo con presente.” (Muñoz Carrobles 2010: 167)

discoteca el hecho de que allí se va principalmente para escuchar música, bailar, eventualmente consumir algunas bebidas, pero sobre todo se caracteriza por una multitud de personas reunidas en un espacio.

Aquí vamos a hablar también de la verbena, aunque no se trata de un espacio propiamente dicho, sino de un evento que se celebra al aire libre con motivo de alguna festividad. Sin embargo, como no disponemos de datos precisos de si se trata de una calle o de una plaza donde se celebran las verbenas descritas en las novelas, hemos decidido incluir el análisis en este apartado justo por el hecho de que comparte con los demás espacios la condición de ser una ocasión de encuentro en un espacio público que ofrece ocio, música y comida.

5.4.1.1. En *Los olvidados* aparecen varias categorías de espacios que se podrían incluir en este apartado: el bar, que es el menos significativo, el café y la taberna, que vienen descritos como espacios de intimidad en medio de la multitud y el quiosco, propiedad de Los Araña, que es una especie de caseta instalada en “La Colonia sin Ley”, donde además de venta de tabaco y sellos, se sirve bebida y comida.

El bar se menciona varias veces como parte del paisaje de la plaza de Legazpi, donde en la proximidad se encuentra el mercado. Estos bares son frecuentados por los camioneros que descargan la mercancía en el mercado y para los que el bar es un sitio de descanso. En uno de estos bares ocurre también el encuentro de Pepe y un valenciano, al que más adelante engañan vendiéndole el gato del camión que previamente le habían robado. El bar en sí no es un espacio de interés ya que no ocurre allí alguna acción significativa, salvo el frustrado encuentro con otro personaje no proveniente de la ciudad, el valenciano. De todas formas queremos destacar un detalle del léxico relacionado a este espacio. El autor en varias ocasiones usa el verbo “penetrar” para referirse al hecho de que algún personaje entra en algún lugar. En el caso de Pepe el Granaíno, ese verbo que alude, por una parte, a la superación de algunos obstáculos y, por otra, presupone también cierta violencia en el acto de entrar, aquí no es casual. Esa manera de entrar en el bar, que precede el episodio de la estafa al valenciano, solo es una manera más de presentarnos al personaje, que hasta se impone a los espacios por donde circula¹⁶³.

¹⁶³ El mismo verbo es empleado en el caso cuando Pepe llega a la Puerta del Sol, pero no se atreve a cruzarla. Luego dice que pensaba “*penetrar*” allí cuando tuviera suficiente dinero. Es decir, otra vez el verbo se relaciona con alguna especie de conquista y dominio de los espacios.

El café y la taberna son, como hemos apuntado, espacios de encuentro e intimidad. En un café sin ubicación conocida es donde ocurre el reencuentro de Mercedes y Martina, a quien aquella considera “su compañera, casi una hermana, la única persona en el mundo que podría comprender su dolor”. (LO p.366). El espacio privado de la casa señorial donde ambas trabajaban y donde tuvo lugar la confesión de Martina, ahora es sustituido por el café ruidoso en el que le toca a Mercedes revelar el secreto de su embarazo y la frustración de no haber podido haber cumplido con los consejos de su amiga. La atmósfera previa a la llegada de su amiga, llena de impaciencia e inseguridad, en la que Mercedes se siente fuera de lugar, volviendo a sentir el peso de su pobreza y miseria y la misma “burla” con la que la Gran Vía la veía, poco a poco desaparece cuando Mercedes y Martina, sentadas en una mesa del rincón se aíslan en su mundo. El espacio que hasta entonces le parecía hostil, ya no vuelve a mencionarse hasta la salida durante el diálogo de las chicas. Como si se desvanecieran el “vaivén” en la puerta, las miradas lujuriosas de otros hombres y solo existiera su amiga y sus ‘sabios’ consejos de ir a ver a su amante a la cárcel. Sin embargo, las esperanzas de que todo salga bien, expresadas en la mesa íntima de las amigas, lamentablemente no se cumplen y durante la visita a la cárcel, Mercedes se cae y empieza a sangrar, anunciándose su trágico fin.

La taberna como espacio se menciona tras el entierro de Mercedes y allí van don Jesús y Antonio, persuadido por aquel. Aquí se podría decir que tenemos la misma estructura del espacio del café que acabamos de describir. Es un espacio de suma intimidad, donde el doctor le revela a Antonio un secreto que nadie conocía, lo cual ocurre precisamente en un lugar repleto de gente:

La taberna estaba atestada de humo y de malos olores. En las demás mesas, y pegados al mostrador, los parroquianos bebían, charlaban y fumaban. Era una mezcla de trabajadores, de buhonero, tratantes, corredores de extraños negocios y golfos. La taberna era una bolsa de contratación, oficina de arbitristas y truhanes, lugar de reunión y esparcimiento de gentes cansadas que querían evadirse un poco de sí mismas. [LO p. 389]

Es decir, a pesar de que y don Jesús es el mejor y único amigo de Antonio, este desconocía el enigma de la mujer silenciosa¹⁶⁴ que trabajaba con él que en realidad era su esposa y la honda confesión únicamente puede caber en un espacio público, asegurada por el ruido y el desinterés de la multitud. Y no es solo el contraste que se crea entre el bullicio y la confesión, sino ese

¹⁶⁴ La mujer del doctor Jesús es de nacionalidad sueca y la ausencia de protagonismo de personajes extranjeros en las novelas del franquismo no es solo característica de esta novela, sino también la hemos constatado en relación a *Tiempo de silencio* y *Travesía de Madrid*.

espacio cuya función es el ocio y el encuentro amistoso, se contrapone a la calle o al espacio exterior donde acecha el peligro. En el caso del café, cuando Mercedes sale de allí, va a la cárcel, cuya visita va a ser fatídica para ella. Después de la aparente tranquilidad y los momentos de intimidad en la taberna, ocurre también la muerte de Antonio. En síntesis, aunque no se podría afirmar que estos sean unos espacios complementemente positivos, ya que ofrecen un refugio momentáneo para los personajes, pero también les hacen sentir incómodos, sí lo son en comparación con lo que queda fuera.

El espacio del quiosco es, similar al río, un espacio de referencia en el barrio. Aparece varias veces cuando los habitantes de la colonia regresan desde otro punto y en este establecimiento reconocen la cercanía del barrio o cuando allí se reúnen los vecinos expandiendo de esta manera sus zonas comunes. La apertura de este espacio se relaciona con “los años de penuria general” (LO p. 132), con la explanada donde empieza a “brotar” el barrio de chabolas y con La Araña, que, como el propio nombre sugiere, es una mujer sin “miedo ni compasión”, audaz, ambiciosa y valiente. La persistencia de esta “hembra poderosa” hace que, tras varias intervenciones por parte de la policía, La Araña consiga el permiso para el quiosco, que es solo una “fase previa” a su proyecto más ambicioso:

la cafetería de estilo americano. Níqueles y cristales, luz y limpieza, aromas tiernos y excitante, y un público que se movía entre rumores apagados, como un rezo. ¡Qué clientela, señor! Bien vestida, solicitaba el servicio con mesura y pagaba sin discusiones. No había tertulias, ni estampidos de fichas de dominó, ni disputas de mus. ¡No había borrachos! (LO p. 133)

Así, ese quiosco se transforma en un espacio de ilusiones, de la prosperidad social anhelada que, como se comprueba, está vedada a los miembros de esta colonia. Proveniente de alguna periferia anónima a la que solo se alude mediante la palabra “arrabal”, “hija y nieta de taberneros”, La Araña sueña con superar y elevar ese espacio familiar a una categoría más alta, adonde vayan “hasta los extranjeros” (LO p. 134).

Sin embargo, este quiosco del barrio, frecuentado por los locales con sus conversaciones de siempre sobre el dinero, el trabajo, la engañosa atracción que sobre ellos ejerce la urbe¹⁶⁵, pronto se convertirá en un espacio de desilusión con la llegada de los primeros turistas reales.

¹⁶⁵ Por ejemplo, uno de los clientes exclama: “Yo me sobé bien los lomos por aquellos balates. Y ¿para qué? Luego vine a Madrid y me seguí sobando los lomos en la obra.” (LO. 332)

Estos extranjeros, de cuyo origen no sabemos nada, llegan un día en su coche¹⁶⁶ ante la sorpresa y admiración de todos. Pero la decepción de La Araña, que nada más advertir la llegada de estos insólitos clientes se puso el “impecable delantal blanco”, no podía ser más grande cuando en estos seres idealizados, de los que esperaba solo los modales más refinados, descubrió la indiferencia, la presunción y la descortesía.

La transformación del quiosco de La Araña en una cafetería lujosa únicamente cabe en los delirios de Antonio antes de su muerte, pero liberado de las ilusiones y las idealizaciones falsas. No es un café para extranjeros, sino el café dentro de un mundo que pretende devolverle la dignidad a la gente de la colonia.

5.4.1.2 En el caso de *La piqueta*, se mencionan dos de este tipo de espacios: el café y el merendero. El café aparece solo en una ocasión, cuando Maruja y López quedan para hablar sobre su posible colocación en la misma fábrica donde López tiene una posición más elevada. El café viene descrito con pocos detalles, es pequeño, hay también un escaparate con pastelería. Ellos se sientan en una mesa del fondo, en un rincón, sus piernas se rozan debajo de la mesa, es todavía de día y todo apunta a una cita íntima en una atmósfera tranquila y armónica. Por eso el contraste es todavía más grande, cuando en ese rincón en el que Maruja veía una salida a su situación precaria y una oportunidad de ayudar a su familia, López ve en este encuentro una ocasión de quedar a solas con esta frágil chica de los “senos nacientes” que le atrae y parece prometerle una salida de su vida monótona al lado de su mujer. El encuentro dura prácticamente lo que Maruja tarda en beber su café, ya que después de las ya obvias insinuaciones sexuales por parte de López, ella rompe a llorar y López intenta tranquilizarla bajo las miradas curiosas de los camareros y de los otros clientes. A pesar de que López pretende mostrar una imagen prepotente y cínica y dominar a esta chica de ropa desgastada de los suburbios, al final no le resulta tan fácil asemejarse a su ídolo, Jesús, el jefe en la fábrica, y tras la reacción de Maruja, López se retira y siente “vergüenza y culpa y ternura” (LP p.104). Este espacio, que supuestamente tiene que ofrecer el encuentro y acercamiento, es un espacio que desune. Es un espacio hostil para la chica, que allí se siente incómoda e intimidada, pero también amargo para López, que siente hasta asco de la vida y que piensa que una vida mejor siempre existe en otro lugar. Desde las ventanas del

¹⁶⁶ Es curiosa la utilización otra vez del verbo “penetrar”, cuando el narrador se refiere al coche entrando en la zona próxima.

café observa a la gente en las calles y le parece que la ciudad allí fuera encierra “todo lo que de verdad él estaba deseando vivir.” (LP p.104), lo cual es curioso, porque allí fuera no hay nada particular, solo hombres cargados de maletas esperando algún tren. El espacio del café, como otros espacios de la novela, se transforma en una metáfora de la vida estática, estancada, apática frente a una posible vida en la que las cosas se mueven y cambian.

La mirada del narrador se detiene en el merendero en tres capítulos: el primero y el segundo de la primera parte y en el primero de la segunda parte. En los primeros dos se trata de la misma noche, cuando allí coinciden la mayoría de los protagonistas: Maruja y su amiga Juana, que están esperando la llegada de Jesús, el novio de Juana y sus amigos, entre los que está López, pero, mientras tanto, otros chicos quieren invitar a las dos chicas a bailar, uno de ellos es Luis, el futuro novio de Maruja. En el primer capítulo predomina la visión de Maruja de este espacio en el que, sin que se nos dé una razón específica, Maruja se siente angustiada y sola. Por la mención de una chica que Maruja conoció en la fuente de la colonia, por la actitud soberbia de López y sus amigos señoritos, podemos suponer que se trata de una noche después de la llegada reciente de la familia de Maruja a la colonia de chabolas y que esta visita al merendero es solo un vano deseo de Maruja de sentirse parte de una vida normal. El merendero está para recordarle las dificultades de encontrar un trabajo o la imposibilidad de no sentirse inferior a los madrileños y a los que en la escala social están más arriba. El espacio del merendero está descrito todo el tiempo mediante contraste y oposiciones. Por un lado, está el contraste entre el ajetreo dentro del merendero donde se va gente entrando y saliendo, familias sentadas en unas mesas, parroquianos bebiendo y parejas bailando frente a la noche, y, por otro, el silencio del espacio circundante del merendero, que es la explanada del barrio de las chabolas que se extiende como un espacio omnipresente y agobiante (hay constantes alusiones a la extensión del campo: la música *se pierde* por el campo, el color morado *se extiende* por el campo, “*llegaba*, de tarde en tarde, con las rachas de, la *lejana* música del merendero”(LP p. 39 la cursiva es nuestra)). A lo largo del capítulo se perciben también unas constantes oposiciones entre luz y sombra: “recibiendo el últimos sol en la cara” (LP p. 29) “tapaban a las chicas con sus sombras” (LP p. 31), “el horizonte que iba a tapar el sol” (LO p. 32), , “el campo se llenaba de extrañas sombras” (LP p. 34), “la luz pálida” (LP p. 34), y “la débil luz” (LP p. 36), de las bombillas, la luz de la luna que llena el campo, “la noche que se espesaba a lo lejos” (LP p. 37), “largas sombras se movían por el suelo” (LP p. 34) etc. Este escenario se transforma en una verdadera prolongación del

personaje Maruja, la joven chica de un pueblo de Jaén que “se guía por el sol” (LP p. 32), a quien la llegada a Madrid le provoca aturdimiento y miedo.

El segundo capítulo de la primera parte nos lleva por segunda vez al merendero donde están López, Jesús y Juana. Las esperanzas para los personajes de esta novela de escapar de un omnipresente sentimiento de hastío no se cumplen tampoco para los “señoritos” de Madrid venidos a la periferia en busca de compañía femenina que llene sus vidas vacías. Jesús parece estar con Juana solo para aprovecharse de ella, no sabe dónde vive, ni siquiera se preocupa por las condiciones en las que vive. Después de afirmar que estaría bien que echaran abajo todas las chabolas, pregunta a Juana si a lo mejor ella también vive en una. Esta es una típica actitud presumida e indiferente de este “señorito” de la ciudad, para quien, aunque la miseria se tiene delante o al lado, pasa desapercibida, existe en un mundo aparte, ajeno y lejano. López, que es un hombre casado, viene al merendero a “buscarse una chica sin estrenar” (LP p. 74), según las palabras de su amigo Jesús. Sin embargo, no tiene la actitud altanera de “señorito” como Jesús. Descontento de la vida matrimonial monótona y sumido en una profunda apatía, para López estas “excursiones” por la periferia madrileña son solo un intento vano de sazonar la vida, de buscarle algún sentido, de buscar “alguna belleza oculta en el paisaje” (LP p. 74).

En el capítulo primero de la segunda parte están solo Jesús, Juana y López, quien viene acompañado de una chica proveniente de otro barrio de las afueras, Vallecas. En el espacio del merendero no parecen introducirse cambios significativos. Hay polvo, calor, unas parejas bailando y las chicas solteras o sin pareja arrimadas a una pared, lo cual alude al estatismo y la monotonía¹⁶⁷. Tampoco en los personajes masculinos se nota alguna evolución: Jesús sigue siendo el “señorito” arrogante y despreocupado, López es el eterno melancólico. Pero, por otro lado, los personajes femeninos sufren una transformación y cobran mayor protagonismo. Primero, Ester, la novia de López como figura que pretende sustituir a Maruja, no es tan joven e ingenua como la anterior. Cuando Juana le dice que López es un hombre casado, ella responde con un lacónico “ya”. Es lo opuesto de Maruja, pero también de Juana, que al principio de la novela mostraba tanto entusiasmo al verse novia de un chico acomodado como Jesús. Ester es más una versión femenina de López, está con él para combatir la monotonía. Una mayor transformación recibe Juana. En este capítulo y en otros más adelante, la vemos llena de rabia contra Jesús, de quien probablemente se queda embarazada. Le enfurece el hecho de que Jesús

¹⁶⁷ En ese lugar estaban al principio de la novela Maruja y Juana esperando a los amigos de la segunda.

no muestra empatía o apoyo, sino le dice simplemente: “Bueno, tú te las arreglarás; tu verás lo que haces.” (LP p.183). En otras palabras, no asume ninguna responsabilidad, como si se tratase de un asunto propio de ese mundo degradado. “Ya será algo menos” (LP p. 184), dice Jesús cuando se vuelve a tocar el tema del derribo de la chabola de la familia de Maruja. Por eso a Juana al final de la novela la vemos tan angustiada viendo llegar a los hombres de la piqueta. El derribo de la chabola para Juana se convierte en una metáfora del hundimiento personal. La rabia contra Jesús es una rabia colectiva contra la injusta división de clases en la que los pobres siempre se quedan pobres y marginados: “uno que se cree el amo porque lleva cuatro perras en el bolsillo, de uno que se figura alguien porque es más egoísta y más *vendío* que los otros; que se figura listo porque los suyos le dieron a estudiar cuatro leyes; de uno de esos tipos que se creen señoritos en cuanto se lo dice el primer limpiabotas; de uno de esos lamemierdas que son peores que los de *verdá*” (LP p.186), piensa Juana mientras están en el merendero transformado en un lugar sin sentido, incapaz de despejar las preocupaciones de los personajes.

5.4.1.3 En *Tiempo de silencio* aparecen diferentes denominaciones para referirse a este tipo de espacios con características comunes: café, tasca, taberna, bar. Aparecen en relación con varios personajes. En el episodio cuando Amador y Pedro descienden hacia el barrio de las chabolas, se observan varios bares desde la calle donde a aquel le gustaría poder detenerse, pero Pedro es totalmente ajeno a sus necesidades. Pedro, la noche cuando sale con Matías, visita varios cafés y tabernas. Cartucho también se detiene en una taberna cerca del barrio de chabolas. Matías intenta negociar la salida de Pedro en un bar céntrico. En este apartado nos centraremos en los episodios donde estos espacios reciben una descripción más detallada y se vinculan sobre todo a los personajes de Pedro y Matías.

En el espacio del café es donde empieza la fatídica noche para Pedro. Este espacio se contrapone al espacio de la calle de donde venía, ensimismado en sus reflexiones sobre la mediocridad de la ciudad y sobre la grandeza de Cervantes. El café, al igual que las calles, le parece a Pedro un espacio inverosímil si piensa en el genio que una vez transitó estos lugares, pero, al contrario de la calle, que le brinda libertad y serenidad a pesar de la soledad, el café se abre como un espacio hostil adonde no le apetece ir, pero está obligado porque es la única manera de “existir”, ser visto, tener identidad en la ciudad. Es un café literario, pero que lejos de ser un espacio de intercambio de ideas, se revela ser, como muchos otros en esta novela, un lugar

falso. Aquí se habla de fútbol, se pellizca a “una estudiante de filosofía”, se admira a una “cursi aliteraturizada”, resuena un “caos sonoro” de palabras vacías (TS p.80). En este espacio se registra la presencia del *otro*, del extranjero. Se trata del pintor alemán que Pedro y Matías conocen y que los acompaña en una parte de la noche. No sabemos nada más sobre este personaje, salvo su origen alemán y judío, es decir, no podemos afirmar si se trata de la presencia de un inmigrante extranjero o es simplemente un personaje que está de paso como turista en Madrid, pero, de todas formas, nos gustaría detenernos brevemente en su representación. Primero, es importante destacar que el pintor alemán no es el único extranjero que se menciona en la novela. En la ciudad se nota la presencia de coreanos del sur, que la época de los sesenta vio sus primeras llegadas masivas. Pero, mientras estos personajes se mencionan solo de paso, en los contextos de mayor degradación, sin voz propia, solo como elementos de estorbo en el paisaje, el pintor alemán por lo menos obtiene mayor protagonismo, aunque no es muy halagadora su representación. Se trata de un personaje caricaturizado, de un “apellido confuso”, que por su dominio escaso de la lengua se transforma en objeto de burla por parte de Matías. No existe la menor voluntad de que los dos amigos acepten su compañía, a pesar de que el alemán intenta integrarse, mostrándoles incluso su obra en un estudio cercano. Es interesante notar que se califica a este extranjero como un “niño mimado, necesitado de protección” (TS p. 82), un discurso muy similar al que unos treinta años más tarde Eduardo Mendicutti en *Los novios búlgaros* usará justo para criticar esta visión que se tiene de los inmigrantes.

El resto de las tascas y tabernas que Pedro y Matías visitan esa noche se transforman, bajos los efectos del alcohol, en lugares fantasmagóricos donde aparecen “carros de fuego”, caras vagas de serenos y mujeres nocturnas, donde los dos amigos se creen “capaces de todo” (TS p. 92).

En otro episodio donde aparece un bar, es en el que Matías queda con un abogado, pero se trata nuevamente de un espacio de tránsito, en el que no ocurre alguna acción significativa sino solo se confirma algún rasgo del carácter del personaje. Si solo en el capítulo anterior a éste Matías, dentro de la multitud de gente que apresuradamente camina por la Gran Vía, llegaba a identificarse con la soledad de su amigo en la cárcel, en este capítulo del bar, en el que se impone la voz del abogado, Matías parece rendirse ante la imposibilidad de ayudar a Pedro y pronto se olvida de él, con tantas tentaciones (como una mujer guapa que se sienta con ellos) alrededor.

En *Tiempo de silencio* se describe también una verbena donde coinciden los personajes de Pedro, Dorita, su madre y Cartucho. Si a los primeros tres, siempre en presencia de la dueña de la pensión, los hemos visto juntos en la pensión, a Cartucho lo conocemos principalmente a través de sus monólogos y en raras ocasiones interactuando con otros personajes.¹⁶⁸ Por insistencia de la madre, ella, su hija y Pedro, tras salir de un teatro de revistas, se dirigen a la verbena, donde nadie puede presagiar el fin trágico de Dorita. Mientras la madre queda envuelta en sus recuerdos, pensando en la próxima boda de su hija y lamentando su triste destino, Dorita y Pedro se mueven entre la multitud, disfrutando de los ratos en los que al fin están solos, ajenos al peligro en acecho, a la venganza que ha esperado el momento propicio para cumplirse. El espacio no recibe una descripción detallada pero se construye mediante la presencia de varios elementos y personajes: Dorita feliz y sonriente, Pedro observándola de perfil y pensando en los momentos cuando se columpiaba seductora en la mecedora de la pensión, músicos tocando boleros pasados de moda, los guardias civiles, el “buen pueblo, con su permiso para divertirse” (TS p. 281), varias atracciones de feria donde se detiene la joven pareja, donde cada uno debe respetar un rol preestablecido: el hombre debe alardear de su fuerza y la mujer ilusionarse. Pero esta aparente felicidad, en estos brevísimos momentos de tranquilidad y divertimento mediocre, es interrumpida por “el hombrecito aquel de aspecto siniestro” (TS p. 283), Cartucho, que aprovechándose del ruido y del alejamiento de Pedro, mata a Dorita. Pedro ni siquiera se da cuenta de su muerte, separado de Dorita por la multitud, ya totalmente metido en el papel de novio afortunado y cuidadoso. Cartucho se aleja como una sombra sin ser notado por Pedro, así que una vez más el personaje no es consciente de las consecuencias de su acto en la chabola. Dorita es una víctima más¹⁶⁹ de una fuerza maléfica innombrable, que se deja atrás, como parte de un trozo de pasado ya lejano, como se deja una ciudad sin volver la vista, sin saber adónde seguir.

5.4.1.4. El bar o la cafetería son unos lugares privilegiados para el encuentro con el *otro* en la novela *Travesía de Madrid*. En una cafetería el protagonista conoce a Mercedes, una chica

¹⁶⁸ La mirada omnisciente se detiene en algunas ocasiones fugaces sobre este personaje, por ejemplo, cuando amenaza a Amador para decirle quién fue responsable de la muerte de Florita o cuando observa desde la calle la detención de Pedro.

¹⁶⁹ Respecto a este episodio Muñoz (2008) señala que “ninguno de los personajes está posibilitado para vencer, ni siquiera la hermosa niña” (p. 91)

que había huido de su pueblo parar en Madrid, una ciudad enorme donde los coches la marean. En la terraza de un bar de la calle Serrano conoce a una azafata australiana, Bella, que solo está de paso, antes de volar al día siguiente para otro destino. En un bar conoce a Jane, una americana, judía y pobre, que supuestamente está esperando que su madre le mande sus vestidos bonitos porque piensa quedarse en Europa. Con ella hay veces que comen en un bar y se van sin pagar. En un bar confunde a una española con una extranjera y así conoce a Luz, con la que sale a restaurantes lujosos o va a cafeterías donde ella sueña con una vida feliz:

Madrid está llegando a medio millón de automóviles y en las academias de idiomas se habla en todas las lenguas del mundo al atardecer y en Barajas sopla un viento impaciente por llevarse los aviones a otro hemisferio y Luz coge mis manos en una cafetería y se le llenan los ojos de sueños matrimoniales. (p.118)

Las referencias a estos espacios son mínimas, hechas solo de paso, pero es importante este espacio, ya que, como acabamos de ver, tras la agilidad con la que el narrador-protagonista establece los contactos con estas mujeres, se esconde la superficialidad de estas relaciones. Esos espacios proporcionan el encuentro, pero, en realidad, se trata de lugares de desencuentro. De muchas de estas chicas no volveremos a tener más noticias, desaparecen en la ciudad como si esta las engullera. El bar o la cafetería se transforman en unos lugares de sueños irreales (el matrimonio con Luz), de la premura y de la transgresión (Jane), de la aventura pasajera (Bella), del nuevo comienzo (Mercedes).

Los bares no son espacios exclusivamente para conocer a mujeres. Un día conoce a Dimas, un ex seminarista en el que reconoce la misma ‘necesidad’ de una mujer. En los bares también ve a americanos, con los que no establece ningún contacto, pero de los que solo sabemos que pagan en dólares, es decir, parecen como invadir el espacio y comportarse como si fuese suyo. Este espacio acoge todo tipo de diversidad, así, el narrador allí ve también a los gais, pero cuando se refiere a esta comunidad, sus comentarios son siempre homófobos y muchas veces no los percibe directamente sino a través del espejo: “El espejo del mostrador recogía los rostros y las actitudes de los inversos como un friso de Sodoma.” (TM p. 72).

De todas formas, hay veces que el bar parece un espacio propio (allí lo llaman por teléfono algunas mujeres o amigos) o un espacio que, a pesar de la soledad, parece reconfortante y devuelve la esperanza:

Entré en un bar recién abierto. Era en la glorieta de Cuatro Caminos. «Después del desayuno se habrán terminado todas las posibilidades de suicidio.» Con el

desayuno, un hombre le da su primera aceptación a la vida. El café con leche de por la mañana es ya como un compromiso para seguir viviendo. Un «sí» a la existencia. (TM p.68)

5.4.1.5 En *Los novios búlgaros* se hace referencia a tres tipos de espacios: el bar, la discoteca y el restaurante. El restaurante se menciona en dos ocasiones, cuando Kyril y Daniel se conocen por primera vez y, luego, cuando venga Kalina, será el espacio donde celebran la boda civil de los novios búlgaros. En sí, los espacios no son muy significativos, porque salvo la ubicación (el primero está en la Gran Vía, el segundo en la calle Cava Baja en el barrio de la Latina), no se ofrecen otras informaciones. Sin embargo, si nos fijamos en otros detalles, el espacio del restaurante adquiere ciertos matices. Por ejemplo, es interesante notar que el restaurante aparece como último espacio del primer capítulo titulado “Donde el búlgaro dice sí, aunque parezca que no” y del capítulo undécimo, “Donde los novios dicen que sí y que no”. En el primer capítulo, el restaurante es “de gran brillantez occidental” y Kyril prácticamente “devora” la comida que les sirven. Sabemos también que se mantiene una conversación entre Kyril y Daniel, la cual por el desconocimiento del español por parte de Kyril, no se efectúa sin interferencias (“hablaba poco y con extrema dificultad, pero logré entenderle”, “me esforcé en adivinar” LNB p.19). En el segundo caso, no hay alusión a que los personajes hablen entre sí y la única información del restaurante es que comen un cordero “desganadamente”. Dicho de otra manera, el paulatino desengaño que sufren los personajes se hace visible en este espacio que, para la ocasión (la celebración de la boda) debería representar un espacio de alegría, sin embargo, es un espacio vacío, de incomunicación. Una confirmación más encontramos en los mismos títulos que recogen este espacio, donde el “sí” al principio muestra la disposición y la voluntad de Kyril de sentirse muy pronto parte de la nueva vida y, luego, la respuesta ambigua, entre un sí y un no que los novios se dan en la boda, lo que es indicio del comienzo de la decepción. La boda que Kyril y Kalina celebran en el juzgado de Madrid no es la anhelada boda en “la iglesia de Alexadr Nevski con muchos invitados de punta en blanco y mucha música de órgano.” (LNB p.137). Esa boda en la principal catedral de Sofía se quedará como su sueño vago e irrealizado de los novios búlgaros, que al final de la novela se van de Madrid, pero no para regresar a Bulgaria, sino para asentarse probablemente en Denia, en la periferia española.

En cuanto a los bares y las discotecas, los primeros aparecen como lugares de diversión y las segundas como lugares de trabajo. Muchos de los inmigrantes consiguen encontrar trabajo en este sector, Kyril, Emil, Kalina, aunque no son puestos seguros ni permanentes:

Kyril y Emil pasaban de discoteca en discoteca, trabajando como porteros o aparcacoches o en labores de seguridad, pero incapaces de permanecer en ninguna más allá de dos semanas, quemando oportunidades y dejando un reguero de broncas, informalidades, alguna que otra estafa a cuenta de talonarios de entradas y fantaseando con golpes de fortuna que jamás se presentaban. (LNB p. 131)

Son unos lugares anónimos, hostiles, que la mirada del narrador no nos concede el permiso de conocer.

De los bares, se mencionan dos: Ajedrez y Drinks, nombres muy probablemente ficticios. El primero es un bar frecuentado por Daniel y otros de sus amigos gais. Antes de conocer a la inmigración búlgara y trasladarse la acción a la Puerta del Sol, era su bar preferido, ya que allí se proporcionaba el sexo mercenario y donde, ante la escasez de chicos “indígenas”, podían conocer a otros inmigrantes: portugueses, marroquíes, brasileños, dispuestos a venderse. Sin embargo, aparte de esta información de que la inmigración ilegal, de la nacionalidad que sea, muchas veces está obligada a la prostitución, el espacio de este bar no es significativo. Pero destaca el otro, el bar Drinks, adonde en invierno se trasladan las parejas formadas en la Puerta del Sol y más o menos consolidadas durante las fiestas en la casa de Gildo. Entre la discreción en la plaza pública y el desenfreno de la casa de Gildo, el bar Drinks es un lugar intermedio donde se mantienen algunas de las relaciones entre las “parejas estables”, se siente mayor libertad que en la plaza, pero no se llega a la intimidad que ofrece la casa. Además, los búlgaros entablan nuevas amistades, esta vez heterosexuales, pero que no se diferencian de las homosexuales (mercenarias), dado que se basan puramente en el interés, como casarse con alguna chica, aunque sea “bajita, culona y, además, pobre” (p.55), que les puede garantizar el dichoso permiso de residencia.

Drinks muy pronto llega a ser un lugar donde Kyril y otros búlgaros obtienen un rincón propio. Se convierte en su bar preferido. Se reúnen a menudo allí, hablan de negocios (con las chicas holandesas en apuro), Kyril y Daniel celebran el cumpleaños común¹⁷⁰. Esa noche de la

¹⁷⁰ En ese dato banal, en esa coincidencia temporal casual, es donde se produce también una aparente igualación espacial entre el mundo de Daniel y el mundo de Kyril: “los dos habíamos nacido el mismo día, quiero decir el 22 de marzo, aunque con cierta cantidad de años por medio y a suficientes kilómetros de distancia como para

fiesta de cumpleaños es la última referencia a este bar, ya que después de destrozarlo bajo los efectos del alcohol y quedar el bar cerrado, no vuelven allí. Esa noche los búlgaros se comportan como una panda de niños. Quieren hundir todos sus problemas en un “güisqui genuinamente escocés irreprochable” (p.86) y no en el “repudiado” rakía búlgaro. Intentan vivir un momento de falsa felicidad momentánea en una aparente “atmósfera de camaradería y apoyo mutuo” (p. 84).

En resumen, estamos otra vez ante un no-lugar, donde las relaciones son sólo aparentes, tanto entre los nativos como entre los compatriotas búlgaros. Es un lugar donde se detienen sólo de manera provisional, lejos de poder ofrecerle una identificación permanente. Donde se repudian los símbolos de la pobreza (el rakía) y todo se transforma en un instante de falsa felicidad occidental (se emborrachan con un güisqui). Donde no cabe ni la nostalgia que brota a través de las melancólicas canciones búlgaras, que son sustituidas inmediatamente por alguna música “insufrible”.

5.4.1.6. En *Una tarde con campanas*, el espacio del bar no es muy frecuente, aunque ofrece algunas miradas curiosas. Se menciona como lugar de trabajo para las dos chicas que viven con sus madres en la misma casa que la familia de José Luis y, aunque no tenemos muchas informaciones, se puede suponer que, como tantos otros, es un lugar de explotación (las chicas se quedan a limpiar y vuelven a casa casi al amanecer). Los bares son a menudo visitados por su hermano Augusto, sea porque allí va a recobrase del duro día de trabajo en la construcción o sea porque es un espacio que le ofrece un refugio instantáneo en sus días de desesperación cuando siente nostalgia o cuando se ve frustrado por la falta de trabajo. José Luis, por otra parte, lo percibe como un espacio exterior a su casa donde no deberían caber las mismas miserias y estrecheces. Cuando Mariana se ofrece invitarle a un sándwich vegetal, él prefiere una tortilla, porque los vegetales le recuerdan la comida escasa que se toma en su casa.

Es curioso el espacio del bar percibido desde la óptica de la madre de José Luis, cuyo protagonismo en el libro es muy reducido y el lector se queda con una imagen de ella casi siempre dentro de la casa, llorando. Una de las pocas veces que la vemos fuera del recinto de la casa es cuando, en ausencia del marido, sale a gastar los ahorros en las máquinas tragaperras de

considerarlo un mandato del destino. De pronto, en aquella fecha única, parecían disolverse todas las fronteras, se imbricaban todas las culturas, encajaban nuestras biografías [...] aquella coincidencia prodigiosa venía a demostrarme que estábamos hechos el uno para el otro.” (p.32-33)

un bar. No conocemos el motivo que la lleva a este acto desesperado, pero se puede suponer que es una suma de muchas cosas: el hecho de que, como se nos informa hacia el final del libro, está separada de su marido por haberse insinuado a su hijastra Somaira; el hecho de que están lejos de casa; el hecho de que por mucho que ahorren no llegarán a tener suficiente dinero... Así ese bar anónimo, cualquiera, se transforma en un espacio de desahogo, de una felicidad instantánea y pasajera.

5.4.1.7. En *El cielo de Madrid* el bar es uno de los espacios centrales en la novela. Es donde se concentra la acción de la primera parte titulada “El Limbo”, igual que el bar homónimo que representó un punto de anclaje para muchos provincianos que venían a ‘conquistar el cielo’ de Madrid. La primera parte se desarrolla, desde el punto de vista de la fábula, en solamente unas horas mientras el narrador-protagonista Carlos se está tomando sus últimas cervezas la víspera de su partida para Suecia. Ese viaje inminente que para el personaje va a suponer una despedida de su juventud y de un pasado ya irrecuperable, hará que también emprenda en medio del bar semi-desierto un viaje por el tiempo. El narrador recuerda que el bar era asimismo un espacio de reunión también en su Asturias natal, donde a él y sus amigos les llevaban noticias de Madrid, especialmente del bar El Limbo, que se convertiría para ellos en una especie de meca artística, símbolo de libertad. Y allá es donde se fue junto con su novia de entonces, Julia, y descubrió un mundo nuevo, al que muy pronto se acoplará: “lo mirábamos todo con asombro provinciano. Yo, especialmente, el cielo del techo que me pareció el más bello que había visto jamás.” (CM p. 22). El Limbo, un bar ubicado en el barrio de Malasaña, en la época cuando Carlos llega a Madrid (en 1975, año clave para la historia española), es un bar que acoge a “pintores, poetas, gentes sin profesión conocida, algún novelista inédito, algún filósofo puro, algún músico, algún actor, y sobre todo, borrachos. [...] algún cliente de paso, extranjeros sobre todo y españoles de provincia deseosos de conocer el Madrid nocturno [...] renuentes y [de] gente empeñada en no regresar a casa” (CM p.17). El Limbo y los demás bares en aquella época se transforman en espacio de identificación en el que vivir la “trepidante fiesta” de Madrid, sentir el espíritu de la libertad que las manifestaciones y los mítines anunciaban. El Limbo para el narrador representa una “metáfora del mundo” (CM p. 39), donde lo único que tenía sentido era pintar y “quemar las noches” rodeado del grupo de amigos. El cielo pintado en el techo del bar fue en aquel entonces la única verdad.

Sin embargo, una década después, el bar donde el narrador está probablemente por última vez, muestra una imagen totalmente opuesta. En el bar hay poquísima gente, de todos los clientes de profesiones prometedoras que mencionamos antes, solo han quedado los borrachos. Está César, el pianista que no tiene casa y vive en pensiones y que prácticamente se ha fundido con el fondo del bar (se dice que parece un cartel); está Rico, que nunca se mueve de Madrid porque para él “todo lo que puedas ver por ahí está aquí. No en Madrid; en este bar, en la esquina de esta calle...” (CM p.16). Pero para Carlos es solo un lugar melancólico, testimonio de los vínculos rotos con uno de sus mejores amigos, Suso, y con una juventud perdida: “Madrid era un cementerio y El Limbo un panteón vacío lleno de espejos y fantasmas” (CM p.27). La decadencia del bar, que se parece a un barco que está a punto de naufragar, no es solo metáfora de la pérdida de los ideales y del entusiasmo juvenil, sino también una constatación del desengaño político que la democracia trajo.¹⁷¹

La historia de este emigrante es atípica, porque será el único que ‘alcanza el cielo’ de Madrid. A Madrid llega porque lo ve como único lugar donde puede realizar su sueño pictórico y allí consigue convertirse en un pintor famoso y consagrado. Además, es el único personaje que no abandona Madrid, excluyendo la época que pasó en Miraflores, un pueblo que pertenece a la Comunidad de Madrid, pero de donde regresó y formó una familia justamente en la ciudad que le saturaba y le hastiaba. Sin embargo, el desengaño y la pérdida de la vehemencia inicial que lo llevó hasta Madrid es similar a la de muchos personajes que han pasado por el espacio novelesco de Madrid. Y el bar aquí es el espacio que se convierte en metáfora del declive de los ideales, de los sueños, de las idealizaciones que el tiempo hace desvanecer: “[...] que lo que tú querías era regresar al limbo, ahora que, según todos, habías alcanzado el cielo” (CM p. 155). Salvo en la primera parte del libro, el bar El Limbo no cobrará más atención y, en la segunda parte, llamada El Infierno, que corresponde a la edad adulta y cuando Carlos alcanza su mayor éxito profesional, abundan los nombres de muchos bares: el Café Hispano, el Cock, el Chicote, el Círculo de Bellas Artes, Lion d’Or, Vía Láctea, el Café Gijón, pero ninguno llega a representar un espacio de identificación. De hecho, el narrador nos informa que tras el cierre de El Limbo, los antiguos clientes del bar “vagaban por la ciudad sin encontrar un sitio en que refugiarse” (CM

¹⁷¹ “Aquel tiempo pasó pronto, por fortuna. Pronto llegó el desencanto, palabra con la que se denominó al fenómeno de desengaño respecto de la política que se estableció en la gente en cuanto los partidos políticos de izquierda abandonaron sus ideales más radicales y un sentimiento agrídulce se apoderó de todos, salvo de los que, como nosotros, nunca habíamos creído en aquéllos.” (CM p. 79)

p.147). “[E]l tiempo lo había minado todo y que ya nadie era el que era.” (CM p.152), concluye amargamente. La pérdida no solo se refiere a los amigos o a un tiempo feliz, sino a cualquier referencia significativa para la identidad del hombre.

5.4.1.8. En *Madre mía que estás en los infiernos* están presentes el espacio de la cafetería, de una heladería y el de la discoteca. En la terraza de la heladería es donde Adela va una vez con su prima y dos amigos españoles. Este es un espacio que, como tiempo después recordará en su ciudad natal, se siente “fuera de lugar”. Allí se encuentra más por aburrimiento que por una necesidad de conocer a gente:

La perspectiva no me volvía loca, pero acepté. Era mejor que lo que tenía planeado. Ya lo había visto todo en Madrid. Había agotado las salidas nostálgicas en busca de pequeñas cosas que me recordaban a mi país, a mi gente, a mí misma: la estatua de Colón, la bandera de la república Dominicana ondeando en la embajada... Había visitado incluso la tumba de Trujillo, donada por Franco a «la familia», en el cementerio de El Prado [...] (MMQ pp. 58-59)

En este espacio, igual que las cafeterías donde la atendían última por ser negra, es donde nota las miradas curiosas de los demás clientes. No es la primera vez que los españoles muestren actitudes racistas¹⁷² y se muestren poco favorables a la imagen multicultural y multirracial que su ciudad está ostentando: “Pensé que estarían acostumbrados a vernos trabajar en sus casas, pero no compartiendo terraza.” (MMQ p.60). De todas formas, las cafeterías no son únicamente unos espacios negativos y hostiles. A veces, a pesar de que no establece un contacto real, Adela encuentra en las cafeterías un espacio donde mitigar su sentimiento de soledad:

Azuzada por la soledad, últimamente entretenía mis domingos con excursiones callejeras a la caza de conversaciones ajenas. Lo hacía en el metro, por la calle, en cualquier lugar, pero mi sitio preferido eran las cafeterías. Entraba y localizaba a mis víctimas, preferiblemente por este orden, caribeños o parejas. (MMQ p. 59)

En esta falsa cercanía de cuerpos, en estos trozos de conversaciones ajenas, encontraba cierto consuelo.

El espacio de la discoteca para Adela es otro espacio de la no-identificación y de la soledad. Allí va un día con su prima Lucecita, pero queda atónita ante el desenfreno de las mujeres, principalmente inmigrantes, muchas de ellas compatriotas:

¹⁷² Otras veces en un parque un señor mayor le grita “- ¡Eh! ¡Tú! ¡Largo de aquí, negra!” (MMQ p.43)

La pista estaba llena. Mujeres de la edad de mi madre movían frenéticamente las caderas y las nalgas al ritmo de una bachata. Reconocí a algunas porque eran de Coa, donde siempre las había visto en su casa, trabajando en el campo, en algún velorio o fiesta de palos. Las conocía, pero no las reconocía, convertidas en extrañas por esa música y esa movadera de caderas. (MMQ p.39)

La prima intenta justificar esta actitud porque, tanto ella como todas esas mujeres que en su mayoría trabajan como personal doméstico, encerradas en las casas, obedeciendo órdenes absurdas, necesitan desahogarse y olvidar, aunque sea por un momento, la mísera vida que llevan:

- Adela, nos pasamos seis días a la semana en casas de donde apenas podemos salir, ni siquiera a echar una carta, porque no nos dejan. Las señoras todo el día diciéndote haz esto, lo otro, eso está mal...Y sin poder platicar con nadie. Necesitamos desahogarnos.
-¿Aquí? ¿Así? (MMQ p. 40)

Para Adela sigue siendo incomprendible esa manera de divertirse. Al contrario del resto de los inmigrantes que acuden a esa discoteca para estar entre los ‘suyos’ y, reproducir, de alguna manera, esa patria perdida, para Adela este no es un sitio con el que pueda identificarse. Esta discoteca se convierte en un lugar ambiguo, no parece estar en España: “A mí me habían dicho que España era un país lindo, con edificios antiguos y gente culta y educada. ¿Dónde diablos estaba?” (MMQ p.40), pero tampoco en la gente allí puede reconocer a sus compatriotas. Ese simulacro de lugar propio se desenmascara también cuando ella por un instante cree reconocer a Tato, el único hombre que de verdad amó y que la abandonó, pero que resulta ser otro hombre, otro hombre cualquiera con una actitud machista. De este lugar asfixiante y falso Adela no puede salir de otra manera que huyendo y llorando.

5.4.1.9. En una novela no muy ‘espacial’ como *Cosmofobia*, el espacio del bar es quizá el más polisémico. Cumple su función primordial de espacio de encuentro y de diversión. Vemos a muchos de los personajes conocerse en algún bar o frecuentarlo por el simple hecho de escapar de los problemas cotidianos. El bar puede ser también un lugar que para algunos personajes representa la liberación sexual, o para otros, todavía es un lugar que mantiene ciertos obstáculos y tabúes. En el período de la Movida, el amor lésbico no estaba todavía muy aceptado y, así, para una de las protagonistas, Mónica, el bar es también un espacio de frustración: “los chicos, como

muchos, decían que eran bisexuales o que estaban experimentando, y las chicas no decían nada [...] yo no podía decir en voz alta «Oye, tío, deja en paz a mi novia»” (Cos p.169).

Es curioso también que, desde el período de la Movida hasta los tiempos contemporáneos, que es el lapso de tiempo dentro del cual vienen representados varios espacios de bares, el bar no haya perdido el rasgo de ser un lugar que reúne la diversidad:

en el Ras, un bar muy conocido en los tiempos de la movida, en el que podías encontrarte de todo, desde el camello iraní que pasaba jaco hasta un pijo de los de Lacoste rosa y náuticos -, pasando por la Fanny MacNamara, que en aquella época era el novio de Almodóvar, o eso decían. (Cos p. 165)

A veces, encuentro a Yamal por el barrio. Ha abierto un bar de bastante éxito en el que ha conseguido, de nuevo, lo imposible: mezclar a la crema con la plebe, a los escritores, cineastas y artistas con los manteros y los traficantes de hachís. (Cos p. 361)

Es precisamente el bar de Yamal, *La Taberna Encendida*, la que cobra mayor protagonismo porque allí confluyen muchas de las historias que varios personajes están contando desde perspectivas distintas: Sonia empieza a trabajar allí como camarera; Miriam conoce a Antón; a David lo vemos a veces acompañado de amigos o bebiendo solo y llorando las penas; Diana entra una vez con Miriam, aunque evita el bar para no coincidir con David etc. No faltan tampoco los personajes inmigrantes con los que vemos a Yamal sentado y a los que llama “mis primos”. De todas formas, no estaríamos ante un lugar especial o diferente a cualquier bar de la esquina, si Yamal no fuese su dueño. Es el personaje central en la obra, en parte gracias al bar y al contacto, de la índole que sea, que ha tenido prácticamente con todos los otros personajes.

Yamal es un artista de origen marroquí que procede de una familia noble. Es muy rico y no le ha costado esfuerzo hacerse un hueco entre el mundo artístico madrileño; al contrario, estar en su presencia es para muchos sinónimo de prestigio. Con su belleza mística y exótica no deja indiferentes tanto a las mujeres como a los hombres. Muchas veces se alude a él porque algunos personajes salen con él por los bares y restaurantes de moda o porque algunos, como Miriam, han tenido una relación amorosa con él, es decir, conocemos una faceta normal y corriente de Yamal, pero, al tiempo, posee también un lado oscuro. Mucha gente afirma sentirse incómoda en su presencia, algunos, como Amina, por ejemplo, le atribuye poderes sobrenaturales, algunos, como Isaac, tras una conversación con él se siente en un estado de ensoñación. La escritora protagonista al final de la novela ‘esclarece’ ese lado diabólico suyo mediante una afirmación de

Yamal en la que afirmaba que pactaría hasta con el diablo para obtener éxito. En cuanto al bar, que es su espacio, podemos decir que guarda esta dualidad del personaje. Por un lado, lo vemos allí negociando con otra gente o protegiendo a sus empleados, mostrando su autoridad, pero, por otro, muchas veces el bar es para Yamal un refugio, una cueva, un lugar de deliberada soledad. Es un espacio con zonas oscuras y zonas iluminadas. La segunda es donde se desarrolla la vida social, la primera es donde Yamal se retira. Es su punto preferido y privilegiado desde donde puede observar todo, siendo invisible para los demás.

En el bar tiene colgado un cuadro suyo de cuando era joven que se llama “Magia del Incienso”. Estaba inspirado en la época de su infancia en Marruecos, donde veía a su madre y sus tías que subían a las azoteas, encendían incienso y hacían el ritual reservado a las casadas que embrujan a los maridos para siempre, pero como su padre repudió a la madre, el cuadro le trae recuerdos agridulces. Es un lugar donde se mezclan el presente y el pasado, no solo de los demás personajes, sino el suyo. Es un lugar donde cabe todo: *lo otro*, lo exótico, lo diferente, junto con lo cotidiano y lo banal.

En *Cosmofobia* se menciona también la sala de conciertos. No hay una detallada descripción de este espacio, salvo las alusiones a una masa amorfa de gente que canta al unísono los estribillos de las canciones de éxito y el escenario donde están los miembros del grupo en el que canta David. Allí había ido Diana, la ex novia de David, consciente de ese encuentro no muy placentero, pero esperado con su pasado. No se trata de un espacio en el que ocurre alguna acción significativa salvo ese reencuentro entre David y Diana, lleno de dudas, nostalgia y mentiras, pero es curioso mencionarlo porque es un espacio ‘dividido’ entre una zona pública y otra privada, aunque sin unos límites bien claros o infranqueables. La zona pública la representan la sala y el escenario donde todo son apariencias, el tiempo parece no haber pasado y devuelve imágenes perteneciente a otros tiempos. La zona privada es el camerino de David y del grupo que es una especie espacio de la intimidad y de un encuentro más cercano, pero donde parecen persistir ciertas máscaras. Sin embargo, en este espacio se desenmascara no solo la ilusión que crea el escenario, sino del pasado idealizado también. Es justamente este espacio de ocio, deshumanizado, multitudinario que representa un punto de inflexión para la protagonista Diana quien decide seguir hacia el futuro, sepultando, dejando atrás para siempre el pasado.

5.4.1.10. En la novela *Paseador de perros* el protagonista que viene a Madrid con la ilusión de ir a muchos conciertos, al final está obligado a pasear perros para ganarse la vida y sin querer, se convierte en un inmigrante económico más, una categoría con la cual no quiere identificarse. Además, tras romper con su novia Laura Song, se siente desilusionado, abandonado y solo y no tiene ganas de socializarse mucho. Pero, el bar es en realidad un espacio con el que el protagonista quiere identificarse, donde parece sentirse pleno y que también le diferencia del resto de la “banda de inmigrantes que pasea perros y nunca ha escuchado a Baxter Duty, que no ha entrado al Garaje Sónico, que no ha pisado Malasaña” (PP p.62). En varias ocasiones menciona el barrio de Malasaña y sus míticos bares, donde se escucha buena música, la cual tiene el poder de trasladar a uno a tiempos y lugares diferentes; pero esos espacios son elípticos, donde el narrador no se detiene porque el idilio no cabe en la historia del viajero cuyo sueño se reduce ahora a la imagen cotidiana de la periferia madrileña en la que está forzado a recoger excrementos perrunos.

A pesar de todo esto, el espacio del bar sí aparece una vez con más detalles cuando empieza a salir con Pauline, una estudiante francesa. Gracias a Pauline, su vida tomó rumbos fuera de la monotonía del trabajo agotador, solitario y sin perspectivas. Al lado de Pauline, frecuentando los emblemáticos bares de Malasaña, Lavapiés o del centro, se siente menos solo y el alcohol, el hachís y el desenfreno le transportan por un momento fuera de la sórdida realidad. Pauline se movía con bastante soltura por los bares de Malasaña, conocía muchos sitios, muchas veces bebían gratis gracias a ella. Además, también entendía de música, lo cual la transformaba en una alternativa digna de Laura Song. Sin embargo, a pesar de que le hacía “perder la noción de tiempo” (p.102) y, sobre todo, le hizo olvidar su “esclavitud”, Pauline siguió siendo para él una “extraña”. De esas salidas nocturnas él no recuerda las conversaciones que llevaban porque se resumían a cosas generales y banales que una situación social similar exige, sin traspasar los límites de la intimidad o “la frontera de la complicidad”. En resumidas cuentas, el bar es, por un lado, un lugar de evasión, un *locus amoenus*, pero es también un típico no-lugar, un lugar de tránsito, sin pasado, no relacional, un espacio de la no-identidad.

5.4.1.11 En *El Metro*, el bar es uno de los últimos espacios que Obama Ondo frecuenta antes de morir apuñalado por los neonazis. Allí es donde va con una chica blanca, Lucía, a quien conoció en el metro. Esta relación puramente amistosa que será muy alentadora para Obama, ya

que dejará de sentirse tan solo y empezará a tener más fe en la comunicación y las posibilidades de integración, es la que va a ser el principal motivo de la muerte del personaje. Aunque las informaciones sobre el espacio del bar son muy escasas –está en Malasaña, hay música estridente y se toman bebidas “extrañas” y “novedosas”–, es en realidad un espacio positivo. No llega a transformarse, como en otras novelas, en un espacio de identificación, pero hay pequeños detalles que apuntan a que Obama allí se siente a gusto. Primero, está el hecho de que se siente halagado por estar en presencia de una chica tan guapa. Aunque él está un poco nervioso y es ella quien habla y domina en la conversación, Obama se sorprende al notar que no es una chica irrespetuosa con su intimidad. La conversación de aquella noche sobre “mil cosas” le aviva la curiosidad y la esperanza de que pueda terminar su “autoaislamiento”. Esa noche el espacio del bar se opone a las “entrañas” de la ciudad, o sea el metro, el único espacio que el protagonista conocía y por el que se movía hasta entonces. El atrevimiento de salir de su cárcel voluntaria, de sentir la libertad aunque sea por un momento, Obama lo pagará con su vida. Poco tiempo después de despedirse de Lucía y adentrarse en su antiguo refugio, morirá como un negro anónimo más sin nadie que le pueda ayudar, lejos de su tierra y de sus raíces.

5.4.1.12 En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, la discoteca es otro espacio más que queda ‘prohibido’ para el polaco Andrés. Para Laura y sus amigas, este espacio es sinónimo de transgresión, de libertad y de aventura, porque allí se cuelan, a pesar de ser menores de edad y de tener que engañar al portero. Igual que en el caso del instituto, del que se hablará más adelante, la discoteca se opone a la calle como uno de los espacios privilegiados para el encuentro casual con el vecino ‘exótico’. El encuentro sucede en el momento cuando las chicas salen de la discoteca y topan con Andrés, que está dando un paseo, para, según dice, conocer el barrio del que todavía no ha visto nada. Ni en la ocasión cuando ven a Andrés al salir del instituto, ni cuando Laura coincide con él en el portal vemos a Andrés acompañado por alguien. Está siempre solo. Así es esta vez también delante de la discoteca, donde se crea un contraste entre la despreocupación de las chicas que llevan una vida ‘normal’ y el chico polaco que está obligado a trabajar para ayudar a la familia. Aunque Andrés nunca habla de su situación con patetismo, sino que asume con dignidad y normalidad su destino de adulto prematuro, es justamente por la existencia de espacios-tabú para él que podemos concluir que detrás de la máscara de la normalidad se esconde una agria realidad. Una confirmación de esto no son solo

sus ausencias de la discoteca o de la escuela donde encontramos a otros coetáneos suyos, sino también toda la historia entorno a Andrés, que se teje en torno a ficciones y huidas de la cotidianeidad dolorosa y banal.

5.4.2. El cine: un espacio de ensoñación perdido

El espacio del cine aparece en tres novelas: *Los olvidados*, *La piqueta* y *Se vende un hombre*, y también en *Tiempo de silencio*, pero con una función distinta. La representación del espacio del cine es muy parecida en los primeros tres textos narrativos porque comparten la visión de un espacio casi mágico, como una isla en medio de la jungla urbana para escapar de la realidad, mientras que en *Tiempo de silencio* en este espacio tiene lugar una conferencia, esto es se usa solamente el aforo de la sala, sin que haya alusiones a la actividad primaria del espacio. Es curioso que este espacio esté completamente ausente en las novelas posteriores a los noventa y una de las esporádicas alusiones que encontramos en *Cosmofobia* presentan este espacio como negativo, falto de sustancia, que ya no se puede ofrecer como espacio idílico o de identificación: “el cine se hace mirando a la gente que paga por verlo, y los que pagan son los niños que van al centro comercial, que se toman su hamburguesa y se meten a ver una película de acción o una comedieta de ésas de instituto.” (Cos p. 252).

5.4.2.1. En *Los olvidados* el cine se menciona también en otra ciudad, fuera del contexto madrileño, donde el protagonista Antonio pasó la juventud militando en grupos anarquistas. Una noche con un compañero tenían que poner una bomba, pero para no levantar sospechas y esconderse de las guardias civiles, escogieron un cine al aire libre como escondite provisional. El cine, tal y como se verá en la siguiente novela, parece ser un espacio que acoge a la clase obrera y donde incluso, ser provinciano es una característica que es más favorable que desfavorable. Nos referimos a la excusa que Antonio y el amigo tienen que poner para poder entrar con la gran cesta donde llevan la bomba. Les bastaba con decir que eran forasteros de un pueblo y que en la cesta llevaban comida y regalos, para que el portero los dejase entrar, sintiendo una mezcla entre lástima y desprecio. Allí dentro, entre la multitud y la oscuridad, Antonio y el amigo han logrado alejarse de las miradas de los guardias civiles, pero no de la angustia. Ese refugio resulta ser engañoso, no solo porque en medio del resto de los espectadores ajenos a todo, los dos hombres

no consiguen calmar el nerviosismo, sino porque por haber entrado como impostores, ‘violando’ la función del espacio, es cómo más tarde serán también descubiertos como autores de la explosión en un periódico.

En Madrid, el espacio del cine se relaciona con el personaje de Mercedes y es uno de los espacios céntricos que, como se ha explicado en el apartado sobre la calle, especialmente la Gran Vía, representan espacios hostiles. El cine al principio tiene rasgos de refugio, que hace que Mercedes se olvide por un momento de la sórdida realidad y de la indeseada compañía de Emilio y que se sienta cobijada, aislada entre la multitud y la oscuridad: “sola en aquel fantástico mundo de colores y música. No necesitaba cerrar los ojos para soñar. Se olvidó de Emilio, de sus temores, del barro y de la lluvia, del delirante mundo de la Colonia sin Ley” (LO p. 230). Sin embargo, atemorizada por la idea de que un chico como Emilio la bese, pronto hace que este espacio se vuelva asfixiante. En Emilio, un chico sin personalidad, al que únicamente le interesa progresar en la escala social y tener a su lado a una mujer, cualquiera, Mercedes reconoce ese “viejo impulso del génesis” (LO p.232) que había poseído a todas las parejas del cine. De manera similar al episodio con la bomba anteriormente mencionado, al cine se va para cualquier cosa menos para ver una película. En el primer caso, el resto de los espectadores dormían plácidamente y, en este, el cine es un lugar de intimidad donde las parejas se besan al ritmo de los protagonistas de la película, en una especie de mezcla de la realidad y la ficción:

Era una asamblea de amantes sin luna y sin jardín. Era una cita unánime de las criaturas del asfalto. Era el amor que se escapaba de la oficina y del taller, de la academia y del mostrador, buscando el nocturno. Y en aquellos rincones se reanudaba, como cada día, la eterna conspiración de las fuerzas elementales de la Naturaleza para sobrevivir...Fuera rugían las amenazas de guerra y destrucción, sonaban los gritos de lucha, bramaba el furioso oleaje del progreso... (LO pp. 231-232)

Exceptuando la mala experiencia de Mercedes en este lugar, para el resto de los visitantes, el cine es un oasis artificial en la jungla urbana donde las clases obreras encuentran su refugio y su vía de escapar de la cotidianidad.

5.4.2.2. En la novela *Se vende un hombre* el cine es un espacio positivo. Se menciona en dos etapas de la vida del protagonista, Enrique: cuando era preadolescente y todavía seguía en la banda de los Vengadores, los niños de su barrio, y en la etapa cuando era adolescente y conoció a Maribel, con quien tuvo su primera experiencia sexual. El primer encuentro con el cine para

Enrique fue abrumador. Le mareó el espectáculo, en el que todo parecía a la vez tan real y familiar, tan lejano y mágico. De manera similar a la novela anterior, en la sala del cine se abría para el protagonista un nuevo mundo en el que se podía participar cortando todos los lazos con la realidad fuera. Pero a diferencia de Mercedes de *Los olvidados*, que percibe la magia solo por pocos instantes, para Enrique el cine se convirtió en una afición, un mundo “más limpio y más hermoso”, donde podía dejar de ser Enrique Lorca y al apagarse la luz identificarse con cualquiera de los personajes ficticios.

En el cine, años después conoció a Maribel. En la oscuridad de la sala que limita los sentidos, le atrajo el olor a romero de esta chica que estaba sentada a su lado y de quien no sabía nada, tampoco su aspecto físico durante el primer encuentro. Como era el caso de la novela anterior, el espacio del cine hace que el protagonista pierda la noción de realidad, o más bien confunda la realidad con la ficción, y, por eso, antes de conocer a Maribel en la calle y luego en la casa donde vive, ella le parece una chica irreal, fantasmal, distante, inalcanzable, igual que las mujeres de la pantalla que “[n]o parecían de carne y hueso” (SVH p.53). Sin embargo, pronto descubrirá que Maribel es en realidad una prostituta, o más concretamente la esclava sexual de un hombre, y no una de esas “criaturas misteriosas, limpias, delicadas, frágiles, dulces, imaginativas y desinteresadas” (SVH p. 93) que antes idealizaba. El espacio en el que se da este cambio, esta toma de conciencia por parte del personaje no es el cine, sino la casa de la que se habló en su momento. El cine, del que no volveremos a tener más noticias, se mantendrá intacto como un lugar positivo, idílico, atemporal, pero donde también se difumina la identidad.

5.4.2.3. El cine es uno de los lugares que tiene varias menciones a lo largo de la novela *La piqueta*. Una vez es cuando Luis le propone a Maruja ir a ver una película en el centro en vez de quedar siempre a dar vueltas por los barrios periféricos; otra vez es cuando Maruja, delante de la chabola, ocupándose de sus dos hermanos pequeños, ve a unas chicas encaminándose hacia el cine del barrio. El cine parece tener un fuerte impacto en la chica, dado que hay veces que percibe la realidad con ojos de cámara: “A la luz de la luna, el paisaje le recordaba los campos grises que había visto en el cine.” (LP p.56). En el episodio cuando los dos novios pasean por el centro es muy probable que ni siquiera entren a ver una película. Se dice solamente que están “delante de las filas lentas de gente que esperaba a las puertas de los cines” (LP p. 187), pero no se hace ninguna alusión a que ellos también son espectadores. El espacio céntrico de Madrid es,

sobre todo, un espacio abierto y público que no deja que sus personajes o el lector se asomen a su interior. Del segundo episodio, aunque la mención es muy pasajera, se deja la impresión de que el cine es un espacio anhelado, probablemente por el hecho de que le puede brindar al espectador unas horas de falsa felicidad, como se vio en las novelas anteriores, pero que le está vedado a Maruja, relegada a ese espacio hostil del sol quemante, el polvo y las chabolas.

5.4.2.4. En *Tiempo de silencio*, como se ha mencionado, los personajes no acuden a este espacio para ver una película, sino para asistir a una conferencia, o ni siquiera eso, sino para asistir a un acto social que permite ser visto, y con eso, de manera similar al café, “existir” según unas simples reglas del juego de apariencias. Aunque no hay referencias explícitas al cine y a quién es el “maestro” conferenciante, la crítica ha individuado en este episodio la sátira de un evento concreto: la conferencia pronunciada por Ortega y Gasset en el cine madrileño Barceló en 1949.

La mirada narradora omnisciente se detiene brevemente para describir este espacio, en el que salvo un trozo de un discurso insustancial y banal del “Maestro”, no ocurre nada más. A diferencia de lo que ocurre durante la visión de una película, cuando todos quedan igualados en la oscuridad de la sala, aquí se trata de un espacio altamente jerarquizado, donde hay una esfera inferior ocupada por criados, indiferentes a las palabras del filósofo mediante las que supuestamente se debía “elevar el nivel intelectual de la sociedad” (TS p. 161), una esfera superior donde a modo de un dios, está únicamente el filósofo y su venerada autoridad, y en el medio, se encuentra una esfera mediana en que está sentado el público más variopinto. Entre ellos se encuentran también los dos amigos, Pedro y Matías. No se ofrecen muchos más datos sobre el espacio, salvo los olores y los ruidos provenientes de las “esferas” inferior y mediana, o algún detalles de los integrantes del público, como la dama “aficionada” a la filosofía con un “sombrero especialmente elegido para el acto” (TS p. 162), que es solo una representante del mundillo que Pedro conocerá también en la recepción en la casa de Matías, preocupados por la forma y ajenos a los problemas reales en la sociedad.

El espacio del cine no va a ser el único que el autor use para criticar la teoría del perspectivismo de Gasset. En la casa de Matías, los comentarios de la élite reunida para la ocasión son igualmente vagos e insustanciales (“¡Qué fácil se le entiende!” TS p. 165), lo cual es una crítica que el autor dirige hacia los intelectuales, distraídos por esas reuniones mundanas,

conformistas, no reaccionarios. En otras ocasiones más, surge el discurso del perspectivismo, esta vez en el ambiente del prostíbulo, con lo cual se hace una vez más una inversión del espacio del prostíbulo y una desacralización de la autoridad del filósofo:

Doña Luisa, sin levantarse, alzó la tapa y gruñó su aprobación. Tomó un tomate y lo levantó, haciendo que el sol golpease con dureza sobre la pequeña esfera roja. Ella miraba el tomate por un lado. Pedro lo miraba por el otro. Ambos lo veían desde diferente perspectiva. (TS p.184)

También la noche de la salida de Matías y Pedro, cuando ambos están ya bastante borrachos, hay páginas enteras que se sitúan en el café y fuera de él y que se burlan de este concepto:

- Ahora esto está aquí – anunció gravemente mientras iniciaba el gesto de beber – y ahora ya no está – cuando el vaso estuvo vacío.” (TS p. 84)

Mi copro está ahora tu copro – anunció Matías -. Y mi copro está ahora en el exterior del local. (TS p. 85)

En resumen, el espacio del cine no es un espacio de cambio significativo en la trama o que refleje la psique de algún personaje, pero sí un espacio de importancia en relación a la crítica que el autor pretende transmitir.

5.4.3. El teatro: la vida no es sueño

Este espacio se menciona solo en las novelas *Tiempo de silencio* y *Travesía de Madrid*. Cumple una función similar a la del cine: aislar a los personajes de la turbia realidad y trasladarlos por un momento a un mundo diferente, ficcional. De todas formas, es curiosa su poca representación si se tiene en cuenta que las narraciones de migrantes suelen contener espacios de ilusión. El teatro ha sido la atracción principal tanto para la plebe como para las clases altas durante el Siglo de oro. En la época contemporánea sigue siendo frecuentado, pero coexiste con otros espacios de ocio de mayor o menor relevancia, aunque quizá una explicación de esta ausencia del teatro como edificio e institución se debe a lo que Amendola (2000) constata:

En la sociedad barroca toda la ciudad gravita alrededor de los espacios de representación a partir de los cuales asumen su identidad de ciudad-teatro. Sin embargo, estos lugares o momentos están bien definidos en el tiempo y en el espacio. Carnaval es carnaval, la Corte es la Corte, las plazas-escena son las plazas-escena, el paseo es el paseo. Detrás de estos períodos está la llamada cotidianidad. [...En la ciudad nueva [...] la frontera entre escena y realidad

resulta imprecisa. [...] El hombre metropolitano vive pesando de una representación a otra. Cada situación nueva – el trabajo, la familia, el tiempo libre, la política, el eros – requiere papeles y comportamientos diferentes. (pp. 159-150)

En las novelas elegidas para nuestro trabajo, no solo en las posteriores a los noventa, hay muchos más espacios que hacen que toda la ciudad se asemeje a un teatro que se rige por las reglas de las apariencias: la plaza en *Los novios búlgaros*, con sus salidas y entradas y las máscaras que todos los participantes llevan, las calles y los parques en *Paseador de perros* donde algún inmigrante puede pasar como dueño de un perro, el café en *Tiempo de silencio* donde se entra para ser visto por los demás y cumplir con el ‘deber’ social, las casas o las chabolas *Travesía de Madrid*, *Los olvidados*, *Cosmofobia* donde uno puede disfrazarse de otro o convertirse en otro.

5.4.3.1. En *Tiempo de silencio* se trata de un espacio secundario, donde no ocurre una acción significativa y que sirve más a modo de relajación antes del giro decisivo que unos capítulos más adelante representa la muerte de Dorita. De todas formas, se trata de un espacio que ocupa un capítulo entero y que es ilustrativo de la resignación que invade al protagonista y su incapacidad para elevarse por encima de la mediocridad a la que está condenado.

Este espacio, junto con el donde se celebra la verbena, cumple la función que en otras novelas estaba reservada al cine. Es decir, es un espacio donde evadirse y olvidar la gris realidad, donde no importa la calidad del espectáculo, pero sí ser partícipe de una carcajada colectiva, vulgar y absurda.

En todo el capítulo, hay solo tres frases en estilo directo, dos exclamaciones por parte de la madre de Dorita en elogio del espectáculo y un reproche por parte de Dorita hacia Pedro, para que no mire a las bailarinas semidesnudas. El resto del capítulo corresponde a la descripción del ambiente en boca del narrador omnisciente, pero donde se mezclan varias perspectivas, siendo predominante la de Pedro. El capítulo empieza con una descripción de una de las vedettes, primero como si fuera vistan a través de la mayoría del público que en ellas identifica un “arquetipo” de belleza femenina y de seducción, incluida aquí la mirada de la madre, que casi se identifica con la estrella y en ella pretende encontrar su juventud y su sexualidad perdidas. Incluso Dorita ve en este espectáculo una dosis de erotismo peligrosa para la honradez de su futuro marido. Únicamente a través de los ojos de Pedro podemos ver la ordinariez, unos bailes

lentos de deficiencias, unas divas sudadas y gordas. Lo que Pedro siente durante esta farsa a la que prácticamente fue obligado a venir, es opresión. Opresión por las dos mujeres que tiene a su lado, al tiempo que por la multitud ajena al mundo real, que se regocija en estas banalidades mediocres, pero de la que forma parte él, como se demuestra en las propias carcajadas que es incapaz de contener porque ya es parte de ese “popular gozo y triunfo” (TS p. 274).

Este espacio, como lo fue el cine también, no es, en realidad, un lugar de diversión y de ocio. Es un espacio de “alegría [...], paz [...] y] concordia” aparentes, falsos, un espacio de denuncia de la apatía y la decadencia en las que han caído todas las capas de la sociedad.

5.4.3.2. En *Travesía de Madrid* el espacio del teatro, o más precisamente el teatro de revista, que fue el escenario en la novela anterior también, aparece en una ocasión, descrito desde la perspectiva de las bailarinas y del narrador, que nos informa de que a menudo se colaba allí gracias a un amigo. Aquí la crítica que se quiere hacer mediante este espacio no es tan dura como en la novela anterior. El teatro aquí se representa más bien como un espacio de ilusiones y apariencias similar al cine en otras novelas. Durante el espectáculo las chicas parecen vestidas de “oro y seda” (TM p. 84), lucen una “piel joven y fina” (TM p. 83), pero a la una de la mañana, cuando termina el espectáculo “vuelven a ponerse la mala ropa de la calle, toda la pobreza, toda la tristeza de sus vidas cae sobre ellas. Son otra vez hijas de modistas o prostitutas sin precio.” (TM p. 84). En otras palabras, a diferencia de la novela anterior, donde se desenmascaraba la mediocridad del espectáculo y se ponía acento en el efecto seductor sobre el público, aquí en el teatro son las pocas horas de alegría y despreocupación, de poder ser otro, pero representado desde la perspectiva de las chicas que trabajan allí.

El narrador-protagonista en sus visitas se fija solamente en lo que más le interesa: la sexualidad de la mujer, expuesta y potenciada por la semi-desnudez de los cuerpos. Aunque habla de un grupo de ballet alemán que iba a ver con frecuencia, otra vez, como en tantos lugares, no hay espacio para el encuentro con el *otro*. Aquí solo se hace referencia a estas bailarinas alemanas como unos “bellos animales” y a su “ininteligible idioma” (TM p. 84), en suma, a una incomunicación total.

5.4.4. El museo: entre lo banal y lo culto

En las novelas seleccionadas para este trabajo, el Museo del Prado es el único de los museos madrileños que cobra protagonismo, pero aparece en pocas novelas: *Travesía de Madrid* y *Se vende un hombre*. Este museo que es una referencia obligatoria para cualquier turista y una de las señas de identidad de Madrid, solo en la novela *Se vende un hombre* guarda su prestigio, mientras que *Travesía de Madrid* es sinónimo de consumismo vacío de contenido. También en *Tiempo de silencio* hay una alusión indirecta a este espacio como el “Museo de Pinturas” que está cerca de la glorieta de Atocha a donde bajan Pedro y Amador, dirigiéndose hacia el barrio de chabolas. Aquí la mención del museo se relaciona con la “inverosímil visita” de él por parte una mediocre multitud y sirve para criticar la apatía de la gente y sus nulos anhelos artísticos.

5.4.4.1. En *Travesía de Madrid*, algunas veces se alude al espacio exterior y circundante del Museo y, otras, este espacio se asocia con la presencia de turistas extranjeros, sin que la mirada del narrador lo penetre. Un ejemplo del primer caso sería la descripción de un hombre en silla de ruedas, sentado a la puerta del museo, que se parece a los bufones de Velázquez (TM p. 153). Otro pasaje en el que se hace mención a este Museo emblemático es cuando el narrador se para en las plazas de Neptuno o Cibeles y observa a los turistas de diferentes partes del mundo ir y venir sin dejar rastro: “En la plaza de Neptuno se cruzan los turistas que vienen del Prado con los huéspedes del Palace que van al Prado y a los viajeros que entran en Iberia y salen de Iberia.” (TM p. 208). En el primer ejemplo, gracias al estatismo del personaje en la puerta y su semejanza con un cuadro, se borran los límites entre el exterior y el interior, se mezclan épocas diferentes, se confunde la realidad con el arte. Sin embargo, en el segundo ejemplo es justamente este espacio el que, mediante el vaivén de la gente, se banaliza y se convierte en un punto cualquiera en el mapa de una ciudad anónima, igual a otra en los ojos de un turista.

El narrador no hace una alusión explícita a que haya frecuentado este espacio. La siguiente cita puede referirse tanto a una experiencia personal ocurrida en algún tiempo impreciso, como a una suposición:

La explicación del guía se repite todos los días, varias veces al día, en el Museo del Prado. La melopea erudita de los guías canta en varios idiomas mientras el turismo de verano mira para los techos y las paredes con cierta expresión de aquilatamiento, como si cada cual estuviera calculando la importancia de lo que ve en relación con el precio del *tour*, para saber exactamente si sale perdiendo o sale ganando la visita. (TM p. 206)

Lejos de ser un templo donde la gente va a venerar a los grandes maestros artísticos, el Museo del Prado en esta cita es un espacio que acoge a gente mediocre, gente que no sabe apreciar el arte y donde no se produce ningún tipo de encuentro cultural, sino, al contrario, es un espacio de rutina, sin encanto.

5.4.4.2. En la otra novela, *Se vende un hombre*, el espacio del Museo del Prado, junto a la universidad, a la que haremos mención en el siguiente apartado (5.5.), es un espacio que es sinónimo de erudición, prestigio y representa una institución que inspira respeto y admiración. Cuando el protagonista sale de la cárcel donde fue injustamente encerrado, uno de los primeros lugares que visita es justamente el Museo. Antes no se había atrevido a penetrarlo porque no se sentía digno, pensaba que su ignorancia lo delataría y saldría de allí expulsado. Pero lo que descubre allí no es ese espacio hostil que se esperaba. Tanto esta visita como la de la universidad hace que se desmitifique este espacio tan temido y rehuido y el protagonista descubra a su alrededor gente común, gente que igualmente desconoce el arte. La experiencia en el Museo es para Enrique una experiencia totalizante, abrumadora y gratificante a la vez:

Uno no podría entrar en detalles ni describir punto por punto sus méritos, ni siquiera expresar lo que estaba viendo y sintiendo [...] Es una sensación triste y gozosa a la vez, de esperanza y peligro, que casi te ahoga, que te hace olvidarte de todo y te lleva a otro mundo, que te estruja y te hincha, que te sacude y te amaina, que te estremece y enerva, y que te deja sin palabras. (SVH p. 242)

El Museo, así, se transforma en un espacio atemporal, irreal, donde los personajes de los cuadros cobran vida y todo lo que le rodea se transforma en una especie de teatro en el que él es solo espectador. Una vez fuera del Museo se rompe la magia y la realidad le devuelve una imagen de la vida atormentada. Sigue sintiéndose como un observador, no participe de esa “pobre vida” que ha perdido la teatralidad del museo, a la que solo le ha quedado la falsedad y la burla.

Conclusiones:

A continuación vamos a exponer unas conclusiones comunes para todos los espacios de ocio y encuentro analizados en el apartado 5.4. La primera diferencia que salta a la vista y que está condicionada por la propia naturaleza de los espacios (espacios cerrados que permiten el anonimato dentro de la multitud y/o de la oscuridad) es que el cine, el teatro y el museo se erigen

como una isla amena dentro del paisaje urbano donde uno puede escapar, esconderse, estar a solas, identificarse con un mundo mejor. A los espacios como el bar y los similares se va con otros objetivos – divertirse, conversar, conocerse – donde normalmente la presencia de otra gente hace que el visitante se sienta partícipe de un espacio común y exista una tendencia de identificarse o compararse con los demás. Es decir, en el primer caso el espacio permite el aislamiento del individuo y la comunicación que se establece normalmente es la entre el espectador y la obra de arte, la ficción, mientras que en el segundo tipo de espacios la comunicación interhumana es una condición *sine qua non*. Dichas características vienen reflejadas también en las novelas en cuestión, aunque, obviamente, los significados nunca son unilaterales. El cine, el teatro, el museo son espacios positivos donde al personaje se le permite vivir una vida mejor, aunque sea de otro e irreal, pero también pueden ser espacios hostiles donde el personaje se siente agredido o simplemente ajeno y fuera de lugar. Normalmente cuando se da esta connotación negativa es cuando surge algún conflicto con otro personaje dentro del mismo espacio y no porque la relación con el espacio del mundo ficcional sea problemática (excepto en el caso de *Tiempo de silencio*, donde la crítica se dirige tanto a la mediocridad del espectáculo como a los visitantes). En el caso del espacio del cine podemos observar una gradación de los significados de este espacio que van desde el más positivo hasta el más negativo según este orden: *Se vende un hombre*, *La piqueta*, *Tiempo de silencio*, *Los olvidados*. En la primera novela, el cine es para Enrique un espacio de emoción y de identificación. En la segunda para el personaje Maruja el cine es un espacio de anhelo, de deseo no realizado. En la tercera es un espacio de jerarquías y de incomunicación. En la cuarta es un espacio que produce hasta malestar físico del personaje. En los casos del teatro y del museo, ambos aparecen en solo dos novelas y es curioso que se establece casi una perfecta dicotomía. El teatro es un espacio positivo en *Travesía de Madrid* pero negativo en *Tiempo de silencio*, y el museo es trivializado en *Travesía de Madrid*, pero exaltado en *Se vende un hombre*.

En cuanto al espacio del bar¹⁷³, tal y como hemos visto del análisis, aunque ofrece el encuentro con el *otro* y solo en pocas ocasiones se produce algún conflicto, aunque el personaje cumple con el propósito por el cual ha entrado en cierto espacio (ha conversado con la persona deseada, se ha divertido, se ha desahogado), no faltan las connotaciones negativas que estos

¹⁷³ Usamos aquí este espacio como representativo de todos los espacios del apartado 5.4.1. que denominamos ‘melódico-gastronómicos’.

espacios adquieren por diferentes razones. En el bar el personaje puede sentir el peso por ser diferente (*Los olvidados* – por ser mujer y pobre, en *Madre mía que estás en los infiernos* – por ser de otra raza). El bar puede ser también espacio de soledad (*Una tarde con campanas*, *Cosmofobia*). El bar proporciona el encuentro pero ese es solo transitorio y no promete ningún cambio (*Paseador de perros*, *Los novios búlgaros*, *Travesía de Madrid*, *Tiempo de silencio*), o al contrario, desencadena un cambio negativo (*El Metro*, *Los olvidados*, *Tiempo de silencio*).

El espacio del bar y los similares, son sobre todo espacios ambiguos, que representan tanto espacios de identificación, unos auténticos sustitutos de las casas con las que se ha perdido todo vínculo, pero también espacios que han perdido su principal función porque ya no son lugares de ocio, sino de trabajo y donde la entrada está prohibida porque la diversidad queda excluida de esa aparente ‘normalidad’.

5.5. Espacios de educación: espacios vedados, espacios de frustración

La presencia de espacios educativos se limita solo a tres novelas: el colegio¹⁷⁴ se menciona en *Una tarde con campanas*, el instituto en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* y la universidad en *Se vende un hombre*. En las primeras dos novelas estos espacios son espacios que contribuyen a una mayor verosimilitud de los personajes, dado que se trata de un niño en la primera y unos adolescentes en la segunda, mientras que en *Se vende un hombre* se trata de un espacio vedado al protagonista y por el que este siente admiración y respeto, pero que al final resultará otro espacio más de desengaño. Al espacio de la universidad se hace una alusión implícita en *Travesía de Madrid*, siendo el bosque de la Ciudad Universitaria uno de los múltiples lugares de encuentro entre el narrador y las mujeres. Este parque se asocia con el sexo y lo prohibido, pero salvo la referencia contenida en el nombre, no hay más información que nos pueda servir para poder extraer alguna interpretación a partir de este emplazamiento.

En este apartado vamos a incluir también el laboratorio donde trabaja Pedro en *Tiempo de silencio*, que es una especie de espacio de educación, de una (auto)formación a un nivel más alto.

¹⁷⁴ En la novela *Los olvidados* la chabola funciona a veces como colegio donde Antonio acoge a chicos con regularidad desconocida y en obvias circunstancias improvisadas. De todas formas, no vamos a analizar este espacio como una escuela porque las menciones son muy fugaces, y además hemos constatado en el capítulo dedicado a la casa en esta novela (1.1.) que la chabola es un espacio con múltiples funciones y significados que llegan a desdibujar su principal función de vivienda.

5.5.1. En *Una tarde con campanas* al espacio de la escuela se alude tanto en el contexto madrileño como en el del país natal del protagonista. En el país natal, la escuela sirve como un espacio para criticar la dictadura militar que se había apoderado de todos los aspectos de la vida. Si solo nos quedáramos con la mirada del narrador niño, el colegio no representaría un espacio negativo, ya que se nos informa de manera casi neutra de que allí les hacían saludar la bandera, marchar, hasta manejar pistolas. Pero es a través de los demás personajes, sobre todo del hermano Augusto que el lector se puede hacer una idea de un sistema opresivo, totalitario: “cuando me acosté, entre las cobijas se había escondido un militar” (UTC p.52), dice Augusto al recordar la época cuando había militares por todos lados. Es también a través de los consejos que José Luis recibe de la madre antes de ir a la escuela que conocemos la realidad que se esconde bajo la inocencia del niño:

No digas milicos, se dice militares.

No digas gorilita, se dice mi sargento.

No digas loro mandante, se dice señor presidente.

No digas nada de lo que dice tu hermano, no lo repitas, no digas nada que no venga en el libro que ellos leen al empezar la clase, mejor no digas nada, no digas, tú no digas. (UTC p. 153)

El colegio, a pesar de la mirada ingenua del narrador José Luis, devuelve un reflejo significativo de la vida dominada por el miedo, el recelo, la amenaza.

El espacio de la escuela no se relaciona solo con la dictadura, que fue una causa indirecta de la migración de la familia de José Luis, sino también con un tiempo truncado, con un período feliz, olvidado y sepultado para siempre. Nos referimos al episodio cuando los hermanos Augusto y Somaira no volvieron a casa unos días porque se habían ido a la playa sin avisar a los padres, lo cual a su vuelta provocó una bronca memorable en la familia. José Luis se enteró de lo sucedido porque sus hermanos le mostraron unas fotos de la playa en las que parecían muy felices y que, al final, para que el padre no se diera cuenta, José Luis escondió en un hueco de la pared de la escuela. La escuela no llega a cumplir con el propósito de ser un espacio alternativo a la casa, un espacio de intimidad y memoria, ya que las fotos no aparecieron nunca más y la escuela, junto con el muro, fue derribada. Queda frustrado ese intento por parte del narrador de guardar y perseverar una imagen feliz de su familia. Esa felicidad es a veces tan fugaz e instantánea y, otras, como esta, tan lejana, que tiende a borrarse.

En otro capítulo el narrador recuerda el pupitre que él ocupaba en la escuela, que a pesar de ser el “ultimito, ultimito, el más último de todos” (UTC p.171) y, además, para zurdos, representaba un rinconcito propio, en el que había hecho unos dibujitos de su familia viajando en autobús. Desde que la familia emigró, José Luis volvió a pensar muchas veces en ese pupitre como un espacio perdido, ocupado por otro en el que el dibujo de la familia probablemente quede borrado por alguna obscenidad. Y no solo es que “allá” se estén borrando las huellas de su presencia, sino que parte de los espacios perdidos no encuentran sus equivalentes en el nuevo contexto. En la escuela en Madrid, como José Luis llegó con la familia a mitad del año escolar, tuvo dificultades para ser admitido y, al poco tiempo, fue expulsado por pegar casi brutalmente a un compañero. El espacio de la escuela está presente prácticamente solo en ese episodio cuando los compañeros de la clase se ríen de él porque no sabe jugar al fútbol, lo llaman “mulato bruto”, y adonde no volverá más tras la pelea con uno de los niños. En otras ocasiones se aludirá de manera indirecta a la interrupción de la escolaridad, por ejemplo mientras Mariana y una amiga están haciendo las tareas, José Luis está jugando a la consola y cuando Mariana le reprocha por ir merodeando con unos chicos por el barrio, su excusa es que “[l]os sábados amanezco raro.” (UTC p. 170). En conclusión, la escuela en el contexto madrileño es otra vez un espacio que le sirve al autor para hablar de la discriminación y la marginalización de los niños de inmigrantes en la escuela y las secuelas negativas que deja el hecho de estar excluidos del sistema educativo.

5.5.2. En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, el instituto se menciona varias veces, pero no nos vamos a detener sobre los episodios cuando la narradora describe un espacio escolar típico (materias difíciles, profesores duros, amistad), sino solo hacemos la referencia porque en esta novela, como en la anterior, el espacio educativo nuevamente sirve para poner límites y excluir a ciertos personajes. El chico polaco Andrés no conoce a Laura en el instituto porque está obligado a trabajar y puede solamente frecuentar el nocturno. Pero es significativo mencionar que el primer encuentro entre los dos protagonistas no ocurre en el portal del edificio, donde otras veces coincidirán, sino en una avenida cuando Laura y las chicas vuelven del instituto. La calle, de manera similar al cerro y al bosque donde más adelante se reunirán Laura y Andrés, es una especie de espacio de libertad contrapuesto a la casa y el edificio, que se transforman en espacios de recelo y conflicto y también a la escuela, que en relación a Andrés es un espacio tabú porque limita el encuentro con el otro y dentro del que nunca vemos a este

personaje, sino solamente saliendo de él o haciéndose unas referencias muy vagas a su presencia allí (a veces lleva una mochila, probablemente cargada de libros).

5.5.3. En la novela *Se vende un hombre*, no se menciona explícitamente a qué Universidad se refiere el narrador, pero se puede suponer con bastante seguridad que ese espacio de “la libertad del espíritu y la dignidad del hombre” (SVH p. 248) es la Universidad más antigua de Madrid, la Complutense. La Universidad, junto con el Museo del Prado, representan para el narrador “dos nombres mágicos” y “dos cumbres inaccesibles” (SVH p. 239, 240). Al salir de la cárcel, cuando ya no tiene nada que perder, el narrador decide visitar estos dos lugares, venciendo las viejas inhibiciones. Aunque no se puede decir que llega a conocer de cerca este espacio, ya que únicamente pasea por las avenidas, contempla los edificios y entabla conversación con unos estudiantes sentados en un banco, el haber cruzado el umbral delante del que antes se paraba por sentir profundo respeto, hace que se derrumben sus idealizaciones. Se dio cuenta de que los estudiantes con los que antes solo se cruzaba en la calle Princesa no eran personas tan lejanas. Notó con sorpresa que por las calles cerca de la Universidad paseaban también jóvenes de clase inferior y que la educación ya no era un lujo accesible solo para los “hijos de familia”. Gracias a la conversación con unos chicos, descubre que el hijo del señor Plácido y el catedrático don Sixto no eran impostores en ese mundo, como antes pensaba, sino representaban la regla. En vez de “[m]aestros ejemplares, llenos de generosidad, transmitiendo el saber, la ciencia, las grandes verdades” (SVH p. 240), los estudiantes le hablaron de “rutina”, “miedo”, “desinterés”, “gamberrismo”, “sumisión”, “desorden”. (SVH pp. 246, 247). En el espacio que para el narrador representaba un espacio que podía haber cambiado su vida, podía haberle transformado en una persona mejor, ahora descubría el gran “fraude”. El símbolo de toda esta podredumbre, de esa “fuerza corruptiva, sojuzgadora, enemiga de la libertad y dignidad humanas” (SVH p. 248) para el protagonista es José Puig, a quien pretende asesinar justo tras esta visita de la Universidad y tras averiguar la caída del último reducto de la libertad.

Mediante la detención del protagonista en este espacio, además de crearse una pausa en la trama entre la salida de la cárcel y la visita de la casa de Puig, el autor habla entre líneas de un espacio en el que se percibe la resistencia ante el franquismo ya moribundo:

- Usted no será periodista, ¿eh? [...] Porque hoy no estamos para follones. [...] hoy no ocurre nada. Mala suerte [...] Quizá dentro de unos días. Bueno, cualquier día. Nunca se sabe. (SVH p. 245-246)

Existe una crítica antifranquista en otros espacios también, en el pueblo donde matan al padre, en el piso en Madrid donde la madre y Enrique son recibidos por el portero porque pertenecen al mismo ‘bando’, en la trastienda del señor Plácido donde hay reuniones conspirativas, mientras Enrique está trabajando de taxista y varios pasajeros en sus confesiones también le hablan del deseo de que haya un cambio de régimen. De todas formas, el protagonista nunca se muestra crítico con el régimen o partidario de una ideología opuesta. Tanto en el espacio de la Universidad como en los demás, estos temas se presentan como secundarios y la desgracia del personaje nunca es explícitamente consecuencia del contexto social e histórico, sino del *fatum*, de unas circunstancias fatídicas, inevitables.

5.5.4. En *Tiempo de silencio*, el espacio del laboratorio es el espacio con el que se abre la novela y uno de los espacios en el que aparece la voz narradora en primera persona, correspondiente a Pedro. Dado que se trata de un capítulo escrito con el procedimiento del flujo de conciencia, no estamos ante un espacio detalladamente descrito, pero de todas formas disponemos de algunas informaciones sobre los objetos que lo integran: un teléfono, el retrato de Ramón y Cajal en la pared, un binocular, perros que sirven para la investigación. A pesar de la parquedad descriptiva, sabemos que es un espacio de frustración para el personaje, que se siente constantemente observado por la autoridad de Ramón y Cajal, hacia cuya labor siente una especie de deuda, pero que no puede continuar o alcanzar por las condiciones míseras en las que está obligado a trabajar: se funden las bombillas, huele mal, se han muerto todos los ratones. El laboratorio no se menciona más veces en la novela, pero es significativo como espacio intermedio entre el laboratorio en Illinois, un espacio idealizado que ofrece las condiciones perfectas para la investigación, y la chabola, el espacio degradado donde milagrosamente se crían los ratones, pero que representará para Pedro un espacio fatídico y cuya visita lo llevará al fracaso personal e intelectual.

Conclusiones:

Los espacios educativos son espacios carentes de significados positivos y cargados prácticamente solo de connotaciones negativas. Tal y como se ha visto hasta ahora, no existen espacios puramente positivos, sino casi todos se caracterizan por su ambigüedad. Pero es en el

espacio de la escuela en todos sus niveles donde cabe mayor pesimismo: en *Una tarde con campanas* es un espacio perdido e irrecuperable, en *Una tarde con campanas* y *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* es un espacio excluyente del *otro*, en *Se vende un hombre* es un espacio de la decepción final, de la caída del último ideal, en *Tiempo de silencio* es el espacio del fracaso y de la frustración.

Este espacio está presente en solo una tercera parte del número total de novelas elegidas, sin embargo podemos afirmar que en las narraciones sobre las migraciones la escuela se erige como punto débil a través del cual denunciar muchos problemas sociales, no solo los relativos a la educación, sino también a la pobreza, a la xenofobia y a la marginalización.

5.6. Espacios de degradación: el vertedero

El vertedero como espacio cobra protagonismo solo en la novela *Los olvidados*, aunque hay también una alusión fugaz en *La piqueta* como parte del paisaje del barrio de las chabolas (LP p.79) y en *Tiempo de silencio* también, como otro elemento más de la degradación: “el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra” (TS p. 50). En *Los olvidados*, no hay una ubicación exacta de este espacio, pero se supone que se encuentra cerca del barrio de chabolas. Este espacio, igual que “La Colonia sin Ley”, se opone a la gran ciudad, representada por el opulento centro, y se configura como anti-ciudad, un espacio en el que cabe todo lo que la ciudad desecha, pero que, al otro lado de sus límites, se transforma en fuente de vida. Este espacio lo pueblan sobre todo las mujeres, las llamadas “busconas” que “como canes husmeadores, escarbaban entre las escorias y las inmundicias que allí arrojaba el reflujó de la gran ciudad.” (LO p. 137). En esta y la siguiente cita se observa la animalización de estos personajes: “Más que buitres sobre la carnaza de un caballo muerto, parecían los gusanos que pululan en un gran vientre en descomposición” (LO p.137). Este procedimiento para caracterizar a los personajes le sirve al autor para hablar de estas condiciones infrahumanas a las que han sido empujadas las mujeres de la periferia en su intento de asegurarse la supervivencia, pero también para criticar una ‘autoridad’ invisible, simbolizada por la gran ciudad, indiferente, pero a la vez inconsciente de su propia ‘descomposición’.

A diferencia de otros espacios que vienen descritos con un tono melodramático, como por ejemplo la chabola que se representa como sinónimo de refugio y de una luz salvadora o el

quiosco como metáfora de la persistencia y de la dignidad de los chaboleros, en la descripción del vertedero se emplea una ironía similar a la de *Tiempo de silencio*:

Nadie pensaría al verlas que aquellas criaturas se ganaban en dos horas de busca un jornal superior al de un obrero medio en una fábrica durante ocho, y que muchas de ellas, por la tarde, se irían a la ciudad, vestidas a la moda, con las unas y los labios pintados, a distraerse en un cine, a pasear del brazo de un hombre, como una mujer normal cualquiera. (LO p. 137)

¡Y, mientras, muchos hombres sonando con tesoros ocultos, con negocios fabulosos...! Y muchos tahúes también, al pie de las ruletas, tratando de adivinar las veleidades de los números para ganar... ¡Y todos ellos sin saber que la fortuna podía estar en aquellos arrumbadores de escorias! (LO p. 138)

En la segunda cita no hay duda de la presencia de la ironía, mientras que en la primera la confirmación de que ese ‘bienestar’ es falso y exagerado lo encontramos en el resto del texto, donde no hay ninguna alusión a que estas mujeres lleven una vida normal fuera del barrio de las chabolas y mucho menos que se paseen ‘camufladas’ entre las demás mujeres por la ciudad. Más bien al contrario, el centro de la ciudad es como en otras ocasiones un espacio de deseo prohibido. Nos referimos al pasaje donde se nos informa que una de estas busconas, Crucita, lleva ya tiempo viendo un impermeable en el escaparate de una tienda en el paseo de las Delicias que no es solo un simple objeto que se anhela, sino una excusa, una “ardiente promesa” para volver al espacio de las ilusiones – el centro¹⁷⁵.

El espacio del vertedero aparece en dos episodios. Uno cuando la protagonista Mercedes va allí a pesar de que Antonio se lo había prohibido, sin que la razón de esa prohibición sea explícita, pero se supone que es para no exponerla a esa máxima degradación. Allí va como en una especie de auto-castigo, aunque su único ‘pecado’ es la incertidumbre del futuro y el dilema, que aunque no lo expresa explícitamente, consiste en si ceder o no, si debe conformarse con la naturaleza violenta de Pepe o rebelarse contra ella, estar o no con ese chico solo para tener la protección de un hombre. De todas formas, este episodio, no sirve tanto para presentarnos al personaje de Mercedes para quien este espacio es hostil hasta el punto que estar allí le causa dolor físico: “Tenía las manos moradas de frío, y, al poco rato de hallarse en aquella postura incómoda y violenta, le dolía todo el cuerpo.” (LO p. 138), sino para presentarnos un personaje

¹⁷⁵ Nótese que la misma distancia insignificante desde la calle hasta el objeto deseado y separado solo por el vidrio del escaparate la hemos visto en *Los novios búlgaros* cuando hemos hablado de los espacios de la tienda y de la calle.

colectivo en este circuito degradado, exclusivamente femenino. En este primer episodio el vertedero es a la vez un espacio que uniforma, donde todas son iguales en la miseria y en la indignidad (“Por eso, al verla, ahora con el saco al hombro, camino del vertedor, sentían la perversa satisfacción de saberla a su mismo nivel” (LO p. 140), pero también un espacio de rivalidad, de conflicto y jerarquías que aquí solo se anuncian con la llegada de la Mellada. La Mellada es una mujer fuerte, de rasgos masculinos, temible, casi un monstruo:

Era la Mellada una virago de horrenda y velluda faz picada de viruelas. Andaba arrastrando casi una pierna, quebrada por la cintura. Por sus ojuelo, escondidos entre los párpados carnosos; por su nariz, totalmente toma; por su boca, enorme y desigual, y por su ancha y fornida complexión, don Jesús creyó ver en ella un trasunto de la hembra paleolítica (LO p. 141)

De esta mujer tenemos pocas informaciones: el barrio es testigo muchas veces de las palizas que su marido recibe de su parte, tiene dos hijos y todos la evitan y la temen. Ella es la protagonista en el segundo episodio situado en el vertedero cuando Crucita, una chica ingenua, soñadora, indefensa, en otras palabras la suma antítesis de la Mellada, está a punto de ser violada en el vertedero por el Pinto y La Mellada acude en su ayuda tras oír el “grito de mujer”. En este segundo episodio, el vertedero es otra vez un espacio¹⁷⁶ en el que en el hombre se despierta un lado bestial y una atracción sexual animalesca e irracional. En este lugar también ocurre la pelea entre la Mellada y el Pinto de la que no tenemos todos los detalles porque la mirada narradora se traslada a la chabola de Crucita donde esta huye, pero podemos concluir que no se cumplió el sospechado crimen, ya que al Pinto lo vemos más adelante en la historia. La Mellada se muestra como la dueña y la protectora de este espacio, la reina de los escombros. Es curioso que muchos de los personaje tengan un espacio predilecto, un espacio bajo su dominio o protección: si para la Mellada este es el vertedero, para Antonio es el barrio de chabolas, para Pepe es la calle y el mercado. Pero este espacio es interesante también por la relación que se establece entre Crucita y Mercedes por una parte y entre Crucita y la Mellada, por otra. Crucita es víctima del mismo ‘dilema’ que arrastra a Mercedes hasta el vertedero. Cuando el Pinto quiere violarla le pregunta: “¿Te dejas o no?” (LO p. 284), lo cual más abajo viene presentado como “una alternativa entre la vida o la muerte” (LO p. 284). Crucita se salva del Pinto, pero enloquece, mientras que a Mercedes le alcanza ‘el castigo’, la muerte por haberse ‘dejado’. En cuanto a la relación entre Crucita y la Mellada, hay posibles interpretaciones de la locura de Crucita. A ella, como una

¹⁷⁶ En esta novela son también la chabola o el metro donde las mujeres son víctimas de posibles violaciones.

chica tranquila y frágil, le asusta tanto este suceso que acaba perdiendo la cordura. Sin embargo, parece insinuarse de manera indirecta que la Mellada que otras ocasiones había expresado su deseo de ser un hombre (LO p. 142), puede ser el próximo ‘verdugo’ de Crucita ya que al recordar la presteza con la que la Mellada acudió y peleó con el hombre, Crucita siente un “nuevo miedo [...] y un asco escalofriante.” (LO p. 285). De ahí, podemos sacar la conclusión de que el vertedero no es solo un espacio de suciedad y degradación, sino también un elemento más de la periferia donde caben las pasiones prohibidas (el posible anuncio de las relaciones lésbicas entre Crucita y la Mellada)¹⁷⁷.

5.7. El metro: la ciudad subterránea

La construcción de las primeras líneas del ferrocarril subterráneo en 1863 en Londres significó también el comienzo de la historia de un nuevo espacio literario. El imaginario común y la fantasía individual han creado múltiples imágenes y significados de este espacio no solo en la literatura, sino en las demás artes también, que hacer un recorrido por ellas nos enfrentaría a un vasto trabajo.¹⁷⁸ En el presente apartado dedicaremos unas páginas a las representaciones del Metro de Madrid en las novelas sobre la migración elegidas aquí. Pero antes que nada, haremos una pequeña introducción sobre el espacio real y extraliterario.

El Metro de Madrid cuenta con la historia de un siglo y es uno de los más grandes del mundo. Su construcción en 1919 puso a Madrid a la altura de otras metrópolis europeas como Londres, Budapest, París o Berlín, que ya contaban con este sistema de transporte. Gracias a la extensión de la red del metro y a cambios sociológicos como la incorporación de la mujer en el mundo del trabajo y la presencia tanto de turistas como de inmigrantes, ha ido cambiando el perfil del viajero del subterráneo. Aunque los datos estadísticos no son precisos, se ha pasado de usuarios predominantemente hombres de la clase obrera en las primera décadas del funcionamiento de la red a que hoy en día sean las mujeres las que más usan el metro, el perfil socioeconómico sea muy variado y el porcentaje de viajeros extranjeros sea del 30% del total, lo

¹⁷⁷ Compárese con las insinuaciones de amor incestuoso en la chabola de Muecas en *Tiempo de silencio*.

¹⁷⁸ Casado Fernández (2010) hace un repaso de frecuentes imágenes del metro en las artes e individua algunas constantes como espacio de la soledad, de encuentro con la alteridad, espacio de anonimato, espacio monstruoso o espacio de muerte, entre otros.

que aporta a que el metro se asocie con la imagen de la diversidad en todos los sentidos, étnica, racial, de clase¹⁷⁹.

De la idea de construir un sistema de transporte cómodo y rápido, hoy en día, los metros alrededor del mundo se han convertido en auténticas ciudades bajo tierra. El Metro de Madrid organiza todo tipo de conciertos, sesiones cinematográficas, obras teatrales, exposiciones, pasarelas de moda, ofrece servicios como los Bibliometros donde los usuarios pueden prestar libros, hay todo tipo de tiendas, alberga también varios museos subterráneos. Alrededor del Metro se han ido tejiendo numerosas leyendas urbanas, cada estación cuenta con alguna historia propia, los destinos de millones de pasajeros se van entrelazando en un espacio común, que se ha convertido en una seña de identidad de la ciudad. El metro es también un lugar de la memoria colectiva e individual, que como dice Marc Augé, únicamente puede ser entendido si se le aplica la “mirada retrospectiva”:

Los caminos del metro, como los del Señor, son impenetrables: uno no cesa de recorrerlos, pero toda esta agitación sólo cobra sentido a su término, en la sabiduría transitoriamente desencantada de una mirada retrospectiva. (Augé 2009: 11)

El espacio del metro aparece con mayor o menor frecuencia en las novelas tratadas aquí. En algunas está ausente, como en *Cosmofobia*, en otras solo hay una alusión a la boca del metro sin que alguno de los personajes se mueva por este espacio (*Los novios búlgaros*) y en otras, cobra más protagonismo, como se verá en las líneas que siguen. La presencia o ausencia de este espacio en las novelas no parece depender del contexto histórico ya que viene tratado en novelas de los años 60, cuando el Metro todavía no tenía la red tan desarrollada como hoy en día, ni reflejaba la diversidad multicultural de ahora, pero, sin embargo, está ausente en novelas como la mencionada *Cosmofobia*, del año 2007, a pesar de ser hoy prácticamente un lugar símbolo de la mezcla racial y étnica presente en Madrid.

5.7.1 Para ilustrar algunos de los significados que el espacio del metro cobra en las novelas aquí seleccionadas, empezaremos por *La piqueta*, donde aunque la alusión es indirecta, consideramos que es justamente esta ausencia la que aporta significados. Se trata del primer

¹⁷⁹ Datos tomados de “Metro de Madrid, 90 años al servicio del ciudadano”, disponible en: http://www.metromadrid.es/comun/noticias/pdf/Dossier_90_axos_de_Metro.OK.pdf [Consulta 13.07.2014]

capítulo de la primera parte, donde hay varias acciones en espacios distintos presentadas con elipsis temporales. El espacio que nos interesa en este caso, el metro, se menciona de manera explícita solo en la última frase del capítulo, cuando vemos al personaje Luis regresando del baile en el barrio de Orcasitas, subiendo las escaleras del metro para volver a su casa en Lavapiés. La mención sería insignificante por sí misma, sin embargo, creemos que el espacio mencionado al final se enlaza con la primera parte de este capítulo, donde se nos presenta al mismo personaje Luis hablando con su amigo Antonio el día anterior al baile. En esta parte solo se menciona que Luis se despide de su amigo, corriendo y “saltando escaleras abajo” (LP p. 29). No hay una referencia explícita hacia dónde baja, sin embargo, dado que el autor usa con frecuencia una estructura circular en los capítulos¹⁸⁰, se puede afirmar que el espacio hacia donde baja Luis es el metro, de donde sale al final del capítulo.

El hecho de que entre estas dos partes situadas en el centro (Lavapiés) se cuenta la acción situada en el merendero de la periferia sin que esté representado el viaje hacia él, nos hace concluir que el metro aquí se convierte en un espacio elíptico¹⁸¹, un espacio-tabú. El espacio que en realidad conecta (el metro), en este caso se convierte en un espacio que desconecta y, aunque la distancia física entre el centro y la periferia en realidad no es grande, se mantiene la distancia simbólica y la imposibilidad de que exista una vía de relación.

5.7.2. En la novela *Los olvidados*, el metro no es un espacio frecuente, pero sí significativo en relación al personaje femenino Mercedes. La vemos usar el metro el día que llega a la colonia huyendo de su padrastro y el día que vuelve del centro adonde había salido con Emilio. En el primer episodio, el metro se revela como un espacio acogedor, que le brinda refugio. En su desesperada carrera por la ciudad, sin saber adónde iba, la boca del metro “surge” del suelo, como si la ciudad misma la creara en ese momento para “acogerla”. En los trenes no hay muchos pasajeros, siendo ya próxima la hora del cierre. Probablemente por eso, porque el vagón está vacío, ella encuentra en la “quietud y en la tibieza del ambiente” (LO p. 176) un

¹⁸⁰ De hecho, el texto entero de la novela también tiene una estructura circular.

¹⁸¹ Compárese con lo que Gullón (1980) dice al respecto de los silencios en los textos: “por el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse” (p. 7); “Baste observar que los silencios no son agujeros, sino elementos complementarios de lo que la palabra edifica. El movimiento se detiene un punto y al hacerlo nos incita a suplir la continuación, pensando, imaginando, estableciendo hipótesis plausibles que enlacen lo dicho con lo callado.” (p. 8).

espacio positivo donde siente un “suave calor”, donde el ruido del tren es “acariciador” y “blando”, que al final se queda dormida allí hasta que un empleado le dice que tiene que salir porque van a cerrar. Pero es a la salida que se da cuenta que no tenía billete y que sin él, el empleado no la puede dejar salir, una situación que este último quiere aprovechar para insinuársele. Es decir, de la misma manera que la entrada al metro apareció delante de ella como por arte de magia y la atrajo, ahora la salida la quiere mantener atrapada. En el metro se refugió del “deseo animal” que vio en los ojos del padre y que ahora reconocía en la mirada del empleado con su “aire dominador”. El espacio del vagón, que hace minutos le parecía reconfortante, ahora solo lo ve lejano e inalcanzable. La única opción es cobrar fuerzas, empujar al empleado y huir a otro espacio aparentemente salvador, la plaza de Legazpi, que la llevará al barrio de chabolas.

En el segundo episodio, cuando Emilio y Mercedes regresan del centro, un hombre borracho le pone una mano en el hombro a Mercedes, ante lo cual Emilio se muestra protector y dispuesto a pelearse. El resto de los pasajeros también se ponen del lado de ellos y, como una “oscura y anónima fuerza” (LO p. 236), echan al hombre y sus amigos del vagón. En este episodio otra vez el metro se transforma en un espacio amenazante, hostil, donde reinan unas fuerzas animalescas, donde cada uno es enemigo del otro y las relaciones humanas se reducen al instinto de supervivencia.

5.7.3. En el caso de *Se vende un hombre*, es curioso notar la poca representación de este espacio, teniendo en cuenta que vemos al personaje constantemente en movimiento y usando varios medios de transporte como el camión, el taxi, el tren. En el metro no se desarrolla acción significativa alguna, pero se menciona más veces, sobre todo en relación con los estraperlistas, que normalmente ocupan las bocas del metro. El momento que de esta novela podríamos destacar sobre el espacio en cuestión no representa el viaje de algún protagonista por él, pero sí una valiosa descripción de la atmósfera dominante. Reproducimos aquí una cita:

Los trenes reventaban y vertían sobre los andenes oleadas turbulentas de viajeros que tenían que abrirse paso a codazos en la contramarea de los que sitiaban las puertas dispuestos al asalto sin contemplaciones ni miramientos. Había que tirar del abrigo, del paraguas o de la bolsa, que se quedaban atrás retenidos por la comprensión de los cuerpos, y saltaban los botones, se rompían los paquetes y se desgarraban las ropas [...] Al fin, la masa asaltante se detenía ante las puertas corredizas, inflexibles, no sin que quedasen entre sus mandíbulas piernas y brazos

que aún seguían coleando cuando el tren se ponía en marcha, ya allá se iba éste rompiendo el aire con sus pitidos, para pararse quizá, en medio del túnel, por falta de energía eléctrica. (SVH p. 49)

El espacio del metro está representado como un espacio agobiante y deshumanizado. Reina una atmósfera sofocante donde el espacio del cuerpo individual es a menudo invadido, siendo franqueados sus límites sin dificultad alguna (se roban carteras, se rompe la ropa). Sin embargo, no destaca ningún cuerpo de la masa amorfa de la marea de gente que se mueve más impulso que por necesidad. Los vagones del metro se transforman también en una especie de monstruo insensible (sus puertas se comparan con mandíbulas¹⁸²), “vierten” a sus pasajeros como si estos estuvieran privados de toda voluntad o posibilidad de decisión.

El narrador que trae a la memoria esta visión de su infancia no penetra este lugar, no usa el metro para desplazarse, pero es significativo notar que él y sus amigos lo usan para cobijarse allí de la lluvia. De esta manera, este lugar se transforma temporalmente en un espacio positivo donde el tiempo se detiene y pueden darse un respiro de sus travesuras y sus vagabundeos.

5.7.4. En la novela *Travesía de Madrid*, el movimiento del protagonista-narrador es constante y el metro es uno de los medios de transporte que usa. Aquí el metro obtiene varios significados dependiendo de si se percibe desde fuera, desde dentro, si solo se atraviesa o si, de hecho, se realiza un viaje. En varias ocasiones el metro va a ser el lugar donde el narrador se despide de alguna de las mujeres que conoce, algunas veces observándolas “desaparecer” allí, otras veces tomando los trenes en dirección opuesta. Es decir, algunas veces el metro se asemeja a una madriguera donde uno puede “desaparecer”, escapar, perder la relación con el mundo de arriba y, otras, se transforma en un espacio que desune. En ocasiones, el metro se transforma en una especie de calle subterránea, los personajes lo usan solo para entrar por una boca y salir por otra de la misma estación. No está muy claro por qué lo hacen, dado que la frase reza: “Entramos por una boca del Metro, pero conseguí que saliéramos en seguida por otra, en la punta opuesta de Sol, y me llevé a la niña a la plaza Mayor.” (TM p.20), sin que se den otros detalles. Una conclusión podría ser que el narrador pretende aturdir a la muchacha provinciana con la que está paseando llevándola por un camino más corto entre la multitud del metro, donde fácilmente se pierden las referencias existentes en las calles de arriba.

¹⁸² Esta comparación se dio también en *Los olvidados*, p. 176.

El metro es en otras ocasiones el reloj que marca el pulso de la ciudad: “Madrid se desesperaba con el primer viaje del metro” (TM p.43), “a la hora de ese autobús hueco que alborota el suburbio y ese Metro final tras el que se cierran las puertas plegables y metálicas de todos los accesos” (TM p.77)

El metro son también sus elementos propios: los billetes donde el narrador apunta los números de las chicas que conoce, lo cual se ha convertido para él en una regla rutinaria; las frases que repiten los altavoces que retumban en la cabeza del narrador mezclándose con otros pensamientos; las empleadas impasibles ante la marea deshumanizada de pasajeros, convertidas ellas mismas a la vez en una parte del paisaje subterráneo:

Pasan horas y horas dentro de la casetita de madera y cristales rotos, oyendo el golpeteo de las portezuelas metálicas de acceso al Metro, ruido que seguramente ya no es un ruido para ellas; oyendo, cercano, el rumor de los trenes que llegan y de los trenes que se van, viendo pasar a gentes sin rostro que entran de uno en uno y salen en tropel. (TM p.231-232)

También el olor del metro forma parte de la mezcla de olores perceptibles y propios de la ciudad. Igual que en la novela anterior, el metro a veces recibe características humanas: “El Metro llega al andén con un aliento contenido” (TM p.131), pero, otras, es un espacio deshumanizado, donde, a pesar de la cercanía de los cuerpos, se agudizan la soledad y la distancia:

Nadie mira a nadie en el Metro, aunque todas las caras se dan la cara. Una mirada de hombre fija en un rostro de mujer es el único fluido [sic] vivo, la única electricidad humana que destella en este acoplamiento de anuladas individualidades. (TM p.132)

5.7.5. En *Una tarde con campanas*, el espacio del metro es evocado por el narrador una vez de manera indirecta, contando la trágica historia del vecino del edificio, inmigrante también, que perdió una pierna intentando salvar a una mujer de los golpes de un hombre. Este espacio se muestra hostil, pero aquí la hostilidad no proviene de motivos racistas como en *El Metro*. En otra ocasión, cuando José Luis viaja con su hermano hacia el Retiro o un barrio periférico, es cuando el hecho de ser inmigrantes se convierte en motivo de sospecha y recelo. Nota que una señora

gorda con crucifijo que los mira de reojo evita cualquier posible contacto con el *otro*¹⁸³ (aparta las rodillas para que no se toquen con las de su hermano). Sin embargo, esas actitudes xenófobas no son comunes en todos los pasajeros y una chica joven deliberadamente busca el contacto de las rodillas del hermano. La misma cercanía de cuerpos que, para unos es invasión de la intimidad, para otros es la posibilidad de conocimiento.

El niño José Luis, a pesar de su edad, lo que no deja de percibir es la diversidad de los viajeros y que unos son más negros que él, pero lo que caracteriza este lugar es también lo efímero y lo fugaz de estos contactos, estas caras borrosas, este vaivén de gente que sube y baja, aparece y desaparece. Aunque para los protagonistas en cuestión, este espacio no resulta hostil, el niño narrador perpetúa, desde su mirada infantil, la percepción negativa del metro:

Para ir al parque debemos montarnos en el metro. Yo agarro muy fuerte la mano de Augusto porque si uno se pierde nunca más sale a la calle, y después te roban unos hombres que venden tu corazón a señores muy ricos que se están muriendo en el extranjero. (UTC p. 149)

5.7.6 En el caso de *Paseador de perros* estamos ante un espacio por el que el narrador-protagonista se mueve con frecuencia y que nos ofrece valiosas informaciones sobre la relación de este espacio con la inmigración. Aquí casi no se ofrecen descripciones de este espacio, pero es gracias a las oposiciones con otros espacios como se pueden extrapolar diversos significados. Por ejemplo, en el capítulo noveno hay alusión a dos lugares: el nuevo trabajo de Laura Song como teleoperadora y el metro. Del primero no hay ni siquiera una ubicación o algún detalle descriptivo, pero es importante traerlo al caso, ya que es un tipo de trabajo donde se pueden colocar los inmigrantes ilegales, como lo es Laura Song. El narrador contrapone este tipo de inmigrantes, como él o Laura, que consiguen ‘burlar’ el sistema porque no se les puede reconocer como trabajadores (pasean perros) o no se les ve la cara, a otro grupo de inmigrantes, probablemente también ilegales, que tocan en el metro. En el caso del primer lugar, se habla de Laura en términos positivos, que por fin tiene trabajo y le va muy bien -es la mejor teleoperadora de la empresa-, mientras que en el caso del metro, donde se encuentra esa otra categoría de inmigrantes pobres (“[á]rabes, rumanos, latinos, un gringo y un chino extraviados” (PP p.38)), se

¹⁸³ Aquí se confirma una visión expuesta por Augé (2009): “En el metro, los signos de la alteridad inmediata son numerosos, a menudo provocativos y hasta agresivos.” (p.14)

les reservan unas palabras no precisamente halagadoras. El narrador no siente compasión, menos aún se identifica con ellos, los considera feos, inferiores, irritantes. Su presencia le molesta hasta tal punto que, cuando los ve entrar, él se cambia de vagón. Así, el metro se convierte en un espacio de intolerancia, a pesar de que proviene de uno que, por lo menos en términos legales, comparte la misma condición que esos músicos. La insistencia en mostrar la diferencia entre el narrador y los otros migrantes, presente a lo largo de todo el libro, puede ser una manera de negar una realidad no codiciada: el hecho de haberse convertido él mismo también en un inmigrante económico en busca del sustento cotidiano. La oposición entre el espacio no nombrado de la empresa de telemarketing y el espacio público del metro apunta a la conclusión de que si uno quiere ser visible como inmigrante, tiene que ser objeto de humillación. Esto es, si un inmigrante ilegal no quiere optar por depender de la limosna de la gente, puede simplemente ‘borrar’ su identidad y su otredad y ‘camuflarse’ como un ciudadano que pasea perros o una empleada más de quien solo conocemos la voz. Mientras que el anonimato viene garantizado al trabajar uno como teleoperador, en el caso del metro, el estatus de inmigrante ilegal es más visible y reconocible con facilidad.

En este libro este espacio también está presente en otro capítulo, donde el narrador usa a diario el metro para desplazarse siempre hasta un barrio periférico, pero esta vez no se fija en esos inmigrantes feos del capítulo anterior, sino en las chicas bonitas “intelectualoides” que se creen superiores, aunque en las manos solo tienen títulos de unos libros triviales. En síntesis, el espacio del metro es también un espacio que acoge y refleja las jerarquías sociales: los feos inmigrantes ilegales con su “espectáculo deplorable” (PP p. 38) son los estratos más bajos y las guapas chicas con gafas de diseño, que viven según las reglas dictadas por los medios, representan a las clases más acomodadas. Sin embargo, no existe ninguna otra conexión o comunicación interclasista, salvo el hecho de compartir temporalmente un mismo espacio.

En otra ocasión, el metro se convierte en un espacio agobiante, una máquina insensible que solo transporta a sus pasajeros como si se tratara de una línea de montaje.

Mis amigos veranean en otras ciudades con su novias y cada mañana al bajar por las escaleras mecánicas del metro me siento como un pedazo de carne a punto de ser triturado y envasado. (PP p. 52)

Igual que la ciudad entera, que muchas veces obtiene rasgos de un espacio que enjaula, también este medio de transporte, que el narrador asocia a sus interminables viajes hacia la periferia donde trabaja, se transforma en una jaula:

odiaba estar en una jaula, pero todos viajábamos por el mismo camino, como en el metro, apretándonos como animales subterráneos llamados usuarios, gusanos encerrados en una pesadilla de acero, vidrio y luces que anunciaban la llegada del siguiente tren hacia el martirio de la rutina. (PP.53)

Tanto aquí como en otras ocasiones en la novela no es infrecuente la humanización de las mascotas y la animalización de los hombres, así en este caso del metro que se compara con un animal subterráneo, un gusano.

Aunque el espacio del metro es, en la mayoría de los casos, tanto en esta como en otras novelas, un espacio deshumanizado donde predomina el sentimiento de soledad dentro de la masa, a veces también se convierte en un espacio que conecta y que une. Nos referimos al episodio cuando el narrador encuentra en el metro, en el andén de enfrente, a una chica de la que no se acordaba mucho, pero con quien había compartido piso en el barrio de La Latina. Con ella él empieza una aventura amorosa que le distraerá por algún tiempo de su último fracaso con Laura Song. Esta chica, Pauline, es prácticamente una inmigrante también, una estudiante de Francia, a él no le importa estar con ella y no parece identificarla con el resto de los inmigrantes que encuentra justamente en el espacio del metro.

5.7.7. En el caso de la novela *El Metro*, aunque ya desde el mismo título se anuncia un pleno protagonismo de este espacio, en realidad el espacio de la ciudad de Madrid y del metro quedan reducidos prácticamente al primer capítulo, parte del capítulo XVII y el último, centrándose la mayor parte de la novela en la vida del protagonista en su pueblo natal en Camerún, Mbalmayo, y en otros muchos lugares que formaron parte de su trayectoria migratoria. De todas formas, es lógico concluir que la novela no llevaría semejante título si no fuera porque este espacio, aunque no omnipresente o detalladamente representado, obtiene valores metafóricos y simbólicos.

Como apuntamos en otros capítulos, los demás espacios madrileños en esta novela son de escasa relevancia, ya que el espacio urbano se ceñirá al espacio subterráneo del metro, donde el protagonista trabaja como vendedor ambulante, popularmente llamado ‘mantero’. Aunque hay

modestas alusiones a los movimientos por las calles, a la casa que comparte con otros inmigrantes y una mención fugaz a los bares en Malasaña, el metro en realidad es el único espacio que conoce más en profundidad: “Obama Ondo no conocía la ciudad ni su ambiente, solo sus entrañas” (EM p.451). El metro es uno de los espacios del mundo moderno y deslumbrante al que el protagonista tiene acceso. Es el gran “prodigio” al alcance de todos donde conocerá al *otro* y a sí mismo.

El primer contacto con este espacio es una mezcla de fascinación, asombro, miedo y desconfianza. El primer viaje por ese “insólito mundo luminoso” (EM p. 376) para Obama Ondo y otro inmigrante amigo suyo parece una auténtica pesadilla. No saben usar las máquinas mientras los demás pasan sin dificultad usando cierto “truco”, no suben por las escaleras mecánicas – “esos artefactos para expertos” (EM p. 380) –, pierden los trenes varias veces, Obama hasta queda aprisionado por las puertas del vagón. Al intentar preguntar e informarse, topan con gente recelosa, que no trata de esconder su desdén. Así, Obama Ondo empieza a observar ese nuevo mundo circundante para poder aprender sus reglas y el metro se convertirá en su “principal escuela de comportamiento social” (EM p.381):

Claro que resulta muy complicado vivir en la civilización, pues requiere una extraordinaria capacidad de adaptación, el mimetismo de un camaleón, además de ingenio, vigor, audacia y un aprendizaje continuo (EM p. 381)

Es obvio que el autor está buscando la deliberada ironía para referirse a esta “escuela” que pretende “civilizar” al pobre “negrito”, ya que el protagonista se da enseguida cuenta de que este mundo también se rige por las reglas “salvajes”, donde reina la ley del más fuerte, donde hay que “armarse de valor y empujar con fuerza y sin miramientos los otros cuerpos para no quedar atrapado entre el tren y el bordillo” (EM p. 381)¹⁸⁴. Aunque no hay alusión a la frecuencia de los viajes, a estaciones concretas, salvo dos –la de Lucero y Sol¹⁸⁵–, hay párrafos que indican que el protagonista es un usuario regular del metro y que la principal lección en esa escuela subterránea ha sido darse cuenta de su diversidad, de su “africanidad”, que se esfuerza por mantener, pero cuyo peso también siente:

¹⁸⁴ O’Connor (2008) apunta que es solo gracias a la migración (pero, diríamos, además por la presencia en este espacio que es sinónimo de la diversidad) que el personaje puede desmitificar el falso paraíso occidental: “The paradox of migrancy is reflected through Obama’s consciousness when he realises that his perceptions of the West were constructed upon a set of false illusions. Migrancy is not the answer, but it is only after the event of the journey to Europe that the veil is lifted and the chimeric nature of this journey is revealed.” (p.3)

¹⁸⁵ Nótese la oposición que se quiere crear mediante la elección de estos nombres, asociados con la luz, que solo son unos destinos fugaces y el mundo subterráneo del metro que se va a convertir en la tumba de Obama Ondo.

no sostener con insolencia la mirada de otro, desviar con rapidez los ojos si te pillan escudriñando sus rarezas, y sobre todo, no escrutar el rostro de nadie, porque creerá que tiene monos en la cara; hacer de tripas corazón y reír la gracia a los tiernos infantes que sacuden la falda de su madre mientras te apuntan con el dedo; ignorar a los egregios ciudadanos que cambian de sitio para no viajar a tu lado; no darse por aludido cuando todos prefieren seguir de pie y nadie ocupe el asiento libre junto al tuyo (EM p. 381-382)

Será más adelante, cuando desde el espacio de la calle se traslade al metro para vender “esos escasos productos que consistían su negocio y todo su mundo” (EM p.19), que empezará a familiarizarse más con este espacio y le resultará menos hostil. Desde su posición estática¹⁸⁶ en algún rincón del metro, si al principio solo ve unas siluetas de hombres que solo se pueden identificar con la categoría “transeúntes”, unas caras sin nombres ni identidad, más adelante “empezó a distinguir ciertos rostros de la multitud” (EM p. 450) y es donde conocerá a una chica blanca, Lucía¹⁸⁷.

El metro será también un espacio en el que empezará a reconsiderar su identidad, en constante pugna entre las tradiciones heredadas de sus ancestros y el nuevo mundo moderno de los blancos. Su ser se debate entre olvidar o no los dolorosos recuerdos que lo unen a su pueblo natal, que inevitablemente brotan mientras viaja ensimismado en el metro “rodeado de otros muchos seres humanos tan encerrados en sí mismos como él.” (EM p.15); entre su emigración provisional y el deseo de volver a su tierra, donde yace el sepulcro de su adorada madre, por una parte, y, por otra, su deseo de adaptarse, abrirse al nuevo mundo. Ese ser escindido entre el *aquí* y el *allí* queda reflejado en la siguiente cita:

cada vez que bajaba hacia el Metro: le parecía que se había transformado en un ser extraño, medio animal y medio humano, un gigantesco grombif que cada anohecida buscara su madriguera bajo los túneles de la ciudad (EM p.13)

En la novela, el autor Donato Ndongo no solo se limita a hablar de la identidad huidiza del migrante, sino sitúa el discurso en un contexto más amplio, el del colonialismo y el

¹⁸⁶ Obsérvese la paradoja del vendedor *ambulante* que en realidad tiene una ubicación fija en una estación del metro. No es casual que para el personaje, que literalmente ha pasado mares y montañas para llegar al anhelado Occidente, el movimiento sea obstruido cuando llegue al metro, que es sinónimo de un desplazamiento rápido y cómodo. De manera similar al *Paseador de perros*, vuelve a aparecer el espacio-jaula, esta vez no proyectado a la ciudad entera, sino a este mundo de la aparente libertad.

¹⁸⁷ Nótese también que tanto los únicos nombres de estaciones de metro (nota 180), como los nombres de los personajes Lucía (que de origen latino y significa “luz”) y Lambert (que es de origen germano y significa “tierra brillante”) no son casuales. Este paralelismo nos puede servir para concluir una vez más la falsedad de esas ‘luces’ ya que ni las estaciones son unos destinos fijos para el protagonista ni el encuentro con Lucía es capaz de salvarlo de las tinieblas del metro.

postcolonialismo, dado que estas dudas del protagonista no surgen solo en el espacio del *otro*¹⁸⁸, sino tienen unas raíces más profundas. El desdoblamiento de su identidad empieza durante su infancia, cuando su padre abrazó el cristianismo y renegó de las tradiciones y costumbres centenarias de su pueblo. A raíz de esto, el padre fue repudiado por el abuelo y se cortaron sus vínculos con la familia y la tribu, lo cual para Obama Ondo y muchos significó el principio de la decadencia. Cuando su padre con la familia vuelve al pueblo natal después de vivir cierto tiempo en la capital, Yaundé, muchos de los niños esquivan a Obama Ondo y lo llaman “blanquito” y “embustero”. Cuando Obama Ondo, en el lecho mortal de su madre, se propone enderezar las cosas, quitar el estigma del padre convertido en “símbolo del triunfo de la modernidad sobre la tribu” (EM p. 29) y hacer “lo imposible para restaurar el orden antiguo y devolverle a la tribu su esplendor.” (EM p. 69), probablemente no era consciente de que serían justamente las férreas tradiciones las que lo empujarían a la emigración y que una muerte atroz en el metro impediría que cualquier intento de restablecer la armonía fuese posible¹⁸⁹.

Esta dicotomía mundo tradicional–mundo moderno no solo afecta la identidad del protagonista, sino se refleja también en el discurso siempre dúplice cuando se trata de representar el espacio del metro. Es un gran “prodigio”, pero la mirada que lo describe no es precisamente esa que pretende ensalzar “la sabiduría” del hombre blanco, sino, al contrario, lo describe en términos telúricos: “madriguera”, “húmedos abismos”, “entrañas de la tierra”. La inversión no puede ser más radical. La ambigüedad del espacio viene confirmada también en la representación del espacio del metro como un cobijo y refugio – a veces se esconde allí de los guardias civiles, otras veces se resguarda del frío –; sin embargo, resulta ser solo un cobijo provisional y falso. Ya desde el primer capítulo de la novela, a través de la historia intercalada sobre su primo y él en caza de “grombifs” se alude a su posterior muerte. Mediante las oposiciones y los paralelismos entre mundo bajo tierra (madriguera; metro) – mundo sobre tierra (cazadores; ciudad), no es solo el metro que se convierte en un espacio hostil, sino también la ciudad entera, personificada en “alguien” al acecho.

¹⁸⁸ Ávila Martín y Linares Alés (2010) afirman que : “La continuidad de la colonización queda demostrada por el hecho de que las víctimas de la globalización son las mismas que las de la colonización; es decir, las excolonias y sus gentes, aún aquellas que emigran hacia el centro para hacerse esclavos; o sea, la actual ‘invasión de los bárbaros’ que desesperadamente tratan de saltar las grandes murallas de las antiguas metrópolis.” (p.366)

¹⁸⁹ Según O’Connor (2008): “While Obama in Cameroon has already become conscious of how vulnerable the African can become when succumbing to colonial mimicry, it is the reflective nature of migrancy that clarifies the disastrous effects of this donning of the white mask.” (p.2)

Los temores expresados por el protagonista al principio de la novela –morir como un anónimo en un país extraño– parecen revelarse ciertos, ya que Obama Ondo muere solo, en un andén desierto, alcanzando a oír antes de expirar solamente los aullidos del tren, distante y ajeno a su tragedia. Sin embargo, este mecánico mundo subterráneo al final de la novela se convierte en el lugar místico y trascendental de las almas¹⁹⁰, donde paradójicamente ocurre el reencuentro con sus ancestros, aunque no la vuelta al auténtico “cobijo”, en su tierra, donde están sus raíces: “Cuando le llegara el día y la hora, prefería yacer para siempre bajo el suelo de sus primeros recuerdos, sepultado al pie del gigantesco adjab que da cobijo a los huesos de sus mayores” (p.14). Si Augé (2009) identificaba este espacio como espacio de memoria, en el que viajar es similar a hojear un álbum de fotografías o “celebrar el culto de los antepasados” (Augé 2009:17), para Obama esta vuelta a las raíces solo es posible en un espacio metafísico, previo paso por un lugar ajeno para él, desvinculado de su propia memoria, un “no-lugar” de la “no-memoria” como el metro.

Conclusiones:

En las novelas elegidas para nuestro trabajo predomina una imagen ambigua del espacio del metro. Es a la vez un refugio de los personajes que huyen de alguien, se esconden provisionalmente allí o simplemente desaparecen, pero es también un espacio hostil que puede provocar angustia (*Paseador de perros*), en el que uno puede recibir miradas recelosas (*Una tarde con campanas*), ser agredido (*Los olvidados*, *Una tarde con campanas*) o hasta morir (*El Metro*). Hemos individuado también casos donde el metro es solamente un espacio-tabú, que no se representa y de esta manera se alude a la existencia de ciertas barreras invisibles. En otros casos, como una novela que no hemos analizado aquí, *Los novios búlgaros*, se mencionan solo las bocas de metro donde algunos personajes gravitan, pero sin que se tenga información del uso del metro. Como no hay informaciones suficientes para interpretar la ausencia de este espacio en la novela en concreto, solo podemos constatar esta referencia en el sentido de que el metro es en

¹⁹⁰ Pike (1981): ‘The subterranean view of the city is closer to the realms of the myth and instincts. To see the city from below is demonize it. One is “at the roots” in many senses: in the city of the past on which the city of the present is built; in the vaults and the sewers which are the cloacal parts of the living city; in the realm of the dead, whose once living bodies underline the bustle of the present time, and, figuratively, in the world of the unconscious.’. (p. 36)

la ciudad de Madrid una parte tan incrustada y ‘domesticada’ en el paisaje, que hasta ha perdido su valor simbólico¹⁹¹. Las bocas del metro no son las únicas partes del metro que destacan. Vemos a los personajes moviéndose por los pasillos, deteniéndose en los andenes, pero de todas formas los más importantes son los trenes donde el personaje dispone de un tiempo escaso para auto-observarse y observar a los demás. Por eso en este espacio del vagón es donde se producirán la mayoría de los conflictos, contactos visuales, auténticos encuentros. El tren, y por extensión el metro también, es una imagen condensada de la gran ciudad, donde las distancias son más cortas, la diversidad más pronunciada, la deshumanización y la soledad potenciadas.

¹⁹¹ En esta novela, como en muchas posteriores a los años noventa también se nota la ausencia de referencias a otros sitios emblemáticos o representativos de la ciudad.

CAPÍTULO 6

Medios de transporte

En capítulos anteriores analizamos el espacio de la estación de trenes y del metro como espacios cerrados y públicos, cada uno con su particular idiosincrasia. Abrimos este capítulo aparte dada la importancia que obtienen otros medios de transporte, dentro de los que incluiremos también el tren, pero percibido en movimiento o en la vía ferroviaria, es decir, separado del edificio de la estación. Además del tren, otros medios de transporte en el que los protagonistas pasan cierto período o sirven para completar la identidad del personaje o el paisaje son: **el tranvía, el camión, la furgoneta, el coche** privado y el coche como transporte público, es decir, **el taxi**.

6.1. El tren es según Foucault ([1984] s.f.) un “extraordinario haz de relaciones, ya que es algo a través de lo cual se pasa, es algo mediante lo cual se puede pasar de un punto a otro y además es también algo que pasa” (párr.10). Es usado por los protagonistas para su propio desplazamiento en *Los olvidados*, *Se vende un hombre*, *Los novios búlgaros* y *Travesía de Madrid*, y solo es observado desde fuera en *La piqueta*. En esta novela hay repetidas alusiones a los pitidos oyéndose a lo lejos o se vislumbra como una presencia lejana. La única vez que vemos a un personaje cerca de este espacio es en el episodio cuando el hijo Andrés vuelve al barrio de chabolas y en el camino se detiene para ver pasar los trenes. El tren es percibido como una máquina insensible, dominante: hace temblar la tierra, ninguno de los pasajeros le devuelve el saludo a Andrés. Es grande, imponente e inalcanzable para el pequeño Andrés, pero es también un espacio que no conecta, por lo menos no el mundo de las chabolas con el resto de la ciudad (el espacio donde el tren se pierde de vista, queda envuelto en un “túnel de nubes” que el tren deja detrás de sí). El espacio de la vía del tren asoma también más adelante en el mismo capítulo, donde ya no se oye ningún ruido ni se ve al tren pasando, sino solo quedan rastros de su paso, identificables por la personas que se ven a lo lejos agachados para recoger la carbonilla que se cae.

En *Se vende un hombre*, el protagonista usa dos veces el tren para entrar en la ciudad: la primera vez fue cuando vino con su madre del pueblo y, la segunda, cuando sale de la cárcel. En el primer caso no se hace alusión al viaje en sí, mientras en el segundo el espacio del tren es un espacio desde el que Enrique rememora fragmentos de su vida pasada. En ese trayecto, que no debería durar mucho, ya que se nos informa que es un tren “corto”, el protagonista hace un recorrido temporal más largo, volviendo a sus días de camionero, a todas las personas que conoció mientras trabajaba en la tienda del señor Plácido, al recuerdo de su madre que es “como un sol que no se pone” (SVH p. 190). En este viaje es por última vez que contemplará “la meseta esteparia tan familiar” (SVH p. 190), ya que después de faltarle las fuerzas para matar a José Puig, el hombre que lo puso en la cárcel, Enrique desaparece de Madrid y no vuelve más. Así, el viaje no anuncia solo el enfrentamiento después de tantos años con el hombre que es símbolo de toda vileza humana, Puig, sino es una especie de despedida del paisaje que “Agoniza lentamente la tarde otoñal” (SVH p. 190), de su vida en Madrid, de su pasado ya tan lejano que parece no pertenecerle.

En *Los olvidados* el tren tiene dos funciones: es un medio de transporte, pero también una casa provisional para los sin techo. En ambos casos, es usado ilegal o clandestinamente, lo cual lo convierte en un espacio absoluto de transgresión. En uno de estos trenes viaja Pepe el Granaíno huyendo de las escasas posibilidades en su pueblo natal y yendo en una dirección desconocida. En la oscuridad del tren donde iba escondido conoce a otra “gente errante” como él, traba amistad con ellos, los sigue por varios pueblos y ciudades intentando convertirse en un torero, pero no lo consigue y emprende el viaje hacia su destino fatídico, Madrid. Es curioso que es justamente en el tren, en la oscuridad del vagón que borra todos los rasgos, donde se le bautiza con su nuevo nombre¹⁹² - Pepe el Granaíno -, que debería llevar cuando un día se convirtiera en torero famoso, pero que lamentablemente solo le sirvió para imponer su autoridad al grupo de golfos de la plaza de Legazpi.

6.2. El espacio del **tranvía** no es muy frecuente y suele mencionarse para potenciar la angustia de algún personaje. Por ejemplo, en *Los olvidados*, Mercedes, tras visitar a Pepe en la cárcel, vuelve a la colonia en tranvía, pero allí lo que encuentra es solo la indiferencia de una multitud:

¹⁹² Nótese que al entrar en la ciudad otros personajes también tienen que cambiar, negar o negociar su identidad: Mercedes, Martina, Antonio.

“[p]arecía muñecos de cera, insensibles, inánimes” (LO p. 378). Dentro del tranvía nadie se conmueve por Mercedes, que no se siente bien y que poco después morirá. Dentro del tranvía va solo una masa de viajeros, algunos brutos, otros aletargados, unos “seres vacíos, casi muertos, en viaje hacia un mudo espectral.” (LO p. 378).

El tranvía como espacio hostil está presente también en *La piqueta* y, como en el caso anterior, la descripción de este espacio contrasta con la soledad del personaje y su necesidad de apoyo. La gente que viene “se arremolina”, entran a empujones y entre el “bosque de caras, de cuerpos” (LP p. 92), el padre Andrés no encuentra a nadie con quien dialogar.

En *Travesía de Madrid* y en *Tiempo de silencio* el tranvía aparece solamente como parte del paisaje urbano, sin que haya información de que alguno de los personajes lo esté usando. En la primera novela, algunas veces se alude al tranvía como espacio que conecta, como una necesidad palpitante: “Los tranvías cosían las dos mitades de Madrid. Era como una larga y repetida puntada con que la ciudad iba zurciéndose y completándose” (TM p. 192); pero, otras veces, es parte de la jungla urbana deshumanizada: “Casi tres millones de seres agitados por la prisa de los coches y los tranvías.” (TM p. 233). En *Tiempo de silencio* el tranvía se asocia, sobre todo, con el vaivén de los obreros que se esparcen por la ciudad en busca del sustento:

De un tranvía 43 recién llegado bajaban masas de obreros vestidos de azul o pardo oscuro y con la tartera vacía envuelta en un pañuelo de cuadros amarillos o verdes se iban hacia los vericuetos próximos. Eran obreros antiguos de la construcción o electricistas o fontaneros. Tenían sus pisos heredados, pequeñas casas propias. Sólo algún coreano se movía modestamente entre ellos, dispuesto a seguir pagando el realquiler o la posada. (TS p. 193)

6.3. El camión es un medio de transporte muy importante en la novela *Se vende un hombre*. Es una especie de hogar para el protagonista, Enrique. Allí trabajaba con Pepe Migas que se convirtió en su único amigo. El hecho de que a lo largo de la novela el espacio de la casa para el protagonista es un espacio degradado o inexistente y que el camión, junto con la cárcel, esa el único espacio en el que llegará a tener unas relaciones profundas y sinceras con otros personajes, nos hablan mucho sobre la identidad huidiza del protagonista Enrique Lorca. Sin embargo, el camión no es solamente un espacio positivo, sino puede ser también un espacio de peligro, como en la historia de Tintín, un prisionero que Enrique conoce en la cárcel. Este personaje transportaba en su camión unos inmigrantes ilegales hasta la frontera con Francia hasta que un día un hombre fue asesinado y Tintín huyó, pero luego fue capturado por la policía. Los mismos

viajes nocturnos y clandestinos los tendremos en varias novelas: en *El Metro*, donde el personaje Obama Ondo experimenta varias travesías peligrosas por el mar, o en *Los novios búlgaros*, en la que el protagonista llega a España escondido en un tren, igual que Pepe el Granaíno en la novela *Los olvidados*. En resumen, las condiciones deshumanizadas se repiten en épocas y lugares distantes y distintos, cambian solo los protagonistas, ya que, al fin y al cabo, todos son hombres vendidos, considerados solo una mercancía, un objeto sin valor.

6.4. La furgoneta la usan como medio de transporte los personajes en *Una tarde de campanas* y en *Paseador de perros*. En la primera novela, la furgoneta es un espacio más donde el narrador conoce a otros inmigrantes. Se trata de varias furgonetas que son propiedad del padre de José Luis, en las que se transportan inmigrantes que trabajan como jornaleros en los campos. “Cinco furgonetas que son feas, y siempre están llenas de barro, y huelen horrible.” (UTC p. 110). Este es el gran éxito del padre, que gracias al negocio ha conseguido adornarse con otro trofeo, una gruesa cadena de oro. A pesar de que José Luis ha compartido ratos con su padre dentro de la furgoneta o mientras la estaba arreglando, este medio de transporte se asocia con la miseria y con la improvisación a la que están obligados los inmigrantes para poder ganarse el pan.

En la segunda novela, *Paseador de perros*, la furgoneta es propiedad del dueño de la empresa para la que trabaja el protagonista. Es uno de los pocos espacios donde este y el dueño, Jota, pasan cierto tiempo juntos, pero no se podría decir que hay un diálogo entre los dos, ya que es prácticamente solo Jota el que interviene, contando todo tipo de anécdotas y confesiones. No tenemos detalles de estos viajes en la furgoneta, no sabemos cuánto duran o qué recorrido se hace. Algunas veces, solo se alude a que el narrador percibe desde la ventana “la marca de los coches”, “los letreros de las tiendas”, “los nombres de las calles” (PP p. 30), pero estas son unas informaciones tan fugaces y genéricas, que podría tratarse de un viaje por una ciudad cualquiera, por un espacio urbano sin forma, nombre o historia.

6.5. En *Los novios búlgaros* es importante la mención del **coche**, porque tener un coche de lujo será una de las obsesiones de Kyril y una prueba de haber conseguido una vida cómoda, occidental. La relación de Kyril con los coches es casi constante: llega clandestinamente en un tren que transporta coches y él está escondido en uno de ellos, roba un coche, es chófer de un coche inexistente. Al final de la novela, cuando Kyril se conforma con un coche de segunda

mano, que lo tiene que llevar “si no al fin del mundo, al menos a un lugar tranquilo y barato en el que poder vivir juntos como gente normal.” (p.228) se confirma esa vana ilusión de construirse una nueva identidad con la sola posesión de objetos. Sus grandes proyectos de convertirse de la noche a la mañana en un hombre rico, fuera de su empobrecida Bulgaria, se ahogan en la resignación y en el futuro incierto.

6.6. El taxi aparece en varias novelas: *Se vende un hombre*, *Travesía de Madrid*, *Tiempo de silencio*, *Los novios búlgaros*, *Madre mía que estás en los infiernos* y *Cosmofobia*.

En *Cosmofobia*, el taxi solo sirve para demarcar el territorio del barrio peligroso de Lavapiés, donde los taxis no quieren entrar.

En *Madre mía que estás en los infiernos*, el taxi se menciona cuando Adela sale del aeropuerto, habiendo conseguido burlar a las autoridades diciendo que va a Madrid porque está haciendo una investigación. El taxi no le ofrece el calor que esperaba tras enfrentarse al inesperado frío en la calle, pero es un espacio le brinda cierta seguridad (por oposición a la angustiosa sala del aeropuerto) y donde se anuncia que este viaje va a introducir un cambio en su vida. En una nota sobre el salpicadero del taxi, lee: “Sólo se vive una vez” (MMQ p. 17) y, sin quererlo, este lema lo va a incorporar más tarde, cuando se enfrente a su ex marido, Reinaldo, y vuelva a su país a recobrar su vida perdida.

Lo que observamos sobre el espacio de la estación en *Tiempo de silencio*, vale también para el taxi (y para el tren), que es el medio de transporte del último monólogo de Pedro, quien se prepara para su partida a un destino desconocido. El espacio del taxi en sí no lo podemos identificar, ya que se confunde con el de la calle y de la estación, pero como destacamos en el apartado dedicado a la estación, esto le sirve al autor para subrayar la incertidumbre de este viaje final de Pedro.

En *Travesía de Madrid*, el taxi se usa a veces como transporte, otras veces para ofrecer el encuentro con alguna prostituta, pero es sobre todo un elemento significativo del paisaje urbano. De las calles que son el espacio por donde vemos al protagonista muy a menudo, no disponemos casi de ningún detalle sobre lo que hay en las aceras o en los escaparates de las tiendas, sino prácticamente se reducen a la percepción de los medios de transporte que circulan por allí, y los taxis son unos de los más comunes. Se representan algunas veces “lento[s] y fantasmal[es]” (TM p. 63), otras veces como si estuvieran persiguiendo a alguien o simplemente pasando rápido,

“barriendo las calles” (TM p.75). En resumen, los taxis son muestra de la vida urbana caleidoscópica:

En Madrid hay cerca de diez mil taxistas. En Madrid hay un taxista que tiene su automóvil decorado con flores de plástico y estampas devotos. En Madrid hay otro taxista que pone letreros en todos los rincones del coche: «No den portazo al cerrar. Gracias». «Se hacen viajes por carretera.» «Tarifas normales hasta el límite del casco urbano.» También hay quien tiene un resorte mecánico para dar las vueltas y el taxista que entiende de política y el que lleva una brazada de tomillo en la parte de atrás del coche y el que fuma en pipa y el que tiene al servicio un automóvil inverosímil con agujeros por debajo de los pies del viajero. (TM p. 113)

En la novela *Se vende un hombre, el taxi* es otro medio de transporte importante. Enrique trabaja una temporada como taxista y es cuando tiene la posibilidad de conocer la “fauna” madrileña. El taxi se convierte en un confesionario y casi todos los clientes aprovechan este espacio reducido e íntimo para desahogarse, para hablar de todo tipo de temas, desde el fútbol hasta la situación económica y política. Unos le revelaban los problemas personales más dolorosos, otros le confesaban en confidencia su deseo de que se produzca el cambio de gobierno. De todas formas, Enrique solo se limita a escuchar y no interviene en los monólogos. Si al principio le divertía el hecho de que era guardián de tantos secretos, conocedor de tantos destinos, pronto toda esta información empezó a aturdirle y atormentarle. Al final, toda esta cháchara no servía de nada: “palabras sin contenido, únicamente palabras, palabras, palabras. ¡Cuánta palabra inútil! ¡Qué guerra de palabras! ¡Qué país de parlanchines, voceras e histriones!” (SVH p. 200). En el taxi no se produce ningún encuentro más profundo con otro hombre, pero sí con la situación de un país sumido en una profunda crisis económica, política y, sobre todo, moral.

Desde el taxi, Enrique observa también dos caras distintas de la ciudad: una diurna y otra nocturna. Por el día, sus clientes eran “la espuma de la ciudad” (SVH p.200), siempre apurados, siempre corriendo. Por la noche, “la clientela estaba constituida por gentes sin más preocupación que el placer inmediato, visceral” (SVH p.200), es decir “[g]olfos, prostitutas, viciosos, depravados, alcohólicos, aburridos, vagos” (SVH p.200). De noche es cuando conoce a la puerta de una boíte célebre a la pareja formada por José Puig y Gloria y ese encuentro casual se convertirá en fatídico para Enrique. Dejará de trabajar como taxista porque el trabajo se ha vuelto peligroso y aceptará la oferta de Puig para trabajar en su empresa, pero lo cierto es que el taxi

siempre ha sido un lugar seguro para Enrique, donde nunca ha sufrido ningún tipo de agresión, amenaza o humillación. Justamente cuando abandona este espacio donde estaba a salvo y sube al ático de Puig, su vida tomará un rumbo inevitable. El hecho de que conoce a estos personajes de noche, cuando recogía “el légamo putrefacto, hediondo, de la ciudad.” (SVH p. 201), ya debe ser una señal segura de que no hay nada prometedor en las aduladoras promesas de Puig.

En *Los novios búlgaros*, el taxi es mencionado sólo una vez cuando Daniel va a visitar a Kyril en el hospital y tiene que cruzar toda la ciudad para llegar allí. En el taxi, durante el trayecto recuerda “todos los momentos felices e infelices compartidos con Kyril” (LNB p.142). De este episodio es interesante destacar, aunque se resume prácticamente en algunas líneas, que desde el taxi la ciudad de Madrid se percibe como un espacio hostil y deshumanizado, como un obstáculo más entre Daniel y su amado. Reproducimos aquí el pasaje:

[...] Madrid, tan hostil de repente aquel lunes lluvioso de primeros de mayo. El taxista se parecía a Sadam Hussein y debió de tomarme por Margaret Thatcher: conducía como un integrista. La lluvia, fina pero de mucha malicia y perseverancia, provocaba que los automóviles se amontonasen como una manada de bisontes mecánicos. Por la radio del taxi escuchaba el líder de una secta, acusado de retención ilícita de personas y de incitación a la prostitución, defendiendo de ser carismático, arrebatador, irresistible. (pp.141-142)

El taxi, aunque se menciona solo en esta ocasión, le sirve al autor para introducir otra vez el encuentro con el inmigrante, probablemente del Medio Oriente, con el que no se establece ninguna relación.

Conclusiones:

A diferencia de las calles donde los personajes se mueven con cierta libertad y que llegan hasta a representar espacios de identidad, los medios de transporte, que también se pueden considerar sinónimos del movimiento y de la libertad, en estas novelas adquieren casi solamente unos significados negativos. Los medios de transporte pueden ser percibidos desde fuera y entonces sirven para marcar distancias, fronteras invisibles, espacios que no se cruzan o que no se relacionan (*La piqueta*, *Cosmofobia*) o se perciben desde dentro y en este caso se transforman en espacios deshumanizados y de incomunicación (*Los olvidados*, *Paseador de perros*, *Se vende un hombre*, *Los novios búlgaros*). Los espacios en otras ocasiones los hemos calificado de negativos no tanto porque allí ocurra una acción perjudicial para el personaje, sino porque este medio de transporte no lleva al personaje a un destino mejor, sino al contrario a un destino

fatídico (*Los olvidados*) o a un destino solo provisional (*Los olvidados*, *Los novios búlgaros*). En las dos ocasiones cuando estos espacios se pueden percibir como positivos, el camión en *Los olvidados* o el taxi en *Madre mía que estás en los infiernos*, el primero termina siendo también un espacio un espacio de peligro y de riesgo, mientras que en la segunda debe notarse que la ausencia de cualquier comunicación con otro ser humano, por lo tanto es también un espacio de soledad.

CAPÍTULO 7

El barrio, un mundo en sí

En este apartado vamos a tratar el espacio del barrio, que aparece en las novelas como una unidad aislable dentro de paisaje urbano, sea porque existe alguna referencia real que alude a algunos límites administrativos y/o simbólicos, sea porque hay ciertas características comunes que comparten los espacios y los personajes que los habitan, aun sin una referencia real identificable. En las novelas se mencionan distritos y barrios tanto de la periferia como del centro, así como ciudades pertenecientes al área metropolitana de Madrid, que también vamos a tratar en este apartado. Moral Aguilera (1991: 489-490) ha individuado en su tesis doctoral tres zonas que cobran protagonismo en las novelas sobre Madrid en el período desde 1935-1975 que son las zonas del centro que prácticamente se identifican con la ciudad propiamente dicha y con sus los lugares más característicos, el norte que es el espacio de las clases acomodadas y las zonas del sur que se asocian con las clases populares y la inmigración. En nuestros casos podemos notar una situación similar hasta la llegada de la democracia ya que en las novelas que reflejan la inmigración extranjera esta división dejará de ser vigente y así tendremos el centro como destino predilecto de los inmigrantes, el sur sigue siendo un espacio del inmigrante, pero no en el aspecto paupérrimo de la postguerra y el norte, principalmente representado por el barrio de Salamanca no es asocia con la riqueza y las jerarquías sociales.

Son numerosos los espacios de barrios que se mencionan sin que tengamos una acción significativa allí: Las Delicias, Cuatro Caminos, Casa de Campo, Ciudad Universitaria, Los Rosales, pero, en ciertas novelas es justamente el espacio del barrio que como tal cobra mayor importancia. Por ejemplo, en la novela *Cosmofobia* vamos a tener el barrio de Lavapiés como espacio aglutinador de los diferentes personajes y sus historias personales; en *Paseador de perros* los barrios de Malasaña y La Latina se van a contraponer a varios barrios de la periferia; en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* nos centraremos en breve sobre un barrio anónimo de Getafe como espacio periférico de encuentro entre el inmigrante y el nativo y en las novelas *Los olvidados*, *La piqueta* y *Tiempo de silencio* van a tratar conjuntos de chabolas, con o sin ubicación real precisa, que van a compartir ciertas características de una vida vecinal, a pesar de las condiciones míseras e improvisadas. En el resto de las novelas, las alusiones a los barrios

o distritos van a ser esporádicas o insuficientes, por lo que no las podremos tomar en cuenta. Por ejemplo, en *Una tarde con campanas*, en los capítulos con diferente tipografía donde tenemos un narrador omnisciente, se menciona el nombre del barrio Malasaña y, por las referencias a la proximidad de las calles en otros capítulos, podemos concluir que el narrador niño, en realidad se mueve por tiendas, restaurantes y calles de este barrio, sin embargo, todos estos espacios los tratamos por separado y no dentro del espacio de este barrio porque no existe la conciencia sobre su totalidad o una mirada global y abarcadora.

En este y en el siguiente apartado dedicado a la ciudad de Madrid representada como un conjunto, donde hemos empleado directamente el método comparativo, no vamos a ofrecer unas conclusiones finales. Los resultados de estos dos análisis, junto los las conclusiones de las partes anteriores, se sumarán al final del trabajo. Como una conclusión anticipada podemos decir que en las novelas de los años cincuenta y sesenta predomina una visión guetoizada de Madrid: “Las afueras son en realidad una frontera: la de los que no han sobrevivido al mundo de la ciudad y permanecen anclados en un pueblo que ya no es el pueblo.” (Gómez Porro 2000: 207) Pero a partir de los noventa ya no se puede hablar de la inmigración, y en este caso sobre todo de la extranjera, como concentrada en espacios reducidos identificables como guetos (García Escalona 2010, Rojas s.f.: 8). Los inmigrantes están esparcidos por toda la ciudad y ni siquiera Lavapiés, el barrio con un alto porcentaje de inmigrantes, es percibido únicamente como espacio que separa, sino al contrario, es un espacio que une y que varios personajes, de nacionalidades razas y etnias comparten.

Vamos a empezar con las novelas que son cronológicamente anteriores *Los olvidados*, *La piqueta* y *Tiempo de silencio*, donde se representa el barrio de chabolas o la acción está predominantemente situada allí. Mientras en *La piqueta* conocemos a otros personajes en relación con otros barrios como el de Lavapiés o en *Tiempo de silencio* al protagonista Pedro lo vemos principalmente moviéndose por los barrios del centro¹⁹³, en *Los olvidados* el barrio de chabolas, localizable al sur de Madrid, cerca de la plaza de Legazpi, es el espacio central en la novela. Se podría decir que todas las novelas sitúan sus respectivos barrios en la parte sur de Madrid, solo que en *La Piqueta* tenemos las alusiones explícitas a los distritos de Usera y Villaverde y al barrio de Orcasitas en concreto, mientras que en *Los olvidados* tenemos la

¹⁹³ No hay alusiones explícitas a nombres de barrios, solo referencias a calles y otros elementos urbanos como cafés o cines que nos ayudan a situar al personaje.

cercanía de la plaza Legazpi y del río Manzanares como coordenadas, lo cual nuevamente nos sitúa cerca del distrito de Usera, y en *Tiempo de silencio* únicamente disponemos de la referencia sobre el “descenso” desde la estación de Atocha al el barrio de chabolas. Es obvio que en las tres novelas, aunque es probable que el espacio real como referente sea el mismo, no se le quiera dar el mismo vínculo con la realidad y el mismo grado de verosimilitud.

Lo que las tres novelas comparten como imagen de estos barrios de chabolas es que se trata de un espacio separado del resto de la ciudad, total e irreconciliablemente opuesto a ella. Ejemplos de esto son el hecho de que en las tres novelas se alude a la cercanía de un vertedero y de montones de basura, es decir, aquí cabe lo que la gran ciudad desecha; en *La piqueta* y en *Tiempo de silencio* se habla en términos de límites entre lo que es la ciudad y el barrio: “campos de arena donde termina Madrid” (LP p. 225), “sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida” (TS p. 50); en *Los olvidados* se hace una frecuente mención a un puente que hay que cruzar para llegar al barrio de las chabolas y que uno de los elementos del paisaje en *La piqueta* es un tren que pasa, pero al que nunca vemos parado cerca del barrio de chabolas. Dicho de otra manera, no es solo el hecho de que este mundo se encuentre fuera de las comodidades y las riquezas del mundo urbano que vive según un ritmo frenético y totalmente ajeno a estas poblaciones, sino también el hecho de que vivir a los márgenes no comporta ninguna posibilidad de integración y mezcolanza.

Lo que es también significativo destacar es que en las tres novelas este espacio guarda una relación más o menos directa con la Guerra Civil española. En *La piqueta* hay frecuentes guiños¹⁹⁴ a que los personajes relegados a la marginalidad son también los perdedores de la guerra, en *Los olvidados* y *Tiempo de silencio* Mercedes y su familia, así como Muecas con la suya, se trasladan a Madrid en un periodo inmediatamente posterior a la guerra, en busca de una vida mejor. Es decir, aunque los tres textos no se sitúan en un concreto momento histórico, el barrio de las chabolas es en cada uno de ellos el producto enfermizo de ese conflicto bélico. Por lo tanto, desnudar la máxima miseria que como tumor crece alrededor de la gran urbe es también una crítica a la atrocidad y la irracionalidad de la guerra, a pesar de que las novelas no tratan directamente esta temática.

¹⁹⁴ La familia de Maruja huye del pueblo ante el hambre y las consecuencias devastadoras de la guerra, los padres de Luis fueron víctimas de la guerra. También se habló en el apartado dedicado a la calle (5.2.1.2) de los correlatos que se pueden establecer entre las cicatrices en las personas y en el paisaje.

Otra particularidad que une estos textos es una visión determinista, un sentimiento profundo de resignación ante la situación y la imposibilidad o la falta de voluntad para cambiarla. En *Los olvidados* ninguno de los protagonistas se rebela contra su situación, al contrario, parecen aceptarla. Cuando empezaron a llegar más personas y construir sus chabolas al lado de la de Antonio, él pensó en huir porque anhelaba recuperar la soledad perdida, sin embargo, al final se quedó porque se identificó con esos “seres negativos”. Mercedes decide quedarse en la chabola de un extraño y la única salvación a su situación parece ser la premonición contradictoria de su amiga Martina de casarse con un hombre aunque fuese violento. Los protagonistas al final mueren o quedan encarcelados, justo en el momento en que brota la esperanza de un posible cambio, de una posible salida de una vida monótona, estancada, sin futuro.

A lo largo de *La piqueta* predomina igualmente un sentimiento de pasividad e impotencia ante una amenaza innombrable y persistente. El libro empieza y termina con la misma escena de los vecinos del barrio reunidos en una “calluja”, a modo de una cárcel, para observar apáticos la llegada de los hombres de la piqueta y el derribo de la chabola. Aunque se anuncia una tímida esperanza para Maruja, el resto de la familia se queda sin casa, resignados ante la desaparición de su pequeño mundo y su única reacción a la tragedia lo resume un pensamiento de Maruja: “La vida tenía que ser así, difícil” (LP p. 211).

En *Tiempo de silencio* el barrio de las chabolas también se relaciona con la muerte y la destrucción. Florita no es solo víctima de la ignorancia, de la miseria y de la irresponsabilidad y la vanidad de un joven investigador, sino del tumor social que en ningún momento de la novela se pretende desarraigar, sino se deja crecer a los márgenes de la ciudad como un mal inevitable.

Además, en las tres novelas se establecen oposiciones entre estos barrios de chabolas situados en la periferia y otro espacio simbólico de poder y jerarquías, normalmente identificado con el núcleo central de la ciudad. En *Los olvidados* y *La piqueta* ese espacio se podría identificar con la Puerta del Sol y La Gran Vía, respectivamente, como espacios de ilusiones o de distancias insalvables. En *Tiempo de silencio* las dicotomías y las jerarquías no son tan simples y al mundo de las chabolas no se opone un único mundo de los ricos, sino se trata de toda una red, un auténtico laberinto urbano en el que pueden cruzarse diferentes destinos.

Pero, obviamente, la representación de dichos espacios en las tres novelas presenta diferencias en varios aspectos. Primero, mientras en *La piqueta* y *Los olvidados* el barrio de las

chabolas son los espacios predominantes, en *Tiempo de silencio* es solamente un espacio más por donde vemos al protagonista Pedro moverse. Se trata de un espacio clave para la trama, sin embargo, no es un espacio exclusivo y central como en las dos anteriores. A pesar de que en los tres casos tenemos un narrador en tercera persona, las descripciones difieren dependiendo del grado en que este narrador interviene o si percibe el espacio añadiéndole tintes irónicos o melodramáticos. En *La piqueta* tenemos un narrador omnisciente de una mirada neutral, pero que frecuentemente se sirve de muchos juegos de luz y sombra, oposiciones, distancias y silencios para crear el ambiente. El barrio de las chabolas y su cercanía prácticamente lo constituyen las chabolas, los caminos, la explanada, el merendero, el cine, la fuente. Sobre el espacio de la chabola hablamos en el apartado dedicada a la casa y dijimos que de todas las chabolas sobresale la de la familia de Jaén. El merendero es un lugar donde coinciden tanto gente de las chabolas, como gente de clases medias o altas que vienen de la ciudad a esta periferia en busca de alguien que los acompañe en su soledad. La fuente se menciona en algunas ocasiones y es donde vemos a varios personajes del barrio reunidos. Allí es donde Maruja se entera sobre la posibilidad de que su chabola pueda ser derribada, y así, este espacio muy contrariamente a su función de proveer agua, o sea, vida, se erige como espacio hostil y de mal agüero. El resto del barrio, excepto una fugaz mención de un cine cercano, lo componen los caminos, por los que muchas veces vemos a los personajes volviendo de distintos puntos de la ciudad, y la explanada como un espacio omnipresente. La explanada, que viene descrita en varios capítulos desde la perspectiva del merendero o de la chabola, o desde el cerro del que al principio y al final de la novela hay gente esperando la llegada de los hombres de la piqueta, se transforma, gracias a las constantes alusiones al calor, el sol y el polvo, en un espacio metafórico de ese ambiente estéril de la periferia, donde la vida fluye monótona, donde todo pasa en espera de algún cambio grande que, cuando realmente sucede, no depende de los protagonistas. Además, este espacio viene descrito de la siguiente manera: “Era la mezcla de campo y de pueblo; el *descampao* revuelto de casuchas.” (p.50). Creemos que con el uso del vocablo “descampado” se pretende hacer un juego de palabras: el descampado alude a un espacio llano, libre, sin habitar pero, de otro lado, está ocupado por las chabolas, las cuales se transforman en un estorbo en el paisaje. Para la gente que viene del pueblo, del campo, como lo es la familia de Maruja, este nuevo espacio se transforma en una negación de ese lugar de donde provenían, es un des-campo, un espacio de no-identificación, un espacio solo en apariencia libre y extenso, pero en realidad hostil y opresivo.

En *Los olvidados*, el barrio de chabolas se parece más a cualquier otro barrio porque en su cercanía hay un estanco, un quiosco donde la gente va a tomar algún refresco. En la cercanía están el vertedero y la plaza de Legazpi, que para muchos representan fuentes de subsistencia, así como el río, importante como un lugar de refugio e intimidad. El mismo barrio viene descrito como si tuviera plazuela y callejuelas, es decir, tenemos muchos elementos que intentan ‘dignificar’ este espacio y hacerlo parecer un ‘auténtico’ barrio, un lugar habitable, a pesar de que el barrio en algún punto recibe la siguiente descripción:

por doquier, sin orden ni concierto, habían brotado pequeñas casitas de adobes y latas, muchas de las cuales parecían más bien abscesos de la propia tierra. [...] Podría confundirse muy bien aquel extraño poblado con el cementerio en la noche de difuntos, con sus lucecitas desperdigadas entre las sepulturas alumbrando los tristes pensamientos de los yacentes; pero las delgadas columnitas de humo que se elevaban de aquellas cancerosas arrugas de la tierra y un olor acre de grey humana testificaban la presencia viva del hombre. (LO p.74-75)

o esta otra también degradante:

Aquella humanidad, encerrada en tugurios, latiendo entre inmundicias, era como un caldo de cultivo de todos los gérmenes patógenos. Aquella colonia, junto con otras similares, situada en la periferia de la ciudad, era como un campamento en donde día y noche se incubaban legiones de enemigos que partían ininterrumpidamente al asalto de la capital. No eran sólo infecciones biológicas las que allí fermentaban y se esparcían, sino terribles enfermedades psíquicas que reventaban como pústulas. Como si fueran remansos donde descargasen las cloacas ciudadanas y desde donde refluieran a su punto de origen en forma de lluvia de pus. (LO p. 182)

En realidad se trata de un espacio humanizado por el narrador, que simpatiza con sus personajes y pretende glorificar sus trágicas historias. Confirmaciones de esto encontramos en varias ocasiones. Por ejemplo, cuando Mercedes encuentra refugio justamente aquí, cuando el barrio lo percibimos a través de los ojos de Antonio, que piensa en la manera en cómo ayudar a sus vecinos si sus casas se inundan por la lluvia o en el mismo final de la novela, que mediante la alucinaciones de Antonio, transforma la “Colonia sin Ley” en un lugar idílico, alegre, sobre todo, digno.

Diferente es el caso de la representación del barrio de las chabolas en *Tiempo de silencio*, percibido, como se ha dicho, por un narrador omnisciente, pero cuya mirada viene ‘contaminada’ por la del protagonista Pedro, desde cuya posición se observa dicho barrio. Como en los textos

anteriores, se trata del mismo espacio degradado y mísero, pero esta vez descrito con una distancia irónica y burlona:

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado -como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto - y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria. (TS p. 50)

En estas páginas no encontramos ni una pizca de conmiseración hacia los habitantes de este barrio, al contrario, en cada esquina se pretenden destacar las condiciones inhumanas, el primitivismo y la improvisación de las viviendas, donde todo parece inverosímil y desprovisto de cualquier sentido.

Al contrario de *Los olvidados*, donde Antonio es representado como una especie de protector de la comunidad, en esta es el personaje de Muecas el que más destaca, pero es la suma antítesis del precedente, descrito como el “patriarca bíblico” de la familia, pero en un contexto negativo, ya que probablemente tiene relaciones incestuosas con sus hijas o como un “veterano de la frontera” que observa y vigila a los demás, pero sin llegar a identificarse con ellos, como en el caso de Antonio.

Tiempo de silencio y *Los olvidados* comparten una característica más: la identificación del barrio con una fuente irracional de vida. En la primera, eso se ve en la cría de los ratones, contraria a todas las expectativas del joven investigador, y en *Los olvidados*, esa fuerza vital oscura viene encarnada por una cerda que también, a pesar de las condiciones, cría y alimenta muchas familias. Sin embargo, como ya se ha hablado en varias ocasiones, esa milagrosa supervivencia a pesar de las condiciones imposibles, se revela ser más bien casual cuando se trata de los hombres. “[E]sos chiquillos semidesnudos, que pululan por estas callejuelas y que se convulsionan con toses de perro, deberían morir irremisiblemente.” (LO p.182), efectivamente, no llegan a ser víctimas de la poca higiene, de las infecciones y “las terribles enfermedades psíquicas” (LO p.182), pero a lo largo de las dos novelas vemos a varios personajes morir a causas que van más allá de una degradación visible y exterior. Es una degradación total y totalizante.

Los barrios de chabolas de Palomeras o el Pozo de Tío Raimundo se mencionan en las novelas *Se vende un hombre* y *Travesía de Madrid*, aunque no son el escenario privilegiado como en las novelas anteriores, sino solo un destino más donde se para el protagonista por poco tiempo o que se describe por la mirada narradora. En *Se vende un hombre*, el barrio de Palomeras se relaciona con el personaje de Puig, que allí había comprado un erial que luego parcelaba y vendía a los chaboleros. Puig nunca llega a tener contacto con este barrio, porque tenía encargado al “verdugo” Paco la recolecta del dinero y, en caso de retraso en el pago, el desahucio de la familia y el derrumbe de la chabola. Gracias a este “tejemaneje” y otros más, Puig llegará a convertirse en un hombre intocable, en el hombre más rico y poderoso de Madrid. Enrique no se acerca nunca a este barrio y toda la historia se la cuenta un empleado del almacén donde Enrique también empieza a trabajar para Puig. Casi no se ofrece una descripción de este barrio, pero, como en el caso de *La piqueta* o *Los olvidados*, le sirve al autor para hacer una denuncia social. Los chaboleros, cuyas casas caen derribadas quedando a la intemperie, es la única imagen de este barrio, y esta gente son solo parte de las “innumerables víctimas” (SVH p. 236) de un sistema deshumanizado que Enrique al final quiere vengar matando a Puig, una venganza, como ya sabemos, vana e ilusoria.

La estampa del barrio de chabolas en *Travesía de Madrid* no es muy diferente a la de las otras novelas:

Los domingos son especialmente hediondos en el Pozo. Hay muchachas sucias, con algo de africanas, a la puerta de las chabolas. Una de ellas se ata una cinta amarilla – ¿amarilla? – en el pelo. Huele a palangana orinada, a enfermedad del vientre, a niños hacinados y viciosos. (TM p. 162)

Este barrio otra vez se presenta como un lugar apartado, olvidado, desde donde solo se ven “como en una bruma, las altas edificaciones de Madrid” (TM p. 169), una ciudad ajena a este escenario deteriorado, donde esa “enfermedad del vientre” alude a la misma podredumbre visceral que aniquila, que mata a Florita en *Tiempo de silencio* o a Maruja en *Los olvidados*.

Pero, curiosamente, como fue el caso de otras novelas, este espacio de la chabola o del barrio de chabolas va a ser el único que puede brindar refugio. Nos referimos a un episodio en el que el protagonista se esconde en la chabola de una familia que vive cerca del Puente de Toledo. Allí llega hasta a entablar una relación más que superficial con el padre, con quien pretende

robar en casa de un rico, y siente compasión por la hija Lili, que todavía mira el mundo con ojos ingenuos y que parece una víctima inocente de un mundo despiadado.

De todas formas, estos barrios son solo unos lugares de paso, donde, aunque hay un atisbo de un sentimiento de identificación, este desaparece enseguida cuando el personaje continúa su travesía, no volviendo nunca más allí, borrando cualquier posible vínculo con ellos.

En estas dos novelas se menciona también el barrio de Salamanca¹⁹⁵. En *Se vende un hombre*, es un espacio positivo, donde el protagonista va a dar un paseo, a tomarse un café y donde frecuenta, en la calle de Goya, una librería donde nacerá su afición por la lectura. La descripción de la vida en el barrio es alentadora:

sentado en una mesa, solo, absorbida mi atención por el trajín de la gente que entraba y salía, chicas reidoras, mujeres lozanas y otras maduras, pero aún de buen ver, y hombres de todos los tipos y edades, buscando algo unas y otros, besándose las parejas en los rincones, me consideraba por algún tiempo partícipe de una vida más vivible, mucho más apetitosa, siquiera muchos menos mezquina y oscura, que la de los restantes días de la semana. (SVH p. 129)

Para el protagonista estos momentos que pasa en la terraza de un café son momentos de tranquilidad y despreocupación, donde, como se dice, se siente “partícipe” no solo de una vida mejor, sino de la vida, porque el resto del tiempo está sumido en una no-vida. Tal y como apuntamos en el apartado dedicado al espacio del parque, estas visitas por uno de los barrios más ricos de Madrid, son solo islas de falsa felicidad, porque en realidad se trata de un mundo que no le pertenece a Enrique, donde está solo, y esa participación en la vida es solamente pasiva, ya que él se limita a ser un simple observador.

Una situación similar se da en *Travesía de Madrid*, donde el barrio de Salamanca es uno de los espacios que abren la novela, ya que es allí donde se sitúa la pensión adonde el protagonista se va a vivir por breve tiempo. Al principio también se describe este barrio como un espacio de cambio, que se ofrece como una “manera de prosperar” (TM p. 10), un espacio que, por lo menos visto desde lejos, brinda una sensación de sosiego:

Las chicas, las señoras, las camareras olían bien por aquel barrio. Vete tú a saber cómo saldrás de este asunto. Lo que hace falta es que la vieja responda. Había grupos de gentes paseando de arriba abajo. Aunque era febrero, los bares y las cafeterías habían extendido sus terrazas en la acera. Los escaparates de las tiendas, ya cerradas, estaban alegres, encendidos. Toda aquella gente parecía,

¹⁹⁵ Se alude fugazmente a este barrio también en *La piqueta*. La tía de Luis sirve allí en casas de ricos. La mención de este barrio sirve para denotar las existentes jerarquías y fronteras espaciales.

sobre todo, muy tranquila, muy segura de lo que iba a pasar en el mundo al día siguiente, que a lo mejor no pasaba nada.

Había barquilleros que andaban con su quejido de acá para allá, entre las mesas, rozando su carne sucia y suburbial con la telas perfumadas de los de Serrano (TM p. 11)

Aunque los elementos que sirven para describir el barrio son casi los mismos de la novela anterior (un trájín de gente, sobre todo chicas jóvenes, bares, tiendas), no hay pretensión de idealizar el espacio o transformarlo en un espacio deseado o de identificación. Una primera señal de esto es la intercalación de pensamientos a modo de un monólogo interior en la descripción del barrio. El protagonista camina por el barrio y lo observa, pero es un mundo que le es ajeno, con el que no entra en contacto. Además, está ensimismado en sus problemas personales, que irrumpen en el paisaje e interrumpen su contemplación. Una confirmación más de la existencia de dos mundos diferentes y separados que solo llegan a tocarse, pero no a conocerse, encontramos en la parte en la que el narrador habla de los barquilleros, que solo “rozan” la ropa de la gente sentados en los cafés, sin otro contacto posible.

El barrio de Salamanca recibe una breve atención también en la novela *Paseador de perros*, pero esta vez está lejos de ser el barrio de lujo y de una vida despreocupada que las otras novelas reflejaban:

El barrio de Salamanca es una zona aséptica si uno levanta la mirada hacia sus edificios y visita sus bares y discotecas, pero si la entierra apreciará la consistencia y los colores de la mierda perruna que los dueños de sus depositarios esperan que otros recojan. (PP p.82)

Restos de este barrio sinónimo de riqueza solo se encuentran en la alusión a la limpieza de los espacios cerrados, mas, como se nota, los espacios públicos no quedan exentos de la suciedad que el protagonista notará en otros barrios también. Mediante la palabra “aséptico”, no solo se pretende crear una oposición con la suciedad de las calles, sino se alude también al otro significado de esta palabra: frío, neutro, desapasionado y, podríamos añadir, sin identidad. De este barrio no tenemos más información salvo que allí vive una chica que no sale a pasear a su perro porque tiene un rostro desfigurado por acné, por lo tanto una chica sin cara. Es una “dueña invisible”, que se esconde en la oscuridad de su habitación, fingiendo estar de viaje, mientras el paseador se ocupa de su mascota. Como en otros barrios, también el de Salamanca es un espacio que agobia y enjaula y donde parte de los personajes terminan de manera trágica (la chica se

suicida en su apartamento). El narrador no vuelve más por aquí y la vida sigue en su imparable engranaje: “[Jota] me indicó qué servicio reemplazaría al de Paula Boxer. Copié sus instrucciones y al terminar la llamada pensé en quién pasearía a la *boxer*.” (PP p. 118). Cualquier posibilidad de vínculo queda truncado en este barrio aséptico, de gente sin rostro. La vana ilusión del protagonista de “buscarle un rostro a Paula Boxer entre las chicas que me cruzaba” (PP p. 119) se transforma para él en una metáfora de la imposibilidad de recuperar la vida perdida, que se ha reducido a un bosque de caras desconocidas vaya donde vaya.

En esta novela se mencionan también los barrios céntricos de Malasaña, La Latina y barrios periféricos en Coslada o en ciudades del área metropolitana como Pozuelo, Alcorcón o La Moraleja. Todos son unos espacios ambiguos. Los barrios periféricos, por una parte, reflejan la vida de los ricos encerrados en zonas residenciales, “alejadas del ruido y rodeadas de jardines enormes donde las podadoras de césped parecen coches deportivos.” (PP p.13), pero, por otro, muestran una imagen degradada¹⁹⁶ que, de manera más o menos directa, se relaciona con la presencia de los inmigrantes: “basura desparramada”, “la gente vestida con ropa donada por la Cruz Roja” “los rumanos y sus zapatos de escamas”, “las rumanas y sus joyas de fantasía”, “latinos peleando por dinero desde los locutorios” forman parte del decorado cotidiano de ese “imperio pacharaco”. (PP pp.18-19). Para el narrador, estos barrios se asemejan mucho a los suburbios “guetoizados” de las ciudades estadounidenses. Hay unas condiciones de vida favorables, pero son estériles, sin rasgos identitarios, todos se parecen uno al otro. Allí reina la profunda apatía y la tranquilidad y el bienestar aparentes esconden todo tipo de tragedias humanas. En Pozuelo conocerá a un señor que vive en una mansión lujosa con criada y jardinero, pero vive en soledad, condenado a reproducir en su cámara oscura la fotografía de su hijo que lo abandonó. En Coslada va para ocuparse de tres perros cuyo dueño está atado a la cama con la pierna amputada, agonizante, mientras su mujer y su hijo, que trabaja solo de noche, se las arreglan para sobrevivir en este mundo despiadado.

Tampoco los barrios céntricos parecen ofrecerle un refugio. Aunque hay alusiones de que La Latina y Malasaña, al principio, se revelan como la promisión de la llegada al edén de “la fiesta perpetua”, pronto se diluye toda posibilidad de un espacio acogedor con el que identificarse. “Vivo en Malasaña, antes lo hice en La Latina” (PP p.10), dice al principio el

¹⁹⁶ Compárese con esta cita del libro *La soledad era esto* ([1990]2002) de Juan José Millás en la que el cuerpo se identifica con el barrio y las zonas periféricas se equiparan a zonas degradadas, abandonadas: “Las uñas de mis pies son la periferia de mi barrio. Por eso están rotas y deformes.” (p.18)

narrador, usando este estilo mecanográfico para referirse a estos dos barrios privados de todo detalle. Si trabajar en la periferia al principio significaba regresar a un lugar más agradable: “siempre salgo huyendo de ese barrio periférico, creyendo que el hedor de sus calles me perseguirá hasta Malasaña.” (PP p.70), muy pronto se convertirá en un espacio sin vínculo alguno: “Mi habitación en Malasaña ya no me pertenece, un desconocido la ocupará a fin de mes” (PP p. 76). Tampoco los espacios públicos de estos barrios son espacios de integración e identificación:

los gringos convertidos en madrileños artificiales comparten las terrazas de los bares [en la plaza Dos de Mayo] con los jóvenes españoles que se mudan al barrio de moda (para siempre). (PP p. 10)

No me había fijado que fueran tantos, siempre los había visto por Cuatro Caminos, Tetuán, Colonia Jardín y no se me había ocurrido que pudieran ser mis vecinos en Malasaña. Gobernaban los cubanos [...] Empecé a caminar esquivando a los chinos que ofrecían cerveza en lata por un euro, la mafia de la noche que vive de los borrachos. (PP pp. 121-122)

Estos barrios se transforman en metáfora de la vida monótona y aburrida que pretendía rehuir cuando salió de su Lima natal, donde parece imposible empezar la vida desde cero, ya que el pasado vuelve sin ser invitado y el presente es un constante recordatorio de su condición de un inmigrante más.

La ambigüedad de estos espacios se refleja también en la inversión de los conceptos de centro y periferia. Si en las novelas anteriores a los años noventa, la periferia estaba representada sobre todo por barrios de chabolas, o sea, por un mundo degradado y separado del núcleo urbano, unas décadas después somos testigos de una “descentralización”, de la pérdida del centro como símbolo del lujo y de una vida mejor inalcanzable. El personaje sí sale de Lima con el anhelo de encontrarse en el centro de los acontecimientos importantes y sufre una desilusión, mas la diferencia estriba en el hecho de que el centro no es ya un espacio tabú que se observa desde lejos –allí se vive, se va de bares–. Este centro no puede contraponerse únicamente a un concepto de periferia, ya que la periferia son todos estos barrios que se han convertido en auténticas ciudades donde se puede vivir cómodamente, la periferia es su Lima natal, Madrid es la periferia respecto a París elegido como próximo destino, pero probablemente no final¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Comparten la misma visión de un centro descentralizado y de Madrid como espacio de paso casi todas las novelas escritas después de los noventa: *Los novios búlgaros*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, *Una tarde con campanas*, *Madre mía que estás en los infiernos*.

En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, nos detendremos en breve en el barrio situado en otra ciudad del área metropolitana de Madrid, Getafe. No estamos ante un espacio que se describe en detalles, pero sí estamos ante un espacio reducido por donde se mueven los personajes, compuesto por elementos que por su cercanía ofrecen la idea de la vida íntima de un barrio. En el centro de la historia que cuenta el encuentro entre Laura y el chico polaco Andrés, está el edificio donde ambos viven. Pero vemos a los personajes moviéndose entre la escuela y la casa, entre la casa y los bares o el trabajo. Existen varias visiones de este espacio abarcador, cuyos límites no están siempre claros. Por una parte, está la visión de Mariano, el padre del amigo de Laura, Roberto, para quien este es una “mierda de barrios”, porque allí puede venir a vivir cualquiera y se está llenando de inmigrantes. Él opone este espacio a una urbanización de chalés con piscina, sin una ubicación fija, pero fácilmente identificable con el anhelo de una vida rica, cómoda, aislada y protegida, que siempre está en otro lado. Por otra parte, está la visión de la narradora, que, a pesar de aludir a su origen en alguna ciudad costera, siente el barrio como un espacio de identificación: “Pero mi bloque y mi barrio son míos, y en ellos he vivido todas las cosas buenas y también las menos buenas de las que me acuerdo” (LLV p.19). No vemos a Laura moverse mucho fuera de Getafe, probablemente porque es todavía una adolescente y sus necesidades sociales las puede satisfacer el mundo circundante de la escuela y el barrio, aunque sí se establece una oposición, no tan marcada como en otras novelas, entre este barrio periférico y la ciudad de Madrid que ella observa desde lejos. Madrid no será tanto un espacio anhelado, porque a Laura la vemos plenamente integrada en su barrio, sin embargo, se presenta como una presencia inquietante.

Aunque Andrés nunca habla de su vínculo con el barrio, podemos extraer datos sobre esta relación de otros pasajes. En un punto, Andrés dice que antes de vivir en Getafe, había vivido en Leganés. Es una información escueta, pero valiosa para situar al personaje siempre en la periferia, marginado y obligado a huir con su familia de las redadas de la policía. Sin embargo, en este barrio llega a conocer a Laura y hacerse amigo de ella y, aunque no es un espacio con el que llegará a identificarse ni le brindará un refugio permanente o rincón propio, se convertirá en un espacio de recuerdos, íntimo, opuesto a la ciudad de Madrid, lejana, deshumanizada, que no sabemos si en realidad la conoció.

A pesar de que Lavapiés fue el barrio que acogió también a muchos inmigrantes desde el interior y que en el Madrid contemporáneo representa la esencia de la vida multicultural de

Madrid¹⁹⁸, se representa solo en la novela *Cosmofobia*, siendo en *La piqueta* su mención esporádica que se centra en el espacio de la plaza que analizamos en el capítulo correspondiente. En *Cosmofobia* hay una dedicatoria que dice que se trata de una novela sobre Madrid, pero ya desde una de las primeras páginas se anuncia que la acción se centrará en el espacio del barrio de Lavapiés: “Ahora, permíteme que te hable de mi barrio.” (Cos p. 11). Y este no va a ser solo el barrio del alter ego de la escritora que sale como homónimo personaje, sino también de un abanico de personajes de diferentes clases, razas y etnias. La autora no pretende mostrar una imagen idealizada del barrio y, a lo largo del texto, varias veces se alude a que “el barrio es multicultural, pero no intercultural, las comunidades se toleran, pero no se mezclan, los límites se respetan.” (Cos p. 27). Sin embargo, a través de las múltiples historias de personajes cuyos destinos se cruzan en los bares y en las calles de este barrio es como se transmite la idea de un espacio ni positivo ni negativo, pero propio. Es decir, no se pretende esconder la realidad desagradable del barrio: bandas de jóvenes marroquíes que llevan navajas y esnifan pegamento, borrachos que duermen en la calle, latin kings, chaperos, vendedores de hachís¹⁹⁹. Pero esta es solo una faceta de la vida en el barrio. La otra es la suma de muchas vidas corrientes de personajes de diferentes nacionalidades, con sus problemas y sus pequeñas victorias. El barrio lo componen sus calles, por donde a veces los personajes se encuentran; sus tiendas y bares, donde normalmente trabajan inmigrantes y que también pueden representar punto de encuentro; el viejo Caserón transformado en un centro social para mujeres, inmigrantes y la tercera edad y La Casita, un espacio entre ludoteca y centro social para los niños de los inmigrantes, sobre todo.

En muchas ocasiones se alude al barrio como a un espacio cerrado, limitado por unas fronteras invisibles. A veces se habla de que los taxis no quieren entrar porque es una zona peligrosa, de que los padres no quieren llevar a sus niños a los colegios públicos porque están “llenos” de inmigrantes. Es un mundo aparte, pero a veces lo separa solo una calle de un mundo ‘mejor’: “en la zona pija, la que lidiaba con la estación de Atocha, en la que no vivían negros ni moros” (Cos p. 30). En el barrio de Huertas, que limita con el de Lavapiés, la imagen es totalmente distinta: hay teatros, turistas, hoteles. Incluso, cuando hay referencias de que algún

¹⁹⁸ Si se toma en cuenta que la colección de cuentos que lleva el título *Lavapiés: microrrelatos* (2001) incluye textos que se sitúan también en otras ciudades, como por ejemplo Barcelona, se puede concluir que Lavapiés es ya un espacio simbólico de la inmigración y la multiculturalidad, independizado del contexto madrileño.

¹⁹⁹ Compárese esta cita de Gómez Porro (2000) sobre Lavapiés como barrio sinónimo de la diversidad y la inmigración: “Lavapiés, zoco y pasarela de etnias, imperio de la licra, Madrid de todo a cien pesetas. La tierra ajena de Madrid.” (p.28)

personaje no perteneciente a este mundo lo penetra, se presenta como un espacio oscuro, misterioso, tabú:

Álex, sin embargo, sí cruza la línea, sí que conoce otros mundos en los que ella no se atreve a aventurarse. Álex conoce a inmigrantes, a chaperos, a vendedores de hachís, a manteros y a miembros de maras. Cuando sale sin ella, se mueve por los antros más oscuros de Lavapiés, y después, regresa con extrañas historias pegajosas y fragmentarias que a veces menciona de pasada, como un buceador que se sumergiera en aguas profundas y volviera a la superficie con un pez exótico enganchado en el arpón. Nunca le ha pedido a Lola que le acompañe a sus excursiones, y Lola no se lo ha sugerido jamás porque sospecha que es allí donde encuentra Álex ciertas emociones que necesita y que ella no puede darle. (Cos p. 338)

De todas formas, a veces hay indicios de que el barrio intercultural tiene futuro: a pesar de los prejuicios existentes varios personajes entran en relaciones, largas o efímeras, profundas o frustrantes (Alba sale con un “moro”, Aziz; Susana la negra salía con Silvio; Hisham tiene una breve relación con Leonor Mayo; Yamal era novio de Miriam). Una confirmación más de esto puede ser el hecho que el personaje central en la obra es Yamal, el pintor marroquí y su bar, La Taberna Encendida, será el espacio donde coinciden muchos de los personajes. En un punto, la narradora llega hasta a identificar a Yamal con el barrio:

Yamal siempre me fascinó porque representa la esencia misma del barrio, que se va escondiendo tras tantos disfraces distintos, el corazón místico y latente de todas estas gentes que viven juntas pero que ni se reconocen, de esta masa limítrofe enfrentada a una inevitable peripecia vital en la que avanzan administrativamente adscritos a su patria, pero emocionalmente fieles a otra. (Cos p. 363)

Tal y como indicamos al principio sobre el espacio del barrio en esta novela, la imagen de él no pretende ser ni positiva ni negativa, pero sí destacarlo como un espacio vital para muchas personas que, a pesar del aspecto diferente, viven unas vidas muy similares en ese trozo que comparten:

El barrio rebulle de vida como un hormiguero, es encoge y se expande como un corazón, la vida avanza inevitable y rápida, en batallar intenso, corre como un manantial, como un río, y el cauce no hace sino subir. Algunos se ahogan en este torbellino, y otros aprenden a nadar y a guardar la ropa (Cos p. 366)

CAPÍTULO 8

Madrid: un espacio de ambigüedades

En los apartados anteriores hemos analizado muchos y diferentes tipos de espacios que conforman el mosaico de este Madrid literario visto a través de las migraciones. Se mencionan muchos barrios, calles, plazas, edificios con referencia real y podríamos destacar algunos espacios paradigmáticos que han sido escenarios en más de una novela: la Gran Vía, la estación y la glorieta de Atocha, el aeropuerto de Barajas, la Puerta del Sol, el Retiro, el Museo del Prado. Si nos fijamos en los pocos rascacielos que se observan desde lejos (el edificio de la Telefónica, la Torre de Madrid, la Torrespaña, el Hospital Gómez Ulla), podemos concluir que, aunque la última novela incluida aquí corresponde al año 2009, en el panorama de Madrid no entran edificios ya reconocibles en el *skyline* madrileño (figura 1) como la Torre Picasso, Las Torres Kío, las Cuatro Torres Business Area, etc.



Figura 1²⁰⁰

Con todas estas referencias, podemos concluir que estamos ante una imagen de un Madrid clásico y moderno, que normalmente se identifica con el núcleo central de la ciudad. Sin embargo, esto se debe al hecho de que en las novelas posteriores a los años noventa carecemos de una intención de demarcar la ciudad mediante monumentos o edificios representativos, por lo tanto, la mayoría de los espacios que mencionamos corresponden a las novelas publicadas hasta los setenta. Esto confirma una vez más el paulatino difuminar de los conceptos de centro y periferia al que aludimos en otras ocasiones, porque si en gran parte de las novelas que hablan de la llegada de los provincianos a la ciudad, el centro inalcanzable se identifica mediante estos edificios ostentosos, en las novelas sobre la inmigración extranjera solo la Gran Vía va a mantenerse como sinónimo del lujo y el resto de los escenarios se va a ‘cotidianeizar’, siendo el barrio, la casa, una calle anónima o el metro los espacios privilegiados.

En este apartado nos vamos a ocupar de las representaciones de Madrid como espacio global, es decir, de los pasajes donde hay pretensiones de percibir la ciudad en su plenitud o de representar a la ciudad como un personaje más.

Pero, antes que nada, queremos ofrecer una imagen global de Madrid por décadas, que es solo una división instrumental, no en un sentido estricto, basada en una interpretación personal y no en una constatación verificada en otros textos:

- El Madrid de los cincuenta son los barrios de chabolas que crecen como un tumor alrededor de la ‘corte’, que es como una especie de ciudad amurallada todavía no preparada para absorber dichos espacios y de reconocer a sus hijos ‘ilegítimos’ (*Los olvidados, La piqueta*).
- En el Madrid de los sesenta los provincianos ya no solo se concentran en su periferia sino se mueven más libremente por la ciudad que va a ser un espacio degradado, empobrecido, mediocre, donde vale la regla del más fuerte y del pícaro (*Tiempo de silencio, Travesía de Madrid, Se vende un hombre*).
- El Madrid de los setenta y de los ochenta va a estar marcado por el franquismo agonizante y por su paulatina recuperación del esplendor de la ciudad, donde caben todos y se ofrecen múltiples oportunidades (*El cielo de Madrid*).

²⁰⁰ <http://www.mipetitmadrid.com/mipetitmadrid/web/seccion-es/34/skyline-madrileno/articulo/skyline-madrileno-n15-bylole-design> [Última consulta 19.03.2015]

- El Madrid de los noventa que registra la llegada más notable de las comunidades extranjeras volverá a ser el escenario del pícaro, pero de distinta nacionalidad (*Los novios búlgaros*) o del inmigrante marginado en la periferia (*Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*).
- En la primer década del siglo XXI estamos ante una auténtica imagen de un Madrid multicultural donde conviven negros, latinoamericanos, árabes junto con los españoles, pero es una imagen nada favorable, ya que dentro de la ciudad existen límites y barreras (*Cosmofobia*), los personajes están condenados a vagabundear (*Paseador de perros, Una tarde con campanas*) o son víctimas del racismo (*Madre mía que estás en los infiernos, El metro*).

En cuanto a Madrid dentro de un contexto geográfico y en oposición a otros países, ciudades, centros simbólicos se podría decir que hasta los años setenta Madrid se configura, sobre todo, mediante la oposición con los pueblos de Andalucía de donde son la mayoría de los inmigrantes. En muchas de estas novelas, el sur de España va a ser solo un espacio simbólico, dado que la mirada narradora no se detendrá en estos espacios, incluso muchas veces se tratará de pueblos anónimos, con los que el vínculo se ha cortado para siempre. En estas novelas (en concreto en *Se vende un hombre*) se mencionarán los nombres de Bilbao o Barcelona como espacio positivos “donde uno puede perderse fácilmente o [...] desde allí tomar un barco para cualquier destino...” (SVH pp.182-183) frente a un Madrid hostil o las ciudades nórdicas o de Estados Unidos, sinónimos de riqueza y orden frente al Madrid mediocre (*Tiempo de silencio*). En las novelas posteriores a los noventa, sumando las oposiciones, múltiples y distintas, se llega a formar una red en la que Madrid es solo un destino más, lejos de representar un centro. Varios personajes vuelven al destino de donde partieron (Coa, Varsovia), otras veces el viaje termina en otra ciudad española, periférica o menor (Denia, Salamanca) o tenemos la mención de algún personaje emigrado hacia Londres o que tiene la intención de ir hacia París. Curiosamente, Londres y París, como dos grandes ciudades europeas con larga tradición literaria y también migratoria, aquí son solo otros puntos de atracción, pero sin rostro, donde hasta su halo de ciudad-mito se ha perdido, convertidas solo en puntos en el mapa. En nuestras novelas, las ciudades que cobrarán más atención son unas ciudades periféricas que han conquistado parte del espacio en las narraciones sobre Madrid. (Sofía en *Los novios búlgaros*, Varsovia en *Algún día cuando pueda llevarte a*

Varsovia) o donde Madrid ha sido prácticamente absorbida en una narración sobre el periplo por ciudades africanas (*El Metro*).

Pasamos ahora a las representaciones de la ciudad como un ente en nuestras novelas. Hemos identificado tres perspectivas diferentes desde las que observa la ciudad: desde lejos, desde dentro y bajo tierra. Esta última se identifica prácticamente con las visiones mientras los protagonistas viajan en metro, pero como dedicamos un apartado entero a este espacio, no nos detendremos nuevamente aquí.

Cuando hablamos de la perspectiva **desde lejos**, nos referimos a un personaje situado en algún punto alejado y privilegiado desde el que se puede tener una vista más o menos abarcadora de la ciudad. A veces la ciudad observada así es una ciudad irreconocible:

la contaminación tragándose Madrid como un monstruo marrón (LLV p.109)

Madrid era una mancha difuminada sobre el horizonte (LLV p.199)

Otras veces, la ciudad no se observa directamente, pero se describe como una presencia lejana y palpitante:

Para mí, en cambio, que venía huyendo de Madrid, ésta era un simple brillo en la noche, un resplandor tembloroso, un ruido sordo y lejano que, aunque inaudible desde la sierra, seguía sonando en mis oídos a pesar de los meses que llevaba viviendo lejos de ella. (CM p. 203)

Como se puede ver en la cita que sigue, la ciudad muchas veces se observa de noche y las luces a la lejanía son sinónimo de vida y lujo frente a la periferia degradada y sumida en la oscuridad:

Encima del barrio se veía un cielo negro, ásperamente negro como un cielo de hollín. Las estrellas se habían corrido más allá, hacia los altos de la urbe, donde brillaban las luces de la Telefónica.²⁰¹ Mientras chapoteaba en los charcos y resbalaba en los barrizales, con peligro de estamparse contra el suelo, iba pensando en el brutal y absurdo contraste que ofrecían las vidas de la “Colonia sin Ley”, sin esperanzas y sin estrellas, con las de los que vivían en los palacios que se vislumbraban a los lejos. (LO p. 88)

En otras ocasiones, el encendido de las luces de la ciudad no se asocia con las dicotomías luz-oscuridad y vida-muerte, pero sí se relaciona con un momento no deseado: “Nos quedamos hasta el último minuto, hasta que empezaron a encenderse las luces de Madrid. Ésa era la señal de que teníamos que irnos.” (LLV p.202). Para los personajes Laura y Andrés la caída de la noche es

²⁰¹ Nótese la fusión de las luces naturales y artificiales.

señal de que tienen que despedirse y poner fin a sus horas clandestinas de intimidad, pero curiosamente este final no lo anuncia la misma oscuridad, sino las luces de la ciudad, como si estuvieran en una sala de cine o en un teatro y las luces significaran el fin de la ficción y la vuelta a la realidad.

En muchas novelas, desde esta perspectiva, Madrid es solo una masa informe y deshumanizada de casas, edificios, rascacielos:

En el cielo claro, iluminado de estrellas, se recortaban como sobre un telón brillante los perfiles de las altas edificaciones. (LP p.154)

A la izquierda se desparramaba, en forma escalonada y ascendente, el inmenso caserío de Madrid iluminado. (LO p. 223)

Al pie de la gran ciudad mecanizada, tecnificada, de rascacielos y mixtificaciones (LO p. 314)

Desde aquel montículo había visto yo Madrid. Y una difusa sensación de exilio empezaba a ganarme. Mi ciudad, de pronto, se me había hecho ajena, peligrosa. Aquella gran extensión de casas, de tejados, de torres, que se abría grisácea y soleada en la llanura, era una trampa, un cebo para cogermé. La anchura inofensiva de la ciudad era un engaño. Bajo ninguna de aquellas torres podría ya sentirme seguro. (TM p. 82)

Desde mi atalaya, Madrid parece una ciudad demasiado grande. A la derecha es roja, toda de ladrillo, y lo único que sobresale es la aguja de Piruli. A la izquierda también es toda de ladrillo, y el edificio más sobresaliente de esta parte es el Hospital Gómez Ulla, una especie de caja de zapatos inmensa de color hueso. Más allá, se ve la mole oscura de la sierra. En el centro, por el contrario, Madrid es una ciudad bien blanca, en a que destacan los edificios de la plaza de España y un pequeño cogollito de rascacielos. Siempre he creído que no hay mejor vista de Madrid que la que se tiene desde mi atalaya, o lo que es lo mismo, desde el sur, porque se ve toda la ciudad, con sus tres franjas, al fondo de la sierra que es lo que hace grande y profundo el paisaje. (LLV p.102)

Como se puede ver, predomina una visión negativa de Madrid observado desde lejos, una visión de un espacio que se describe siempre en términos que destacan su grandeza imponente y fría. Una excepción sería *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, ya que, a pesar de que Madrid no es nada más que una suma de edificios de diferentes colores, es un espacio que se observa desde un lugar secreto, íntimo, la “atalaya” de Laura y Andrés, y llega a convertirse en un espacio positivo gracias al tiempo, las palabras y los sentimientos que los dos chicos comparten. En esta novela, esta será prácticamente la única perspectiva desde la que se observa la ciudad,

porque no vemos a los personajes moverse por ella (salvo en una esporádica ocasión cuando Laura va a una librería). Por lo tanto, aun no habiendo casi conocido esta ciudad, para ambos se transforma en un recuerdo grato (“siempre que intente acordarme de Madrid, será de ti de quien me acuerde.”, “porque antes Madrid sólo era esas casas y esos pocos rascacielos ya hora es todas las ciudades, y el río, y hasta el mar de tu historia.” (LLV p.199), lo que nos hace llegar a la conclusión de que Madrid es para los dos solo una construcción, una ficción, una ilusión.

Algunas veces la perspectiva alejada y la visión abarcadora hacen que los personajes se sientan dueños de la ciudad:

- Pues no –contesté, convencida. – Si viviera allí dentro no podría verla entera, como la veo desde aquí. Creerás que es una tontería, pero me parece cuando la veo así, que es más mía que de quienes están allí ahora. (LLV p.102)

la ciudad que empezaba a salpicarse de luces [...] Era el botín de los que triunfan. Con sus placeres, con sus riquezas...La imaginación del Granaíno chisporroteaba como una tea ante aquella visión turbadora. Una oscura y desconocida voz le cantaba la obsesionante letanía de las ventanas y los goces que la ciudad encerraba. Cunado, como en aquel momento, pensaba que todo lo bueno de la vida estaba allí, al alcance de su mano, la codicia y la ambición le enloquecían. Todo su ser trasudaba deseo, un deseo frenético de posesión. Y temblaba y gemía. Se levantó como si quisiera dominar mejor la codiciada presa. (LO p. 273)

Se trata de dos citas que muestran una actitud totalmente opuesta. Laura, que vive en Getafe, en un barrio con el que se siente identificada, muchas veces observa Madrid desde el Cerro de los Ángeles. En la parte donde nos describe este lugar dice que desde el punto más alto del cerro no se ofrece la vista más bonita de Madrid, ya que hay vallas, alambres, antenas y muchos otros obstáculos, frente a su atalaya “bastante más abajo, entre los pinos, [donde] no hace falta estirarse nada” y desde donde “se puede contemplar Madrid plácidamente, sentado en el suelo.” (LLV p.101). Esto nos lleva a la conclusión de que Laura, antes de descubrir su lugar íntimo, debió de haber explorado bien la zona y echado muchas veces la mirada hacia el Madrid lejano, hasta encontrar el lugar perfecto. Es decir, cuando Laura dice que Madrid es más suya que de los que viven allí dentro, materializa con sus palabras un deseo, probablemente todavía desconocido para ella: ‘conquistar’ la gran urbe. Sin embargo, no se trata de una obsesión enfermiza, sino más bien de una posibilidad y deseo lejanos, pero descartables por el momento. En la segunda cita,

correspondiente a Pepe el Granaíno, este deseo de posesión es más atávico, más obsesivo, pues llega a aniquilar la ciudad, convirtiéndola en una “presa”.

Si sumamos los espacios particulares que analizamos en los apartados anteriores, obtendríamos una visión fragmentada de Madrid **desde dentro**. Pero al referirnos aquí a una mirada ‘global’ de la ciudad desde dentro, nos referimos a pasajes que intentan resumir la vida en la ciudad, que, al fin y al cabo, no dejan de ser fragmentarias. En algunos casos, se trata de visiones de las calles y la vida urbana que transmiten la idea de simultaneidad de lugares, personas y acciones, que, sin embargo, no son nada más que fragmentos que anhelan (en vano) captar la totalidad:

Otra oleada de automóviles ruidosos e incandescentes discurre por los viaductos metálicos que retiemblan a su galope. Hay un solo clamor, un clamor tremendo, que cortan en tajados los silbatos agudos de los agentes de circulación. Los peatones se agrupan en regueros de hormigas que se rompen, se anudan, engordan y adelgazan, intermitentemente. [...] Rostros pálidos, palabras que no suenan, criaturas que corren. [...] El aire es vapor de petróleo; el cielo, una techumbre de humo condensado; la perspectiva, un revoltijo engañoso de árboles negros, muros negros, cascadas luminosas, reflejos y sombras; y el conjunto, un alucinante tiiovivo de feria. (SVH p. 226)

A veces solo se trata de una yuxtaposición de elementos identificables con una ciudad cualquiera, donde todo lo que el personaje observa son solo instantáneas de un paisaje ajeno e impenetrable:

Había visto muy poco de Madrid, una urbe que le subyugaba por las imponentes construcciones añosas, las calles anchas, los parques, las aceras espaciosas, los altos edificios modernos, la limpieza, el tráfico intenso, los taxis, los autobuses, las larguísimas hileras de coches aparcados, los ruidos, los humos, los comercios, los cafés, cervecerías, tabernas, bares, restaurantes, bancos en cada esquina, tantas tiendas conteniendo cuanto pueda imaginares y anhelarse, tanta gente caminando como sin rumbo, la inusitada actividad que se desprendía de todo aquel ajetreo. (EM p. 376)

En esta línea está también la famosa parte de *Tiempo de silencio* que ofrece un panorama del Madrid mediocre por donde se va a mover su protagonista Pedro. En estas páginas, el narrador, cuya visión irónica se podría identificar con la de Pedro, habla de una ciudad vanidosa, “falta[s] de sustancia histórica” (TS p. 15), caprichosamente edificada, sin pasión, sin catedral, artificial y alejada de la naturaleza y de los “auténticos” países nórdicos. En esta ciudad la casa como espacio privado parece estar perdido (“hasta que los que ahora ríen tristemente aprendan a mirar

cara a cara a un destino mediocre y dejen vacías las grandes construcciones redondas o elípticas de cemento armado para recogerse en la intimidad estrecha de sus casas.” (TS pp.17-18)) y la ciudad con sus espacios públicos se ofrece como único refugio. No vamos a reproducir la cita entera, pero destacaremos los espacios y los elementos que para el narrador representan los puntos y las visiones de un interminable vagar hasta que se cumpla esa vuelta al hogar:

nos limitaremos a penetrar en las oscuras **tabernas** [...] a pasear hasta muy entrada la madrugada por la **calle** [...] a contemplar en una **plaza** grande el rodar ingenuo de **los soldados** [...] a seguir los pasos precipitados como si fuera a alguna parte de **una mujer** pequeña y nerviosa por la noche, a abrazar a **los borrachos** que dimiten de la realidad, a contemplar la airosa apostura de un **guardia** cuando pasa una mujer que es más alta que él, a preguntar a **un taxista** de ojos amarillos de gato de qué modo es posible hacer una estafa en una **tienda** de paños, a frecuentar una **sala de fiestas** [...] a gastar la tarde entera en una **cafetería** sin que la camarera nos sonría una sola vez [...] a hacer como que vamos al **cine** yéndonos al cuarto de la **pensión** con su colcha roja, a visitar el **museo** de pinturas con una chica inglesa [...] a calcular cuántas piedras de mechero vende un enano en **una esquina**, a descubrir cuántos billetes para el **metro** vende **una mujer** con **un niño** de pecho una mañana de invierno (TS p. 17-18, la negrita es nuestra)

Esta ciudad, cuyo única virtud parece ser el espléndido cielo, se ofrece como un lugar de identificación, donde un hombre encuentra “su determinación como persona y su razón de ser”, (TS p. 18), pero también “impedimentos múltiples y [los] obstáculos invencibles” (TS p. 18). El protagonista Pedro, que parece moverse con bastante soltura por la ciudad y del que a lo largo del texto no llegamos a tener una percepción de él como de un provinciano, al final se convierte en ese hombre del pueblo que la ciudad rechaza, expulsa, negándole un rincón propio: “que el hombre –aquí - ya no es de pueblo, que ya no pareces de pueblo, hombre, que cualquiera diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres como de pueblo, hombre” (TS p. 19).

Algunas veces estas imágenes globalizantes pretenden enlazar la decadencia de la ciudad con el contexto histórico concreto:

Entretanto, seguía el racionamiento, aunque el hambre aflojara en la medida que el estraperlo se organizaba mejor. Aparecieron los gasómetros, los boleros de Machín y las películas históricas de Juan de Orduña; se paraban los tranvías y el metro por falta de energía eléctrica; había frecuentes cortes en el suministro de agua; los automóviles subían a tirones el paseo de las Delicias; los ascensores dejaban a la gente entre dos pisos; se suprimía el saludo romano y bajaba la fiebre de los desfiles y de los cánticos; se rompían carnets políticos, se cambiaba de

camisa y corrían rumores de segundas vueltas; se hablaba de “tripartita”, del peligro soviético, de las guerrillas (SVH p.88)

Otras veces, es el cambio histórico o político, como el paso de la dictadura a la democracia, que trae novedades que no llegan a suprimir por completo la vieja imagen de la ciudad, sino se sobreponen como en una especie de palimpsesto:

Y es que Madrid era una ciudad distinta. Anclada en medio de la meseta, en el centro de un país que vivía todavía con un pie en el XIX, Madrid era una especie de puerto franco en el que vivían ya los nuevos tiempos que se avecinaban. Era aquel Madrid antiguo, con serenos y vecinos que fumaban por la noche en camiseta en los balcones, entre los tendedores y los tiosos de geráneos, pero en el que convivían ya, junto con los sernos y las tiendas galdosianas, otras costumbres distintas y otras formas de entender la realidad. Muchas de ellas traídas por los extranjeros que ya entonces comenzaban a asentarse en la ciudad. (CM p. 78)

La ciudad no deja de registrar la inevitable llegada de multitud de obreros que se desplazan desde las comunidades periféricas:

Madrid ha sufrido una inmigración obrera que mezcla los acentos regionales y los olores de las comarcas, el sudor fuerte de Extremadura y la dulce gañanía asturiana, la saliva y la sangre de muchas tierras. (TM p. 252)

Los he visto ir y venir, insensibles, obstinados, como autómatas; unos, en metro y en autobús; otros, en sus propios automóviles. Aquellos eran los vencedores últimos, recién llegados del campo, uncidos al movimiento continuo, al pluriempleo y a la tiranía de las horas, por un piso, un televisor y otros trofeos semejantes. (SVH p. 264)

Pero también se transforma paulatinamente en un espacio plural donde muchas veces la inmigración extranjera es paralela a la inmigración del interior:

En Madrid hay varios cientos de negros y varios cientos de cubanos y varios cientos de franceses y un chino que da cenas en un restaurante oriental y puede proporcionar una muchachita al hombre de negocios recién llegado a la capital o un caballero a la señora ilustre que se encuentra de paso en España. (TM p. 193)

En gran parte de novelas, Madrid se presenta como un espacio inmenso, difícil de abarcar: el inmenso caserío de Madrid (LO p. 223)

la ciudad inmensa con su zumbido de motores (Cos p. 272)

Madrid está llegando a medio millón de automóviles y en las academias de idiomas se habla en todas las lenguas del mundo al atardecer (TM p. 118)

aquella acumulación irrazonada de casas y casas y masas grises de piedra y manzanas de color ladrillo y tejados y tejados y tejados pardos y viejos, como si todas las aldeas del mundo hubieran sido reunidas apretadas en un solo haz que se llamaba Madrid. (TM p. 92)²⁰²

yo pensaba, en cualquier momento se acaba Madrid, pero no, seguía, seguía, seguía. (UTC p. 195)

En esta ciudad grande y deshumanizada, es muy fácil esconderse, desaparecer, perder el contacto con los demás o perderse a sí mismo entre la multitud y sentirse solo e insignificante:

Aquí no soy nadie, nadie, nadie. No tengo nombre ni pasado. Un tipo más entre millones de tipos semejantes. Enrique Lorca. ¡Ja! (SVH p. 226)

Así que Poppy no llamó, Leo tampoco lo hizo y gradualmente, en una ciudad tan grande como Madrid, en la que es tan fácil perder el contacto si uno no invierte tiempo y esfuerzo en mantenerlo, dejaron de verse. (Cos p. 240)

ya sé que no tengo ningún tío Paco. Nosotros no tenemos a nadie en Madrid. (UTC p. 116)

Madrid las trae y las lleva. Te las muestra un momento y luego las esconde. Pero sé dónde volver a encontrarlas. Sin embargo, estoy aquí, ahogándome, junto a esta mujer y su obsesión de suicidio. A seiscientos cincuenta metros sobre el nivel del mar. (TM p. 289)

Muchas veces, frente a esta tendencia de englobar la ciudad en una imagen de coches y mareas humanas, se opone la imagen de la ciudad reducida a un elemento o una percepción. A veces la ciudad se percibe solo a través de sus olores: “Madrid olía a alcoba de meretriz como antes, a primera hora de la noche, había olido a fritanga y a cena, y antes, durante el día, a Metro, a cafetería, a neumático, a cine, desinfectante y desinsectante mentolado.” (TM p. 17). En algunos casos, la ciudad como un espacio exterior opuesto a la casa, se percibe a través de los sonidos. Nos referimos al episodio de *Una tarde con campanas* de donde proviene el título, en el que se habla de cómo el niño José Luis cada vez que oye sonar las campanas recuerda “la otra ciudad”, donde ese sonido lo relacionaba con el momento grato de la tarde cuando el padre y los hermanos regresaban a la casa y empezaba su programa preferido en la televisión, pero en Madrid se transforma en un sonido desagradable: “Ahora odio esas campanas. No las quiero oír.

²⁰² Nótese que esta visión corresponde a lo que el protagonista observa desde la ventana de algún edificio alto, es decir, es una mirada desde dentro pero nada diferente de la mirada unificadora y hostil que él mismo recuerda haber visto “aquella otra vez desde lejos, en el montículo de la carretera de Toledo”. (TM p. 92)

A mí no me gustan. Porque ojalá se acaben, que no suenen nunca más, que no se oigan esas campanas en Madrid.” (UTC p.118). En Madrid, el momento de las campanas para José Luis ahora no tiene nada que ver con su familia (su padre apenas vuelve a la casa, los hermanos están en el trabajo), sino con su vecina Mariana, que se enfada con él por querer impresionarla tirándole tomates a un chico desde el balcón. Dicho de otra manera, las campanas en Madrid no solo son testimonio de un pasado perdido, sino de una realidad distinta, donde existen nuevas reglas a las que habría que adaptarse.

En algunas novelas, la imagen de la ciudad es una auto-negación de sí misma, ya que se representa solo mediante sus ‘umbrales’, su periferia, que, a su vez, no es nada más que “Cielo y *descampao*.” (LP p. 193) O puede identificarse con alguien al acecho, con una fuerza destructora no identificable: “*Tos* esos tipos son los de la piqueta, los que de *verdá* quieren machacarnos.” (LP p.109) O la ciudad entera se puede resumir a una única calle, la calle de donde se proviene, la calle de la infancia y de un tiempo feliz: ¡Aquella calle era Madrid!” (LO p. 98).

En otros textos, Madrid se reduce solo a las referencias que se asocian con el país de llegada del inmigrante:

Ya lo había visto todo en Madrid. Había agotado las salidas nostálgicas en busca de pequeñas cosas que me recordaban a mi país, a mi gente, a mí misma: la estatua de Colón, la bandera de la república Dominicana ondeando en la embajada...Había visitado incluso la tumba de Trujillo, donada por Franco a «la familia», en el cementerio de El Prado [...] (MMQ 58-59)

A veces el mismo personaje inmigrante puede ser el único elemento que sirve para captar el paisaje urbano: “[Kyril] la prueba de mi culpabilidad rondaba cada noche por todo Madrid” (LNB p. 186). En algunos casos, la ciudad de Madrid se percibe como un personaje más, que comparte las mismas manías, defectos o hábitos del resto de sus personajes:

Madrid se desperezaba con el primer viaje del Metro, que corrían subterráneo bajo los sueños vírgenes de Soledad (TM p. 43)

Madrid sufre de esquizofrenia, alzhéimer, párkinson, artritis, diabetes, depresión crónica y otra enfermedades que encuentro de le botiquín y la nevera de los dueños de los perros. (PP p.69-70)

Aunque predominan las imágenes negativas y hostiles de este Madrid literario de las migraciones, no se puede decir que son las únicas visiones. A veces la percepción evoluciona

desde una percepción positiva o idealizada hacia una visión negativa, llena de desengaño; sin embargo, en la mayoría de las novelas coexisten las dos visiones, confirmando una ambigüedad característica de cualquier gran urbe. Hay textos donde el mismo hecho que en otras novelas puede apuntar a la pérdida de la identidad del personaje, aquí se percibe como algo positivo: “Aquí nadie te pregunta quién eres ni lo que buscas. Y, a cambio, te ofrece el cielo más hermoso del país.” (CM p. 82). De hecho, la grandeza de la ciudad hace que el espacio se identifique con la libertad y la falta de límites: “Madrid me cautivó precisamente por eso: por no tener ningún límite. Al contrario: en Madrid todo estaba permitido” (CM p. 77). Frente a una visión desde lejos, fría y amenazadora, Madrid en un mismo texto puede ofrecerse como un lugar que “arropa” y donde el tiempo se detiene:

Madrid es esta ciudad que amo y donde la gente no parece esperar la muerte. [...] cualquier rinconcito con sol es bueno para amurallarse contra la idea de la muerte, para salvarse por unas horas mientras dura la caña de cerveza, que al final está caliente y dulzorra y hay que dejarla en el vaso. (TM p.115).

Sin embargo, en otros casos la ciudad es el espacio que despierta los instintos atávicos, animalescos y se propone como un lugar del vicio y del pecado frente a otro más idílico o, por lo menos, inhibitorio, el pueblo:

Baltasar era uno de tantos campesinos a quien desmoralizó y destruyó la aparente vida fácil de la ciudad. Después de haber vivido tantos años con los instintos dormidos, trabajando sin ton ni son sobre los surcos, sin más ambición que seguir trabajando, sin más deleites que el cigarrillo fumado lentamente de los breves altos de la faena, las luces y el ruido de la urbe despertaron en él todas las turbias apetencias de las pasiones soterradas, todo el frenesí dionisiaco de su sangre sana y poderosa, todo el ardor vital congelado en sus células. (LO p.161)

En esta última novela citada, *Los olvidados*, Madrid llega a asimilarse a una torre de Babel, “un inmenso caserío” “en forma escalonada y ascendente” (LO p.223), pero que no es solo una metáfora del deseo de alcanzar el cielo, sino como los personajes apenas conocen la ciudad, se transforma para ellos en un espacio prohibido, en la negación de ese deseo. En síntesis, como ya se ha dicho, Madrid es un espacio negativo y positivo a la vez y esta cita nos puede servir de perfecto apoyo: “Madrid es lo que tiene: que, por un lado, te agota, pero por otro, te mantiene vivo. Por una parte, te engancha y, por otra, te quema y te maltrata...” (CM p. 182).

En las siguientes líneas nos detendremos sobre algunos de los epítetos que se le asignan a la ciudad o alguna de las comparaciones y metáforas que nos completarán la imagen. Otra vez

estamos ante unos epítetos claramente negativos: “por los campos donde termina una triste y pobre ciudad” (LP p. 226); “Madrid me pareció un pueblo muy triste, ruidoso, destartado y, sobre todo, ajeno, impenetrable. (SVH p. 19); “Madrid se ha convertido en una ciudad fantasma.” (PP p.66); “Madrid tiene ahora mil ojos que te vigilan.” (TM p. 241-242); “Definición general de Madrid: ciudad de jorobas forzosas por el asco de pisar mierda” (PP p.82).

En otros casos, a pesar de la connotación negativa, parece querer transmitirse la idea de un espacio inexplicable, que no se puede definir: “ciudad impresionante y extraña” (EM p.373); “una ciudad extraña que no hubieran visto nunca.” (LP p.149). Es obvio que no falta por aquí y por allí algún epíteto positivo: “Una ciudad irreal, pero hermosa y apacible al mismo tiempo” (CM p. 67), aunque parece casi obligatorio que la imagen positiva tenga que coexistir con la negativa: “Madrid es una ciudad amable, casi recoleta, al alcance de la mano, para quien tiene dinero y un coche. Madrid puede ser una ciudad inmensa, agobiante, un desierto de asfalto, una fortaleza hostil, para quien no tiene coche ni dinero.” (TM p.146).

En cuanto a las metáforas y comparaciones que se usan para referirse a la ciudad en general, destacan las que transmiten la idea de un espacio que atrapa o que quiere aturdir al personaje:

Aquella gran extensión de casas, de tejados, de torres, que se abría grisácea y soleada en la llanura, era *una trampa*, un cepo para cogermme. (TM p. 82 la cursiva es nuestra)

Madrid *es una ciudad-cáscara* en la que todo está hueco y recalentado. (TM p.121, la cursiva es nuestra)

Todo aparece, está, en figura de movimiento contradictorio, de figura de *vaivén*, de *noria*, de *remolino*, de *vértigo*. [...] la perspectiva, un *revoltijo* engañoso de árboles negros, muros negros, cascadas luminosas, reflejos y sombras; y el conjunto, un alucinante *tiovivo de feria*. (SVH p. 226, la cursiva es nuestra)

En otras novelas encontramos imágenes de Madrid como un lugar de soledad, decadente o antiguo: “resto arqueológico” (PP p. 118), “desierto de asfalto” (TM p. 146) “Madrid era un cementerio” (CM p. 27) o simplemente un espacio hostil: “nido de insectos venenosos” (Cos p. 110), “fortaleza hostil” (TM p. 146).

Son muy frecuentes las alusiones a la ciudad como un gran teatro donde todo se rige por las apariencias, las ilusiones, lo irreal:

nada es cierto y menos en Madrid, donde todo es inventado o lo parece (CM p. 253)

Era como un escenario abandonado por los actores, como un inmenso teatro lleno de polvo y de sombras que se iba convirtiendo poco a poco en un magnífico decorado. Un decorado de asfalto y piedra, lleno de coches inmóviles, que flotaba como un barco en la calima de los días y que de noche se iluminaba bajo las luces de las tormentas. (CM p. 27)

Madrid no es una ciudad, Madrid es una entelequia” (CM p. 172)

En mi atontamiento, Madrid no era más que un espejismo que temblaba de vez en cuando al otro lado de su hombro. (LLV p. 200)

La ciudad muchas veces funciona para el personaje como un espejo en el que este quiere mirarse, aunque nunca puede estar seguro de lo que encontrará en el reflejo:

Madrid [...] no era más que un espejo deformado en el que se proyectaban nuestras ilusiones. (CM p. 239)

un hombre es la imagen de la ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre (TS p. 18)

A pesar de que en la literatura es frecuente la representación de la ciudad mediante una figura femenina (Peñalta Catalán y Muñoz Carrobles (2010), en el caso de nuestras novelas esto no es frecuente, pero es curioso notar que en los dos casos donde aparece, en novelas publicadas con casi medio siglo de distancia, se reduzca a la dicotomía machista ‘madre *versus* puta’:

La ciudad invita a todos a su goce, como una cortesana, y es difícil resistirse a su llamada, sobre todo si se tienen un corazón ardiente y un coraje imbatible. ‘¿Por qué, por qué no ha de ser mía?’, se dicen todos ellos. Y la merodean con ojos ávidos, prontos a saltar sobre ella como tigres, llegan nuevos hombres y mujeres dispuestos a la conquista. Unos triunfan; otros caen, y muchos permaneces tiempo y tiempo al acecho con los dientes rechinantes. (LO p.274)

Madrid es como una maternidad para los viajeros. (PP p.8)

Como se ha apuntado a lo largo del trabajo y en este apartado en concreto, la ciudad muchas veces se asocia con algunos límites temporales existentes o no existentes: una ciudad donde “todo empieza” (PP p.8) o “una aventura que no iba a acabar nunca” (CM p. 28) o límites espaciales que, por una parte, se borran: “no tener ningún límite [...] todo estaba permitido” (CM

p. 77) y, por otra, pretenden reducir Madrid solo a un punto en el mapa, un “centro de operaciones desde el cual pudiera viajar a cualquier latitud” (PP p. 45).

A modo de conclusión de esta parte, podríamos decir que, aunque no se menciona esta comparación de manera explícita en las novelas, la imagen de Madrid por donde entran muchos personajes, pero casi nadie se queda, se parece a la cara desdoblada del dios romano Jano. Madrid es como este dios de los comienzos y de los fines, del pasado y del futuro, de las puertas, los pasajes y las transiciones. Los personajes que la transitan, por una parte, están mirando hacia el pasado, hacia los espacios que dejaron y que ya son solo unos espacios borrosos y perdidos²⁰³ y, por otra, hacia un futuro incierto, en algún lugar lejano que no sea Madrid. Igual que este dios bifronte, con las dos caras que nunca llegan a mirarse la una a la otra, para el que el presente no existe y es solo un instante fugaz, Madrid se representa como una paréntesis entre el pasado y el futuro, un presente prologado pero que tiende a esfumarse, a anularse.

²⁰³ El pasado es solo una ficción, “immaginary homeland”, como dice Salman Rushdie.

CONCLUSIONES

En las siguientes páginas ofreceremos las conclusiones que hemos sacado de nuestro análisis e intentaremos dar respuestas a las preguntas planteadas al principio del trabajo que resumimos del siguiente modo:

- ¿existen espacios predominantes en las novelas sobre las migraciones?
- ¿cuál es la relación entre el espacio y el personaje?
- ¿dónde ocurren los encuentros entre los personajes?
- ¿por dónde se mueven los personajes?
- ¿es Madrid protagonista en las novelas y qué imagen se crea de ella?

A la primera pregunta contestaremos comparando los resultados de la tabla del Anexo número 2 y teniendo en cuenta las conclusiones de los análisis hechos hasta ahora. Podemos constatar una clara prevalencia de tres espacios: la casa, la calle y los espacios que hemos denominado melódico-gastronómicos (bares, cafeterías etc.). La casa está presente en todas las novelas, pero tal y como se ha visto en el análisis, en ninguna representa un espacio antropológico de identidad sino es un espacio negado (LP), un falso refugio (LO), degradado (TS), ajeno (TM), inalcanzable (SVH), funcional (LNB), de tránsito (LLV), solitario (CM), hacinado, dividido (UTC), del recuerdo (MMQ), hostil (Cos), de la identidad perdida (EM), tabú (PP). Ante la falta del espacio de la casa como espacio positivo, muchas veces la calle o el bar se ofrecen como sustitutos. A pesar de que tampoco estos dos espacios se muestran como estables o como exclusivamente positivos, ni garantizan una plena identidad, es importante destacar que frente a una deliberada negatividad de la casa, la calle o el bar ofrecen momentos de intimidad y amistad, posibilitan el encuentro, representan unas oasis donde el personaje puede detenerse, divertirse, estar a solas para reflexionar y hasta sentir estos espacios como propios.

Otro espacio significativo en este sentido – la falta de un lugar de identidad - aunque con una menor presencia que la calle o el bar son el hotel y sus variantes. En este espacio ocurren solamente encuentros efímeros que no llevan a un conocimiento más profundo (Cos, TM, SVH) o sirven como sustitutos de una casa, pero son solo unas casas provisionales, que excluyen al

otro, unos espacios de tránsito que no llevan a otros, posibles sinónimos de una verdadera integración²⁰⁴.

Dos espacios más que destacan por su presencia y por la importancia de las acciones que ocurren allí son la oficina y el metro. La oficina puede ser un lugar de trabajo de algún protagonista (LO, LNB) donde se muestra la inadaptación del personaje (LO) o se marcan las distancias sociales (LNB); en otras novelas se trata de un lugar donde el protagonista acude en busca de ayuda (LP), en busca de trabajo (SVH, PP), de piso en alquiler (UTC) o allí solamente tiene lugar una conversación con algún superior (TS). Estos espacios normalmente funcionan para los protagonistas como obstáculos o como espacios que conducen a un cambio negativo. El metro puede ser una simple prolongación de la ciudad de arriba (TM), hasta un espacio simbólico del subconsciente y de los bajos instintos (LO), un falso refugio (LO, EM), un espacio de las clases bajas, de la pobreza, de los marginados y de los inmigrantes (SVH, PP, EM, UTC), un espacio de muerte (EM).

El parque, el prostíbulo, el aeropuerto, la plaza, la tienda, la escuela, según nuestra tabla aparecen en igual número de novelas (cinco), sin embargo no obtienen la misma atención ni presentan un significado que los pueda enlazar. El resto de los espacios – el río, el hospital, la cárcel, el cementerio, el cine, el teatro, el museo, el vertedero – son normalmente espacios secundarios, no compartidos por muchas novelas pero que, tal y como hemos explicado en los capítulos correspondientes, pueden obtener un significado importante sea para completar una imagen negativa de la ciudad y de su atmósfera agobiante, sea para conocer al personaje de cerca.

En resumen, los espacios predominantes sirven para hablar del desarraigo de los personajes, de su desubicación, de su constante búsqueda de sí mismos rodeados de la hostilidad de la ciudad.

Si observamos la tabla según las novelas que en la introducción agrupamos en dos grandes bloques – novelas escritas durante el Franquismo o novelas posteriores a los noventa y pertenecientes a la era democrática – se pueden constatar varias desproporciones. Primero en lo que respecta el número de espacios representados que es casi el doble en el primer grupo de

²⁰⁴ Teverson y Upston (2011) analizan casos de migraciones hacia Londres y hablan de Gran Bretaña como una nación-hotel (“hotel-nation” p. 115), en el sentido de que muchos de los migrantes observan este destino solo como pasajero. Lo mismo se puede afirmar sobre la ciudad de Madrid, es decir, no es solo la presencia del hotel como lugar de desarraigo, sino la relación de muchos migrantes con la propia ciudad que nos permite hablar de una ‘ciudad-hotel’.

novelas y en el segundo, con la excepción de *Los novios búlgaros* y *Una tarde con campanas*, se nota una significativa reducción. Igualmente, podemos constatar que ciertos espacios no reciben ninguna atención en las novelas del segundo grupo como el río, el hospital, la cárcel (estos últimos dos solo se mencionan en *Los novios búlgaros*), el cementerio, el cine, el teatro, el museo, el vertedero. Las interpretaciones de esta situación varían a veces dependiendo de los casos particulares. Por ejemplo, la novela *El Metro* no confirma esta constatación porque el número de espacios es mucho más grande, pero aquí se han tomado solo los que sitúan en la ciudad de Madrid. En *Paseador de perros* como en la tabla se recoge solo el tipo de espacio genérico esto puede crear una falsa ilusión de que el número de espacios sea reducido cuando en realidad ese tipo de espacio puede aparecer bajo distintas formas o referencias. De todos modos, la desproporción a la que aludimos podría tener también la siguiente interpretación. En las novelas del Franquismo la presencia de más espacios tanto fronterizos, pero sobre todo públicos puede aludir por una parte a la intención de representar la vana búsqueda por parte del personaje de una manera de integrarse en la ciudad y, por otra, a un deseo de liberación y de exteriorización, frutos conscientes o inconscientes de la asfixia social reinante en los años de la dictadura. En las novelas de la era democrática el enfoque cambia y los inmigrantes aunque sufren una hostilidad similar y un rechazo por parte de la ciudad, la ausencia de numerosos lugares se podría explicar por una concentración simbólica en pocos lugares: la plaza (CM), el bar (CM, Cos), el aeropuerto (MMQ), el metro (EM), la calle (PP). En estas novelas, aunque los personajes no se integran, sufren humillaciones o son meta de racismo y xenofobia, ellos son portadores (por ser extranjeros) de la vanidad de su empresa, y la ciudad ya no es tanto una fortaleza que no se deja conquistar, sino un espacio que se identifica con la multitud y la diversidad. La ausencia de ciertos espacios de degradación y decadencia como el hospital, la cárcel, el cementerio, el vertedero podría explicarse por el cambio del contexto histórico, el fin de la dictadura que potenciaba el clima de destrucción moral y física total. Por otra parte, la ausencia de espacios de ocio como el cine, el teatro o el museo puede entenderse por la conversión de estos espacios en productos de masa y por lo tanto la desaparición de estos lugares de la lista de espacios de anhelo, de espacios inalcanzables, espacios que brinden la identificación con gente de un estatus social elevado. El río Manzanares nunca ha sido un elemento emblemático del paisaje madrileño, sin embargo su poca representación puede aludir al vaciamiento de este espacio también de sus connotaciones simbólicas.

En cuanto a la segunda pregunta planteada que se refiere a la relación entre los espacios y los personajes, a lo largo del trabajo hemos detallado todo tipo de vínculos en este sentido que a continuación vamos a sintetizar según las siguientes dicotomías: espacios positivos/espacios hostiles, espacios de desarraigo/espacios de memoria, espacios de identidad/espacios de no-identidad.

Aunque en las novelas escogidas para nuestra investigación parece transmitirse una imagen sobre todo negativa de la travesía migratoria, no faltan oasis de reposo, de ensimismamiento y de diálogo. La casa, aunque un espacio mediante el cual es más explícito el desarraigo del personaje, también puede temporalmente ser un refugio (LO), un espacio propio (LP), un espacio que une (CM, UTC), un espacio donde cabe el *otro* (LNB, LLV). Ya aludimos también a la calle como espacio de libertad y de identificación y como uno de los espacios positivos clave en estas novelas. No faltan tampoco las plazas (CM), las tiendas (Cos) o los hoteles (MMQ) donde los personajes pueden establecer un diálogo o experimentar algún cambio positivo. Un dato curioso se obtiene si se observa que espacios positivos pueden ser las cárceles también. La cárcel se opone como un espacio separado a la ciudad deshumanizada, y es allí donde los protagonistas entablan relaciones de amistad (SVH), se sienten seguros (TS), encuentran otros personajes con los que identificarse (LNB). Otro oasis en la jungla urbana es el cine que en *Se vende un hombre* le brinda al protagonista un refugio de la sórdida realidad. Una confirmación de que estos espacios positivos se encuentran muchas veces fuera de lo que típicamente se asocia con lo urbano es el parque en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, probablemente el único espacio puramente positivo, que no sufre cambios negativos, que es un auténtico espacio de intimidad y de relación entre los personajes.

Con respecto a las connotaciones negativas de los espacios habitados o transitados por los personajes, hemos hablado de:

- espacios de muerte y destrucción: la casa (LP, LO, TS, TM, SVH), el río (LO, TM), el cementerio (LO, SVH, TS), el metro (EM);
- espacios de degradación, humillación y/o incomunicación: la oficina (en todas las novelas donde aparece), el prostíbulo (LO, SVH, LNB), el vertedero (LO);
- espacios de poder y jerarquías: la oficina (en todas las novelas donde aparece), la plaza (LNB), el mercado (LO), los espacios educativos (LO, TS)), espacios de segregación (el

hotel (MMQ, LNB), el río (LO), el prostíbulo (LO), el barrio (LO, LP, TS, TM, SVH, Cos).

Muy pocos espacios se erigen como espacios de memoria en las novelas estudiadas. Los personajes no establecen vínculos más duraderos o más personales con los espacios sea porque esos se destruyen (la casa (LP)), el personaje los abandona (la casa (LNB, UTC, LLV), la pensión (TS)) o representan simples espacios de paso (el hotel y el prostíbulo, en todos los casos, o la casa (PP, EM, Cos, LNB, TM)). Es decir, muchos de estos lugares representan espacios de desarraigo y curiosamente el que predomina en los recuerdos de los personajes es aquel de la casa como único espacio feliz, pero perdido para siempre (LO, PP, MMQ, UTC, CM). Esta visión pesimista la confirma también la falta de memoria en el espacio del cementerio que se supone que debería guardar el último vínculo con la persona querida, pero allí solo hay osarios comunes, lápidas sin nombre, espacios abandonados.

En lo que concierne la dicotomía identidad/no-identidad en muchos aspectos estos significados derivan de los que acabamos de analizar – la hostilidad y la falta de memoria, pero es sobre todo interesante mencionar los casos de los espacios donde los personajes fingen ser otros, reniegan de su verdadera identidad o incluso los mismos espacios son irreconocibles, son una especie de palimpsestos. En primer lugar destacamos las casas. En *Los olvidados* Mercedes se convierte en la presunta sobrina de Antonio; en *Travesía de Madrid* las provincianas que sirven en las casas de los ricos se visten de la ropa de las señoras cuando ellas están ausentes; en *Cosmofobia* el personaje Livia es como un camaleón, tiene muchas personalidades de las que se sirve para engañar a la gente, vivir a su costa o robarlos. No es solo el personaje que sufre algún tipo de cambio o no encuentra su lugar propio dentro de la casa, sino es el propio espacio que por las acciones que tienen lugar allí a veces es difícil clasificarlo o identificarlo únicamente como una casa. Hemos podido identificar una casa-cripta (LO) una casa-quirófano (LO, TS) una casa-prostíbulo (SVH), un piso-oficina (UTC, PP), una casa-hotel (LNB, CM).

Las casas no son los únicos lugares de las dualidades. En el parque también se puede fácilmente fingir ser dueño de un perro (PP), en el aeropuerto es casi obligatoria la máscara de un buen ciudadano (UTC, MMQ), en la plaza con facilidad se pueden confundir los personajes y robar sus identidades (los pasaportes) (LNB), en el hospital uno puede quedar desfigurado (TM) o fingir ser desmemoriado (SVH).

En este sentido nos gustaría detenernos en la frecuente presencia de los espejos en las novelas que también aluden a las falsas identidades o a la imposibilidad de auto-identificación. Tal y como hemos apuntado a lo largo el trabajo, el espejo según Foucault ([1984] s.f.) es una heterotopía, un espacio donde nos observamos pero en el que estamos ausentes. Ampliando este significado a las novelas donde se menciona este objeto podemos concluir que los personajes allí reconocen también su propia inadaptación, su carencia de un lugar propio, sus anhelos de encontrarse y las ilusiones de esto. Nos referimos aquí a la mención del espejo en *Tiempo de silencio*, donde a Pedro le está permitido desenmascarar las apariencias, identificar la doble cara de la dueña, darse cuenta de las distancias sociales insuperables. En *Se vende un hombre* gran parte de la historia se cuenta desde la barbería de la cárcel donde el protagonista está enfrentado a su cara que ya no reconoce. En *Madre mía que estás en los infiernos* es justamente gracias a la observación en un espejo de una casa ajena, lejos del país cuando la protagonista decide su vuelta para recuperar su dignidad y su vida. Los espejos como objetos no son los únicos donde los personajes se observan. Esta función la pueden desempeñar los escaparates de las tiendas donde está algún objeto anhelado (LNB) o en las aguas del estaque del Retiro donde el protagonista puede observar su pasado (EM). En varias novelas la ciudad entera parece un espejo en el que se dibuja una utopía o las frustraciones de los personajes:

Madrid [...] no era más que un espejo deformado en el que se proyectaban nuestras ilusiones. (CM p. 239)

un hombre es la imagen de la ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre (TS p. 18)

Respecto a si los espacios influyen en el personaje o viceversa, si el personaje influye y cambia el espacio, podemos decir que prácticamente todos los espacios donde ocurre alguna acción significativa redundan en la evolución del personaje. Con excepción de *Travesía de Madrid* y *Cosmofobia* donde la migración en sí no está en el foco de atención del narrador o hay un personaje colectivo, en el resto de las novelas se puede hablar de una especie de *bildungsroman*, o sea, novelas donde se da el crecimiento o un cambio profundo del personaje, hechos condicionados por el paso por una serie de espacios particulares. Podemos seleccionar algunos espacios, entre los principales, donde el cambio es mutuo. La casa, por ejemplo, es un frecuente espacio de cambio, tanto positivo como negativo. En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* permite el encuentro entre los dos chicos, pero también la presencia de la familia

polaca rompe la ‘armonía’ del edificio. En *Una tarde con campanas* la casa une y desune a la familia, pero también se transforma en espacio con divisiones anteriormente inexistentes. En *Madre mía que estás en los infiernos* la protagonista va en contra de sus aspiraciones y empieza a servir en una casa, pero no por ello se somete a la tiranía de las señoras, sino invierte las jerarquías. En *Los novios búlgaros* la casa sin rostro de Daniel se humaniza gracias a la experiencia con el *otro*.

Otros espacios que experimentan unas transformaciones similares y a la vez influyen en los personajes son la pensión (TS), el hostel (LNB), la calle (LO, SVH, LNB), la plaza (LNB), el bar (LNB, CM, MMQ) el metro (CM) etc. En algunos casos, se puede tratar de la diversidad visible como el cambio más importante (por ejemplo, el metro), pero en otros casos, esos cambios se deben a la naturaleza picaresca de los personaje que pretenden dominar los espacios e imponer sus reglas (como el caso de la calle o en *Los olvidados*, *Se vende un hombre*, *Los novios búlgaros*, o la plaza y el bar en *Los novios búlgaros*).

A la tercera pregunta si existen espacios tópicos de encuentro, no podemos ofrecer una conclusión unívoca ya que prácticamente en todos los espacios analizados se puede dar el encuentro entre el autóctono y el inmigrante o entre los inmigrantes y no hemos podido constatar una preferencia o predominancia. Lo que sí es interesante observar son los dos polos de esta cuestión, es decir, los espacios de un encuentro más profundo y los espacios de marcado conflicto y hostilidad. Ya hemos ido señalando a lo largo del trabajo que los encuentros entre los personajes muchas veces se transforman en puros desencuentros y hemos identificado hablando de la hostilidad de los espacios muchos casos donde se producen peleas entre los personajes, intentos de violación, robos, actos humillantes o simple incomunicación, pero también hemos identificado los espacios de la intimidad como el parque (LLV) o la cárcel donde se da un apoyo mutuo (SVH), la chabola donde se ofrece ayuda desinteresada (LO). Al otro extremo está el mundo subterráneo del metro donde entre la multitud y en la soledad del andén vacío uno, solamente por ser diferente, puede fácilmente convertirse en víctima (EM).

En cuanto a si ese encuentro produce algún conflicto o no, en las novelas escritas durante el Franquismo, no se puede decir que hay un verdadero conflicto entre madrileños y provincianos. El conflicto surge más entre inmigrantes de diferentes regiones y se sitúa en el contexto de quién está dispuesto a caer más bajo y venderse (LO: Antonio y el hombre del mercado; LP – Andrés el padre y el aparejador; TS – Pedro y los chabolistas, SVH – Puig y

Enrique). De todas formas, se dan también conflictos entre los ‘autóctonos’ y los inmigrantes, entre ‘el señorito’ y ‘el paleta’, pero se resumen más al desprecio por la diferencia económica. Los lugares donde suceden este tipo de conflictos son: el taller (LO), el merendero (LP), la casa señorial (TS). En las novelas posteriores a los años noventa, las relaciones entre los nativos y los inmigrantes se complican más y ya no hay solo una unívoca relación de superioridad e inferioridad, lástima o desprecio, sino se relativiza la relación entre el explotado y el explotador (LNB), se desenmascara también la imagen del amigo español, y además hombre, como ayudante (MMQ), el conflicto se traslada dentro del propio personaje (CM), se producen actos de agresión directa por racismo y xenofobia (LLV, EM), pero también se comparte un espacio común y se lleva una vida vecinal bastante común y tranquila (Cos). Los conflictos entre los personajes se pueden dar tanto en espacios públicos como las calles (LLV), las plazas (LNB), el metro (EM), como los fronterizos - los hoteles (LNB), las oficinas (UTC).

La cuarta pregunta que nos hemos planteado y nos exigía extraer alguna información de los movimientos de los personajes nos ha llevado a unas interesantes conclusiones. A lo largo del trabajo hemos apuntado que en gran medida la identidad nómada de los personajes se refleja en sus constantes movimientos. Aquí no pretendemos elaborar mapas de tales movimientos o enumerar de nuevo los múltiples espacios presentes, sino nos gustaría detenernos en los espacios que representan espacios de entrada o iniciación en la ciudad, espacios que representan unas fronteras invisibles y los que quedan vedados para los personajes tanto los espacios donde terminan sus historias.

En primer lugar destacamos la estación de trenes y el aeropuerto como principales ‘puertas’ de la ciudad. Lo primero que salta a la vista si se toma en cuenta el número de novelas donde aparecen es que no siempre la narración destaca esta fase de la travesía, es decir, la entrada. Como hemos señalado en el capítulo dedicado a la estación de trenes y a los aeropuertos, el hecho de que se representan o no estos espacios puede interpretarse como una manera de recalcar sobre el espacio que conecta o no con el pasado, o sea, dejar entreabierto o cerrar la puerta de los recuerdos y de todo lo que el personaje dejó atrás. En las novelas donde no hay una alusión clara y directa del espacio por el cual se ha efectuado la entrada en la ciudad, como en *Tiempo de silencio*, *La piqueta*, *Los novios búlgaros*, normalmente se da también la situación de que carecemos de informaciones relativas al pasado del personaje.

En lo que respecta las ‘salidas’ del escenario urbano, estas se reducen significativamente respecto a las ‘entradas’ y así tenemos a personajes que nunca salen de Madrid porque mueren allí (LO, EM) o no sabemos con precisión adónde se dirigen o cómo terminan (TS, SVH, LNB, LLV, Cos, PP). Esto nos puede llevar a la conclusión de que la entrada está más presente que la salida porque se relaciona con la pretensión, probablemente inconsciente, de representar lo triunfante de esta entrada y de las esperanzas iniciales, mientras que las salidas se callan o se muestran borrosas para disminuir el efecto del fracaso y de la humillación.

Si nos fijamos, también, en el primero y el último que se vinculan con los protagonistas podemos constatar que en muchos casos su elección no ha sido casual y que siguen la lógica de la degradación del personaje, expuesto a las influencias perjudiciales de la ciudad. En *Tiempo de silencio*, Pedro está en las primeras páginas en su laboratorio y al final en un tren camino a una periferia innostrada. Los sueños de convertirse en un futuro premio Nobel para el joven investigador no solo se ven frustrados, sino Pedro también pierde un lugar ‘propio’ en Madrid – su laboratorio y está condenado al movimiento borroso del capítulo final, a la desubicación espacio-temporal. En *Se vende un hombre* el espacio del primer contacto del personaje con el medio urbano se podría considerar la glorieta de Atocha y una autopista como último espacio donde vemos al protagonista. La oposición que se establece entre estos espacios nos ayuda a entender la evolución del personaje a quien primero inquieta y a la vez fascina la aglomeración de la glorieta, pero termina en un no-lugar, en una autopista anónima, solo, frustrado, sin posibilidad de integrarse en la masa de gente que se rige solo por la regla de “el que no deduce, no luce”. En *Los novios búlgaros* la historia sobre el inmigrante búlgaro que el narrador conoce comienza en la céntrica Puerta del Sol y termina en una periférica sala de pignoración. En este caso igualmente se ve la reducción del espacio de una plaza grande, abierta, sinónimo de agitación y diversidad, a un espacio cerrado, espacio e humillación y despojo de las pertenencias, de la identidad. En *El Metro* el protagonista aterriza en el aeropuerto de Barajas y muere en el metro de Madrid. Aquí podemos interpretar este movimiento hacia abajo otra vez como el truncamiento de la posibilidad del personaje para conquistar el cielo de Madrid. En otras novelas se dan unos movimientos circulares como por ejemplo la calle abre y cierra las novelas *Travesía de Madrid* y *Una tarde con campanas* pero mientras en la primera el personaje no sufre un cambio significativo y el encuentro con el *otro* solo parece agotarlo, pero no influenciarlo de una manera más profunda, en la segunda el personaje ha llegado a identificarse con la calle que

primero le parecía un espacio hostil. En *Madre mía que estás en los infiernos* tenemos una estructura circular no tanto si se toman en cuenta el espacio inicial y el espacio final sino se constata porque la protagonista vuelve a su país natal pretendiendo desmitificar el oeste como tierra prometida.

En cuanto a los espacios prohibidos o los espacios que marcan ciertos límites en la ciudad, hemos podido constatar leve diferencia entre las novelas escritas bajo el Franquismo y las de la era democrática. En las primeras, los espacios-fronteras o los espacios-tabú son siempre espacios abiertos y públicos como el río (TM, LP), la plaza (LO), el aeropuerto (TM), el metro y el cine (LP). Mientras que en las segundas se trata más de espacios cerrados: la oficina de extranjería y el hospital (UTC), la escuela (LLV, UTC) y la discoteca (LLV). Pero mientras en el caso de las segundas, los autores se sirven para criticar mediante estos espacios, la falta de integración de la inmigración en la sociedad y los problemas sociales reales que provienen de la condición de ilegales de muchos inmigrantes, en las novelas sobre la inmigración interna la ‘prohibición’ expresa o no de entrar en ciertos espacios, tiene que ver más con las jerarquías sociales que se definen únicamente en términos económicos o con la visión de una sociedad estancada, que se caracteriza por la falta de libertad y movimientos fuera de un entorno ‘endogámico’ (aquí nos referimos básicamente a los espacios que deben funcionar como espacio que conectan, como el metro o el aeropuerto, pero los casos aludidos no cumplen esta función).

En lo que concierne la quinta y última pregunta, el protagonismo de la ciudad es desigual en las diferentes novelas. En las novelas del Franquismo se observa un mayor determinismo en el poder de atracción de la ciudad, que parece una especie de imán que ejerce su fuerza sobre diferentes personajes que luego se pierden en ella (TM) o terminan de manera trágica (LO, LP). En otros casos el protagonista se mueve por todo tipo de espacio con más soltura, pero es como si la propia ciudad lo encaminase a la destrucción (TS) o lo mantuviese atrapado, bajo la apariencia de libertad (TM). En las novelas de la era democrática, se pueden dar casos similares de un espacio que enjaula (PP), aunque ese poder opresivo no proviene siempre de la ciudad en su totalidad, sino puede reducirse a sus periferias y a lo que el protagonista ve por la ciudad (los inmigrantes). O igualmente la ciudad se puede transformar en el punto final de una larga travesía, pero desaparece el determinismo de las novelas anteriores (EM). Hay novelas en las que la ciudad como espacio global no adquiere tanta importancia y son los barrios que representan unos microcosmos urbanos para los respectivos protagonistas (Cos, LLV). En *Los novios búlgaros*,

Madre mía que estás en los cielos, *Una tarde con campanas*, *El Metro* no se puede hablar de Madrid como protagonista sea porque la experiencia urbana se concentra simbólicamente en un espacio (la plaza (LNB), el metro (EM)), sea porque la detención es breve y fugaz (MMQ) o porque se trata de una perspectiva deficiente de un niño (UTC), que no tiene sino una visión fragmentada de varios espacios que no llegan a identificarse con una ciudad concreta.

Hemos apuntado también a lo largo del trabajo que las descripciones y la diversidad de los espacios en las novelas de la era democrática se vuelven más parcos, lo cual acerca la imagen de la ciudad de Madrid a una metrópolis cualquiera. Es decir, si en las novelas de la migración interna los personajes luchan por ‘conquistar’ el cielo de Madrid, pero fallan en hacerse un hueco, en las novelas sobre las migraciones externas no importa mucho que sea precisamente el cielo de Madrid el de conquistar, ya que para muchos personajes la búsqueda no termina allí, a pesar de que sufren un desengaño similar a los protagonistas de las novelas precedentes. Si extendiéramos el significado de estas palabras de Homi Bhabha (1990) “the peoples of the periphery return to rewrite the history and fiction of the metrópolis” (p.6), podemos decir que en nuestros casos se trata de historias escritas por esos personajes periféricos, pero si en el caso de los provincianos escribir la historia de la metrópolis es sobre todo destacar su hostilidad y el propio fracaso, en el caso de los inmigrantes extranjeros se trata también de introducir el espacio de *otro* en la ciudad, poblarla no solo con su presencia, sino con reminiscencias de otros lugares, distantes y distintos.

Madrid, como hemos visto mediante nuestro análisis, es sobre todo un espacio ambiguo. Madrid puede ser una ciudad lejana, inmensa, multitudinaria, indiferente, un espacio que atrapa, que limita, donde todo sucede con una velocidad vertiginosa, todo es falso, decadente y falto de moral. Pero es también un espacio que permite el encuentro, que fascina, que libera, que puede llevar a un cambio positivo. En este sentido, queremos terminar nuestras conclusiones con una cita de Italo Calvino (1980):

“Una città può passare attraverso catastrofi e medioevi, vedere stripi diversi succedersi nelle sue case, veder cambiare le sue case pietra per pietra, ma deve, al momento giusto, sotto forme diverse, ritrovare i suoi dèi.” (p. 285)

Adaptándola a nuestro contexto, podemos decir que las migraciones a lo largo de los años han cambiado la ciudad y la ciudad ha dejado huella en los destinos de los personajes que la han

Madrid como espacio plural. Del provinciano al inmigrante: narraciones del *otro*

transitado, pero lo que no cambiado es el vínculo con la ciudad como el único hogar del hombre donde este está condenado a la eterna búsqueda de sí mismo.

Anexo 1

Resúmenes de las obras

En este apartado ofrecemos los resúmenes de las trece novelas cuyos espacios han sido analizados en capítulos aparte, para que el lector pueda moverse con más facilidad entre los espacios fragmentados.

Los olvidados es una historia sobre tres trágicos destinos que se cruzan: el de Antonio, un viejo anarquista que se retira en la soledad de la periferia de Madrid ante la imposibilidad de enfrentarse a un mundo falto de ideales y de moral; el de Pepe el Granaíno, chico que sin una ambición concreta, está “dispuesto firmemente a marcharse” (LO p.246) de Guadix y, no consiguiendo convertirse en un famoso torero, termina en el hampa que ronda la plaza de Legazpi; y el de Mercedes, una chica inocente, pero valiente, que huyendo del padraastro que quiere abusar de ella llega por casualidad a la chabola de Antonio, quien la acoge. Estos tres personajes coinciden en “La Colonia sin Ley” –el barrio de chabolas en el distrito de Usera– junto con otros personajes secundarios condenados a saborear cotidianamente la miseria, la degradación, la falta de perspectivas, el olvido de la gran ciudad que se yergue a su lado como un alcázar. Para muchos de los personajes Madrid es un destino casual y no una elección premeditada o es solo un puente hacia otros destinos, como América. Para Mercedes no fue elección suya porque siguió a su madre y al padraastro; Antonio, Pepe o la amiga de Mercedes, Martina, pasan por varias ciudades y pueblos del sur de España antes de terminar en la capital. Pero lo que es común para los tres protagonistas es que Madrid es para ellos un destino fatídico. Pepe terminará enloquecido en la cárcel justo en el momento en el que pretende empezar una nueva vida al lado de Mercedes. Mercedes muere desagrada a causa del aborto y poco después Antonio resbala en el canal del río Manzanares y pierde la vida.

La migración en sí, aunque está representada en esta novela tanto en la fase de la travesía como en la fase del asentamiento, no es un tema exclusivo. El drama migratorio se sitúa en el contexto socio-histórico de la postguerra, en un tipo de narrativa altamente comprometida con las clases desfavorecidas en la que predomina una dimensión existencial.

En *La piqueta*, el hecho de que los protagonistas sean unos inmigrantes del pueblo venidos en busca de una vida mejor en Madrid será la causa directa de la tragedia en esta novela. El texto se abre con el anuncio de la llegada de los hombres de la piqueta y luego mediante analepsis se reconstruye la angustia de la familia de Jaén que, conocedora de que su chabola va a ser derribada²⁰⁵ por ser la última construida, esperan impotentes la llegada de lo inevitable. La familia la componen el padre, Andrés, que trabaja en la construcción, la madre, que es ama de casa, dos niños y la adolescente Maruja, que será la protagonista de la obra. Aparte de los miembros de esta familia-víctima, se representa la vida vecinal en el barrio, pero no se pone acento en la comunidad de hombres, ya que no sobresalen muchos personajes (salvo el señor Remigio) y predomina la sensación de que este colectivo es solo una masa informe y uniforme, incapaz de rebelarse o de enfrentarse a los problemas comunes. Además de estos seres marginados, conocemos a más personajes como Juana, una conocida de Maruja que trabaja en una fábrica de bombillas; López y Jesús, que son los jefes de la misma fábrica y que frecuentan a menudo el merendero cerca del barrio de chabolas para seducir allí a chicas inocentes; Luis, que perdió a sus padres en la guerra y ahora vive con su tía en Lavapiés y que va a ser el novio de Maruja.

No se podría añadir mucho más sobre la trama de esta novela porque la acción se reduce a una decena de días durante los que los personajes son movidos hasta la desesperación en sus intentos de buscar otra solución ante el derribo de su chabola, pero no la encuentran ni entre los vecinos, ni entre gente que en su tiempo se ofreció a ayudarles. Será solamente Luis quien acogerá a Maruja, en parte porque está enamorado de la chica, en parte porque en esta familia reconoce su propia derrota.

En una entrevista en ocasión del homenaje que le rindió la Universidad Complutense de Madrid, el autor señala que *La piqueta* no es “una novela documental ni costumbrista, sino una metáfora sobre la indefensión del hombre, sobre la lucha de los más humildes contra la injusticia y la opresión.”²⁰⁶ En otras palabras, de manera similar a la novela anterior, la migración no se quiere reflejar solo como una historia aislada de unos individuos, sino en el contexto más amplio

²⁰⁵ Del mismo año de publicación es también la película *El inquilino* de José Antonio Nieves Condes que también se centra en problemas de la vivienda y donde también la casa de la familia protagonista viene derribada.

²⁰⁶ Villena, Miguel Ángel (2009, 3 de mayo): “La reedición de 'La piqueta' descubre la talla de Ferres”.

de una lucha humana. Aunque no han faltado críticas²⁰⁷ dirigidas a la literatura escrita en los cincuenta que se centraba en temas sociales y que se inscribía dentro de la corriente del neorrealismo, o lo que, referido a la literatura española se denominaba despectivamente “realismo de la berza”, estamos de acuerdo con Almudena Grandes, y lo hemos mostrado mediante el análisis, que es un autor que hace una asombrosa “gestión del silencio”²⁰⁸ en sus obras. Probablemente no sea una obra del tamaño de *Tiempo de silencio*, sin embargo creemos que es una obra que va más allá del tema de la migración y el chabolismo y que la lectura que hemos ofrecido de los espacios, tanto explícitos como implícitos, arroja una nueva luz sobre esta novela.

Tiempo de silencio es ya un libro clásico, ampliamente estudiado y analizado, pero de todas formas daremos un breve resumen aquí, al modo del resto de las novelas. Un joven investigador viene de la provincia a Madrid para trabajar sobre un caso particular de cáncer hereditario en una especie de ratones, pero al no llegar a ningún resultado satisfactorio y habiéndose acabado las muestras de ratones, decide acompañar a su ayudante, Amador, a una chabola cuyo dueño, llamado Muecas, había previamente robado ratones de esta cepa y los cría allí. El contacto con este mundo va a ser fatídico para el protagonista Pedro ya que Muecas lo volverá a buscar, pero esta vez para pedirle que salve a su hija, que se está desangrando en la chabola a causa de un aborto. Aunque Pedro no ha practicado nunca alguna operación, acude allí donde solo podrá constatar la muerte de la chica. Más adelante será acusado y encarcelado por este hecho, pero será la madre de la chica quien testimoniará y lo liberará de la acusación. Tras salir de la cárcel, Pedro se alejará de su rico amigo Matías, con quien compartía desde salones aristocráticos hasta prostíbulos oscuros, y volverá a la pensión donde vivía para casarse con la hija de la dueña de la pensión. Esta chica, Dorita, va a ser poco después la segunda víctima en la novela, otra vez a causa del mundo degradado de las chabolas, o más precisamente de la venganza del delincuente Cartucho, novio de la hija de Muecas.

²⁰⁷ Por ejemplo, García Viñó (2009: 145) sobre *La piqueta* afirma que “cuenta un caso, casi calca de alguna película del neorrealismo italiano, en el que de hecho se inspiraron muchos de estos novelistas, pero quedándose sólo en la superficie, por falta precisamente de literaturización.”

²⁰⁸ Grandes, Almudena, comunicación en una mesa redonda organizada por el foro complutense de la Fundación General UCM en homenaje a Antonio Ferres, disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=8WwpKLM0x40> [Última consulta 21.03.15]

Esta novela no es solo una visión nihilista de la migración, donde los personajes o se mueren por las míseras condiciones en las periferias urbanas o están obligados a abandonar Madrid y a ser condenados a la mediocridad, sino también una visión oprimente de España en tiempos de la dictadura, en los tiempos de silencio y de desolación.

La trama de **Travesía de Madrid** es fácil de resumir porque gira alrededor de un personaje anónimo, también narrador de la historia, y es la suma de los encuentros del protagonista con mujeres de nacionalidades y clases distintas durante su vagabundeo por diferentes espacios de Madrid: estaciones, calles, cafeterías, pensiones, pisos, piscinas. Es un personaje marginado sin pasado y sin raíces que se gana la vida durmiendo con mujeres mayores o extranjeras o involucrándose en actividades al margen de la ley. Entre las mujeres que conoce hay también provincianas que llegan a la gran urbe para ser muy pronto engullidas por ella, perdiéndose para siempre. De hecho, con ninguna de las mujeres, tanto españolas, como extranjeras se establece una relación más profunda, siendo cada una de ellas una mujer sin rostro, que se funden con la ciudad entera que para el protagonista representa un hogar.

La novela no es una historia de amor, pero el amor (o el sexo) es el único motor de la vida y de la acción. Al final de la novela, para el protagonista ya parece apagarse este único aliciente y decide suicidarse con una chica en la llamada “ruleta romana”, que consiste en saltarse los semáforos de las calles. El personaje no muere y las últimas frases anuncian una reconciliación con la ciudad y con la vida, pero queda flotando en el aire la cita de Kierkegaard que encontramos al principio del libro: “La angustia es el vértigo de la libertad.”

La novela carece de toda dimensión social y humana de la migración, pero aquí es más importante el protagonismo de la ciudad que es un hervidero de todo tipo de personajes, de clases y nacionalidades distintas. Esta novela es significativa para las narraciones sobre la migración porque pretende ofrecer esa imagen de colmena, de una ciudad en la que caben todos, donde es “difícil que alguien se pueda sentir *de Madrid*” porque “[s]er de Madrid es no ser de ningún sitio o ser de todas partes.” (Martínez Rico 2002:117)

Se vende un hombre es la historia de Enrique Lorca, que a finales de la Guerra Civil llega con su madre a Madrid para buscar al tío de Enrique y pedirle ayuda tras abandonar el

pueblo donde mataron a su padre, donde también murió su hermana pequeña y en el cual las condiciones de vida se volvieron insoportables. La vida en Madrid se divide en varios períodos:

- la infancia, que a pesar de la penuria y el hambre es un período feliz y despreocupado porque es el tiempo en el que conoce la amistad y las aventuras con la banda de los golfillos de su barrio;
- la adolescencia y el período durante el que trabajaba en la tienda del señor Plácido, marcados por el descubrimiento no muy agradable de la sexualidad con una chica que es una especie de prostituta-esclava de un académico y la muerte de su madre;
- la edad adulta, que, a su vez, tiene varias fases:
 - a) la fase en que trabaja de camionero, que es probablemente el período más alegre de su vida, porque llega a identificarse con el camión destartado que representa su hogar, con ese modo de vida sin vínculos, reducida a un espacio tan pequeño, y la cabina del camión, que comparte con el hombre que llegó a ser su mejor amigo;
 - b) la fase en la que vuelve a Madrid y empieza a trabajar como taxista y luego para el constructor manipulador Puig, por culpa de quien termina en la cárcel desde donde se cuenta mediante flashbacks la historia precedente a ese momento.
 - c) la fase correspondiente a la salida de la cárcel, cuando Enrique es ya un hombre de mediana edad, con las sienes ya plateadas y con ninguna gana de vivir, salvo para matar a Puig.
 - d) al no conseguir vengarse, Enrique decide abandonar la ciudad y sigue la fase fuera de Madrid, primero en una ciudad costera donde conoce a un escritor a quien le cuenta su historia y que es el supuesto transcriptor de la misma, y luego en Alemania, donde se une a un grupo de hippies, pero al final termina en un hospital, fingiendo ser desmemoriado.

No podemos hablar de un personaje que de sí tiene una conciencia de emigrado o que la novela se ciñe a su travesía migratoria. Sin embargo, es cierto que el personaje sale de su pueblo, movido como muchos por razones políticas y económicas y nunca llega a integrarse en la ciudad, viviendo siempre a sus márgenes, sin hogar, sin familia, sin vínculo con ningún lugar que pueda representar por lo menos un espacio de recuerdos o de identificación.

La primera novela de este corpus que trata la llegada de los inmigrantes extranjeros, *Los novios búlgaros*, como del mismo título se desprende, representa la inmigración búlgara en Madrid, principalmente a través de la pareja Kyril y Kalina. Kyril es un inmigrante ilegal que, junto a otros inmigrantes de su nacionalidad, buscan todas las maneras posibles, ya no de sobrevivir, sino de ser occidentales y vivir una vida cómoda y lujosa. Para conseguir esto, estos chicos aceptarán con gran facilidad ser ‘acompañantes’ de los ‘ávidos’ homosexuales españoles y recibir, a cambio de favores sexuales, todo tipo de regalos o dinero. La historia es narrada por uno de los homosexuales, Daniel Vergara, que enamorado de su ‘protegido’ hará todo tipo de tonterías y derroches, hasta viajará a su Sofía natal para que Kyril se sintiera seguro al lado de su familia. Pero el amor entre Daniel y Kyril es un amor imposible, no solo porque ambos pertenecen a dos mundos irreconciliables –el Este y el Oeste, la aristocracia y la chusma–, sino porque Kyril es heterosexual y tiene una novia, Kalina, que pronto se unirá a él en Madrid. Kalina nunca se enterará de los devaneos de su novio, hasta se podría decir que vayan donde vayan Kyril y Daniel van a parecer muy buenos amigos: en el juzgado donde Kyril y Kalina se casarán, en el hospital donde terminará Kyril tras el accidente con la moto, en la cárcel adonde Daniel va tras ser Kyril detenido bajo sospechas de traficar droga, en la sala de pignoración donde Kyril irá para empeñar su oro para comprarse un coche que lo lleve fuera de Madrid.

Aunque tenemos una típica historia de migrantes, pero filtrada a través de la perspectiva de un español, como en muchas otras novelas, este tema va a servir para hablar de Madrid como de un teatro donde todo se rige por las apariencias, y de un tiempo, finales de los ochenta y principios de noventa, donde todo está dominado por la pérdida de los ideales y la deshumanización en la “jungla capitalista”.

Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia es la historia del encuentro, del amor y de la despedida entre Laura, una adolescente española, y Andrés, un chico polaco que viene a vivir en el mismo bloque de Laura en un barrio de Getafe. La llegada de la familia de Andrés al edificio provoca entre los vecinos rechazo y recelo y será únicamente Laura que, atraída por el aspecto diferente y exótico de los nuevos vecinos, y motivada por la curiosidad de conocer a una cultura lejana, establecerá una relación más profunda con el chico Andrés. Esta relación no será exactamente una relación entre novios, sino más bien una relación similar a la que hay entre un hablante y un oyente, o un escritor y un lector, porque gran parte de la novela corresponde a la

historia que Andrés le cuenta a Laura y que trata un episodio de su vida en Varsovia y, posteriormente tras la partida de Andrés, a la búsqueda de claves en el relato de Andrés por parte de Laura para poder interpretarlo. Detrás de la aparente historia de una adolescente que lleva una vida bastante corriente, yendo a la escuela y saliendo con sus amigas por el barrio, y el misterioso chico Andrés que conoce, se esconde una inusual historia de migrantes de la que se ahorran los detalles desagradables, como los lugares donde los inmigrantes trabajan o por donde se mueven perseguidos por la policía, y solo queda una historia heroica de las aventuras por un río o los encuentros íntimos en un bosque, es decir, una verdad ficcionalizada.

Una tarde con campanas es un libro narrado desde la perspectiva del niño José Luis, que, junto con su familia, compuesta del padre, la madre, el hermano mayor, Augusto, la hermanastra Somaira y una hermana menor, emigran desde su país de origen, que nunca se dice explícitamente cuál es, pero se puede suponer por algunas referencias culturales (como la mención de la diosa María Lionza) que es Venezuela. Las razones por las que deciden ‘cruzar el charco’, como se suele decir, y llegar a Madrid, una ciudad donde no tienen a nadie y tienen que empezar desde cero, son varias. Entre las principales están la dictadura militar reinante, la penuria y la escasez de trabajo, pero debería sumarse también el hecho de que su casa quedó casi destruida en una inundación, lo cual simbólicamente representa el desarraigo, los borrados vínculos con el pasado. Consiguen burlar las autoridades del aeropuerto de Barajas diciendo que van a visitar a un tío y, dentro de poco, vemos a la familia viviendo en un piso céntrico de Madrid, compartido con otros inmigrantes. Desde este piso el niño contará cómo conoció a su vecina Mariana, que se convertiría en su mejor amiga, cómo fue expulsado de la escuela, cómo tuvieron problemas para obtener medicamentos en una farmacia, cómo veía a los miembros de la familia desesperados y melancólicos y muchas anécdotas más del Madrid que es ahora el aquí, llegando a suplantar muchos dolorosos recuerdos del “allá” innombrable.

El libro es contado en primera persona, salvo los capítulos separados por tipografía diferente, unos en forma de diálogo, que corresponden a las señoras que viven en el cuarto realquilado, a través de cuyas conversaciones conocemos más detalles sobre la familia de José Luis, y otros capítulos donde hay un narrador omnisciente donde se describen tres sueños de José Luis que representan un Madrid fantástico.

El cielo de Madrid es una novela sobre un joven pintor Carlos que viene a Madrid con mucho entusiasmo, preparado para “conquistar el cielo”, pero en su camino hacia la fama llegará a darse cuenta de muchas cosas - el paso del tiempo, la pérdida de los ideales, de las amistades y del brío juvenil, el enfrentamiento con una edad adulta sosa en la que se espera de él ser serio, responsable, pero sobre todo saber jugar bien el juego de las apariencias. El libro está dividido en cuatro partes: El Limbo, El Infierno, El Purgatorio y El Paraíso, cada uno precedido de una cita de la Divina Comedia dantesca a la que los mismos títulos hacen referencia. Salvo El Purgatorio, el resto de las partes se sitúan en Madrid, donde se cuenta mediante una estructura temporal no lineal la llegada del protagonista a la capital a finales de la dictadura, donde él conoce a muchos otros jóvenes de diferentes partes de España que disfrutan de las posibilidades que ofrece la gran ciudad, resumiéndose su vida en las interminables salidas nocturnas por los bares, de los que sobre todo destaca uno, El Limbo. El Limbo va a convertirse para Carlos y para los demás en un lugar propio, en una referencia segura y agradable de la juventud y la despreocupación. La conciencia de que su vida ya no es igual y que El Limbo es sola una sombra de su pasado se da cuando Carlos empieza a tener una relación seria con una chica sueca y el hecho de que van juntos para visitar su país natal se transforma para él en el hecho de se acaba su juventud y un modo de vivir al ritmo desenfrenado de la ciudad. En el período que sigue va a alcanzar su mayor fama como pintor, pero paradójicamente va a empezar a sentir la ciudad como hostil y pronto la angustia va a ser tan grande que decidirá mudarse a un pueblo en las afueras, Miraflores. En Miraflores sentirá la recuperación de la paz y de su obra, perjudicada por las reglas de mercado artístico madrileño, pero también una profunda soledad que al final le hará volver a Madrid. Allí finalmente encontrará la reconciliación consigo mismo al lado de su compañera y el hijo común.

Madre mía que estás en los infiernos vuelve a tener un protagonista inmigrante de América Latina, pero esta vez se trata de una mujer mediante la que se pretende deconstruir la imagen de una típica inmigrante pobre cuyas salidas profesionales son únicamente el servicio doméstico. Adela Guzmán sale de República Dominicana con la esperanza de liberarse de los chantajes y las obstrucciones de su ex marido, un general posesivo y machista, y de la madre que nunca le ha mostrado afecto ni apoyo, para asegurarse independencia económica y poder llevar una vida tranquila con sus hijos. Al final Madrid va a ser para Adela solo una experiencia

pasajera donde tendrá que aceptar trabajar como asistenta pero sin permitir ser humillada, pero muy pronto estará obligada a retirarse en un pueblo en Jaén ante la noticia de que su marido ha venido a matarla. En Jaén se sentirá segura en el seno de una familia de personas mayores que se ocupan de su nieta y será también constantemente ayudada por su amigo español, Antonio. Al final tendrá que intervenir también la policía ante la amenaza del marido, pero la real liberación ocurrirá cuando decide volver a su Coa natal y no huir más de su pasado, sino enfrentarse a él.

La mayor parte del libro es un recorrido por los recuerdos de la infancia, la adolescencia y la edad adulta en Coa, mediante los que conocemos a una mujer fuerte, luchadora, que no ha perdido su dignidad a pesar de las múltiples dificultades. Madrid es solo una etapa, una migración frustrada, pero al fin y al cabo una experiencia positiva porque es gracias a este viaje cómo podrá observar las cosas y a sí misma desde la distancia temporal y espacial.

En la novela *Cosmofobia* no podemos hablar de un argumento porque se trata de varios capítulos contados desde la perspectiva de protagonistas diferentes a los que los une el hecho de coincidir todos, por motivos diferentes en el barrio de Lavapiés, un barrio donde conviven muchas culturas, razas y etnias. Podríamos destacar a varios personajes: Antón, un chico español corriente que sale con varios personajes femeninos en la obra (Miriam, La Chunga); Claudia, trabajadora social en la ludoteca donde van sobre todo niños inmigrantes, y novia de Isaac, también trabajador social en el mismo centro; Leonor Mayo, actriz famosa, atractiva pero inestable y frágil; Livia, chica joven y atractiva, pero embustera que vive a costa de los demás; David, un cantante famoso que vive una vida decadente; Susana, una negra de nacionalidad española que sufre las humillaciones de su novio y los prejuicios racistas de la gente; Yamal, pintor de origen árabe de una atractivo irresistible, misterioso y diabólico, personaje central de la obra, ya que se relaciona con casi todos los demás,. Estos son solo algunos del centenar de personajes que bajo nombres reales o ficticios se mencionan en la obra, formando un personaje colectivo a modo de *La Colmena* de Cela. Muchas veces las historias contadas por los personajes guardan muchísimas semejanzas, cambiando solamente el nombre del personaje y alguna circunstancia más, lo cual representa un juego similar a los *Cuadros iguales* con los que el personaje Yamal obtiene la fama. La idea de los *Cuadros Iguales*, que se convierte en un comentario autorreferencial en la novela, consiste en pintar cuadros casi idénticos, pero que se diferencian en un pequeño detalle y que se pueden colocar en la posición que se quiera porque no

existe “al revés”. Mediante estos cuadros el pintor cuestiona los conceptos de originalidad y representación y la autora, Etxebarria, situando sus historias similares en el barrio de Lavapiés, cuestiona los conceptos de multiculturalidad e interculturalidad.

El Metro es la historia de un camerunés que sale de su pueblo natal por culpa de las tradiciones que le impiden casarse con la chica a la que quiere. Así resumido el argumento puede sonar bastante banal, sin embargo el contexto es mucho más complejo porque antes de la llegada del protagonista a Madrid se nos cuentan todos los antecedentes de su infancia marcada por el hecho de que su padre abrazó la fe de los colonizadores, lo cual influiría en sus posteriores relaciones con los coetáneos, que lo miran como un ‘embustero’, y también con su familia y consigo mismo, dividido entre las tradiciones ancestrales y la modernidad. El período de la colonización y la posterior descolonización no solo se relacionan con el tambalearse de un viejo mundo, sino también con las carencias y la pobreza, que serán otro motivo para que Obama Ondo decida aventurarse primero a otras ciudades más grandes de África y luego a la ‘tierra prometida’, el Occidente. Llega en patera primero a una de las Islas Canarias, de donde es trasladado a Madrid. Por cierto tiempo trabajará en una plantación al sur de España para asentarse más tarde en Madrid, donde la única opción para sobrevivir es ser vendedor ambulante en las calles, los parques, el metro. El metro va a ser el gran prodigio a su alcance, su refugio, el lugar donde conocerá a una chica española y se anunciará su integración en la vida de la gran ciudad, pero también será el lugar fatídico, porque a pesar de desear no tener una muerte anónima, es apuñalado por una banda de neonazis y muere solo, lejos de su tierra en el andén desierto del metro.

En **Paseador de perros** el protagonista-narrador anónimo y su novia Laura Song salen de Lima para escapar de la monotonía y la mediocridad y su destino es Madrid, la ciudad de la “fiesta perpetua”. Allí el protagonista imagina que van a poder asistir a muchos conciertos y empezar la vida desde cero, lo cual pronto resulta una ilusión, no solo porque no podrá borrar completamente su pasado, sino también porque estará obligado a hacer a veces trabajos ridículos como ser paseador de perros. Su vida en Madrid está lejos de ser un sueño, sobre todo después de la separación de Laura, cuando le asalta el sentimiento de soledad. Durante su trabajo como paseador no llegará a entablar una relación profunda con los dueños de los perros, sino solamente

podrá observar sus tristes y trágicas vidas. Por eso, muy pronto empezará a sentirse como una mascota más, encerrado en la jaula de la gran ciudad por cuyas calles y túneles subterráneos se mueve constantemente, pero sin llegar a una meta. Su visión de la ciudad se resumirá en caca por el suelo e inmigrantes por todos lados. Se propone ir a otro destino, París, pero la novela termina con el protagonista corriendo junto a unos perros de los que se ocupaba por una calle desierta en Madrid, como si quisiese liberarse de toda la frustración y falta de libertad que acumuló por ser inmigrante ilegal, un extranjero, indeseable, marcado con una X en su carné.

ANEXO 2 Tabla de espacios presentes y analizados en las novelas

	EN			EF						EPu											
	R	Pq	O	H	Pt	Ho	Cl	Ce	A/E	Ca	Pl	Ti	Me	Ba	Ci	Te	Ms	E	V	EM	
	Cs	x																			
LO	x		x		(x)		x	x	x(e)	x	x	x	x	x				(x)	x		x
LP	x		x							x	x			x					(x)		(x)
TS	x		x(2)	x	x		x	x		x				x			x	x	(x)		
TM	x			x		x		x	x(e/a)	x	x		x	x							x
SVH	x		x	x	(x)	(x)	x	x	x(e)	x		x	x				x	x			x
LNB	x		x(2)	x	x	x	x		x(a)	x	x	x		x							(x)
LLV	x		(x)							(x)				x				x			
UTC	x		x(2)						x(a)	x		x		x				x			x
CM	x										x			x							
MMQ	x			x	(x)				x(a)	(x)				x							
Cos	x		(x)	x					x(a)		x			x							
EM	x				(x)				x(a)	x			(x)	x							x
PP	x		x							x				x							x

Legenda:

En la primera columna vertical están las mismas abreviaciones de las novelas que usamos a lo largo del trabajo.

En la primera columna horizontal están las abreviaciones de los tipos de espacios según los cuales agrupamos los distintos espacios que aparecen en las novelas:

EPr (espacios privados), EN (espacios de la naturaleza), EF (espacios fronterizos), EPu (espacios públicos).

En la segunda columna horizontal están las abreviaciones de los espacios que hemos analizado: Cs (casa), R (río) Pq (parque), O (oficina), H (hotel), Pr (prostíbulo), Ho (hospital), Cl (cárcel), Ce (cementerio), A(aeropuerto)/E(estación de trenes), Ca (calle), Pl (plaza), Ti (tienda), Me (mercado), Ba (bar), Ci (cine), Te (teatro), Ms (museo), E (escuela), V (vertedero), EM (El metro). En algunos casos hemos usado solo uno de los espacios analizados como genérico y representativo (por ejemplo el hotel o el bar).

(2) – significa que en la novela aparecen los dos tipos de espacios que se han analizado en el trabajo como oficinas privadas y públicas.

(e) (a) – se refieren a la presencia sea de la estación de trenes y/o del aeropuerto que en el trabajo se analizaron en un único capítulo como espacios de entrada

(x) – puede significar que el espacio analizado no se ubica en Madrid o solo se menciona de paso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS PRIMARIO DE NOVELAS:

- ETXEBARRIA, Lucía (2007): *Cosmofobia*. Barcelona: Destino.
- FERRES, Antonio ([1959]2002): *La piqueta*. Madrid: Viamonte.
- GALARZA, Sergio (2009): *El paseador de perros*. Barcelona: Candaya.
- JIMÉNEZ, Carmen (2008): *Madre mía que estás en los infiernos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- LLAMAZARES, Julio ([2005]2006): *El cielo de Madrid*, Madrid: Punto de lectura.
- MARÍA DE LERA, Ángel ([1957]2004): *Los olvidados*. Madrid: Castalia.
- MARÍA DE LERA, Ángel ([1973]1987): *Se vende un hombre*. Barcelona: Planeta.
- MARTÍN-SANTOS, Luis. ([1961]1990): *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2004): *Una tarde con campanas*. Madrid: Alianza.
- MENDICUTTI, Eduardo ([1993]2009): *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets Editores.
- NDONGO-BIDYOGO, Donato (2007): *El Metro*. Barcelona: Cobre Ediciones.
- SILVA Lorenzo (1997): *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*. Madrid: Anaya.
- UMBRAL, Francisco (1966): *Travesía de Madrid*. Madrid [etc.]: Alfaguara.

TEXTOS NARRATIVOS SECUNDARIOS:

- BAROJA, Pío ([1912]1990): *El mundo es así*. Madrid: Espasa Calpe.
- CELA, Camilo José ([1951] s.f.): *Colmena*. Librodot.com. Recuperado de:
<http://www.berriotxo.com/images/library/File/La%20Colmena.pdf> [Consulta
08.07.2014]

FERRER DEL RIO, Antonio (1851): “El indiano” en VV.AA. *Los españoles pintados por sí mismos* (PP. 16-20). Madrid: Gaspar y Roig Editores. Recuperado de: http://bibliotecavirtual.malaga.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1002948

[Consulta 20.02.2015]

GALDÓS, Benito Pérez ([1887]1993): *Novelas contemporáneas VI: Fortunata y Jacinta*. Madrid: Turner.

MILLÁS, Juan José ([1990] 2002): *La soledad era esto*. Barcelona: Destino.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2007): *Los misterios de Madrid*. Barcelona: Seix Barral.

PEREC, George (1999): *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos

SANTIESTEBAN, Rocío Silva (2001): “La tumba de Agrumosa” en VV.AA. *Lavapiés: microrrelatos*. Madrid: Ópera Prima

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA GENERAL:

BAJTIN, Mijail ([1975] 1991): *Teoría y estética de la novela* [Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra]. Madrid: Taurus

BAL, Mieke ([1985] 2006): *Teoría de narrativa (una introducción a la narratología)* [trad. Javier Franco]. Madrid: Cátedra

BOBES NAVES, María del Carmen (1993): *Teoría general de la novela, Semiología de la “La Regenta”*, Madrid: Editorial Gredos.

CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder

GARCÍA VIÑÓ, Manuel (2003): *La novela española del siglo XX*. Madrid: Endymion

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.

JULIÁ, Santos, RINGROSE, David y SEGURA, Cristina ([1994] 2000): *Madrid, historia de una capital*. Madrid: Alianza.

LAÍN ENTRALGO, Pedro (1968): *Teoría y realidad del otro II*. Madrid: Revista de Occidente

LANGA PIZARRO, Mar M. (2000): *Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-99)*. Alicante: Universidad de Alicante D.L.

MATZAT, Wolfgang (ed.) (2007): *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid: Iberoamericana.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.).

Disponible en: www.rae.es

SANZ VILLANUEVA, Santos y BARBACHANO, Carlos J. (1976): *Teoría de la novela*.

Madrid: SGEL

YNDURÁIN, Domingo (ed.) (1981): *Historia y crítica de la literatura española Vol. 8, Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA ESPECÍFICA:

AMENDOLA, Giandomenico ([1997]2000): *La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2002): “Introducción” en *La inmigración en la literatura española contemporánea* (pp.9-20). Madrid: Editorial verbum

----- (2004): *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid:

Editorial verbum.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, KUNZ Marco y D’ORS, Inés (2002): *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Editorial verbum

AUGÉ, Marc ([1992]1993): *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. [Trad. de Margarita N. Mizraji]. Barcelona: Gedisa

- ÁVILA MARTÍN, Carmen y LINARESA ALES, Francisco (2010): “La noción de ideologema y la dimensión cultural de las palabras” en Chicharro, Antonio y Linares Ales, Francisco (eds.) *Sociocrítica e interdisciplinariedad* (pp.343-361). Granada: Ediciones Dauro.
- Recuperado de: <http://www.scribd.com/doc/218895252/Sociocritica-e-Interdisciplinariedad#scribd> [Consulta 06.01.2014]
- BACHELARD, Gaston ([1957]1983): *La poética del espacio*. [Trad. de Ernestina Champourcin]. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- BAKER, Edward y COMPITELLO Malcolm A. (coord.) (2003): *Madrid de la Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza.
- BARELLA VIGAL, Julia y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1994): *Madrid en la novela Vol. V*, Madrid: La Comunidad de Madrid
- BARTHES, Roland (1986): “Semiology and the urban” en Gottdiener Marc y Lagolopulos Alexandors PH (eds.) *The city and the sign: An introduction to Urban Semiotics* (pp. 87-98). New York: Columbia University Press
- BHABHA, Homi K. (ed.) (1990): “Introduction: narrating the nation” en *Nation and Narration* (pp. 44-70). New York: Routledge.
- BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel (2012): “La ciudad multicultural” en Valladares Vielman, Luis Rafael (comp.): *La ciudad. Antecedentes y nuevas perspectivas* (pp. 337-557). Guatemala: CEUR, USAC. Recuperado de: <http://www.uibk.ac.at/geographie/personal/borsdorf/pdfs/la-ciudad--antecedentes-y-nuevas-perspectivas-.pdf> [Última consulta 19.12.2014]
- BRENNAN, Tomothy (1990): “The national longing for form” en Bhabha, Homi K. (ed.) *Nation and Narration* (pp. 44-70). New York: Routledge.

- CALVINO, Italo (1980): “Gli dèi della città” en *Una pietra sopra* (pp. 282-285). Torino: Einaudi
- CASADO FERNÁNDEZ, Ana “El metro: una aventura subterránea” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.) *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (pp.107-117). Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers
- CASTRO DÍEZ, Asunción (2004): “Introducción biográfica y crítica” en María de Lera, Ángel *Los olvidados* (pp. 7-49). Madrid: Castalia.
- CERTEAU, Michel de ([1980]2000): *Invencción de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. [Trad. Alejandro Pescador] México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- CRINSON, Marc (2005): *Urban memory. History and amnesia in modern city*, London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- DANEVA MOLLES, Elitsa (2013): “Identity and Immigration Integration in Western Europe’s ‘New’ Migration Cities: The Cases of Dublin and Madrid” en *Josef Korbel Journal of Advanced International Studies* Vol. 5 (pp. 1-26). Recuperado de: https://www.du.edu/korbel/jais/journal/volume5/volume5_molles.pdf [Última consulta: 08.12.2014]
- DÍAZ RUÍZ, Susana B. (2012): “La ciudad como espacio social” en Valladares Vielman, Luis Rafael (comp.): *La ciudad. Antecedentes y nuevas perspectivas* (pp. 109-144) Guatemala: CEUR, USAC. Recuperado de: <http://www.uibk.ac.at/geographie/personal/borsdorf/pdfs/la-ciudad--antecedentes-y-nuevas-perspectivas-.pdf> [Última consulta 19.12.2014]

- EDMUNODO GARRIDO, Diego Muñoz y PEÑALTA CATALÁN, Rocío, (eds.), POPEANGA, Eugenia (coord.) (2010): *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers
- ELIADE, Mircea ([1956] 1981): *Lo sagrado y lo profano*. [Trad. Luis Gil] Guadarrama: Punto Omega. Recuperado de: <http://www.slideshare.net/sebimaximo/eliade-mircea-lo-sagrado-y-lo-profano> [Última consulta: 21.03.2015]
- FEINGENBAUM, Sonia y GÓMEZ Natalia (2012): “La inmigrante latinoamericana en dos novelas españolas actuales: *Nunca pasa nada de José Ovejero* y *Madre mía que estás en los infiernos* de Carmen Jiménez”. Notanudum nº 29. Recuperado de: <http://www.hottopos.com/notand29/75-88FeingGomez.pdf> [Última consulta 05.03.2015]
- FOUCAULT, Michel ([1984] s.f): “De los espacios otros”. Architecture, Mouvement, Continuité, nº 5. [Trad. de Pablo Blitstein y Tade Lima] Recuperado de: http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf [Última consulta: 28.03.2015]
- FRATICELLI, Barbara (2010): “Puertas de entrada: puertos y aeropuertos” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.) *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (pp. 67-84). Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers \
- GAMARRA, Garikoitz (2008): "Benjamín y Paris: de las ciudades a las barricadas " en *Bifurcaciones*. núm. 7. Recuperado de: http://www.bifurcaciones.cl/007/articulos/bifurcaciones_007_Gamarra.pdf [Consulta 06.01.2014]

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003): “Quién habla y en qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad” [en línea] en *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 22, pp.15 -37.

GARCÍA ESCALONA, Emilia (2002): “Madrid más allá de la modernidad”, *Revista de Filología Románica*, anejo III, pp.173-188. Recuperado de:
<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0202220173A/10657>
[Consulta 17/12/2014]

----- (2010): “Viajar por Madrid: nuevos rostros y voces” en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, nº 2, pp. 83-101.
Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-2/varia03.htm>
[Consulta 03.04.2011]

GARRIDO ALARCÓN, Edmundo (2010): “El hospital: vivir después de morir” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.) *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (pp. 267-280). Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers

GÓMEZ PORRO, Francisco (2000): *La Conquista de Madrid: paletos, provincianos e inmigrantes*. Madrid: Sílex D.L.

GOTTDIENER Mark y LAGOPOULOS Alexandros Ph. (1986): *The city and the sign: An introduction to Urban Semiotics*. New York: Columbia University Press

GOYTISOLO, Juan y NAÏR, Sami (2001): *El peaje de vida: integración o rechazo de la emigración en España*, Madrid: Aguilar.

- GREIMAS, Algirdas Julien (1986): "For a topological semiotics" en Gottdiener, Mark y Lagopoulos, Alexandros Ph.: *The city and the sign: An introduction to Urban Semiotics* (pp.25-54). New York: Columbia University Press
- GULLÓN, Ricardo (1980): *Espacio y novela*, Barcelona: Antoni Bosch, D.L
- (1994): "Mitos órficos y cáncer social" en *La novela española contemporánea: ensayos críticos* (pp. 165-180). Madrid: Alianza
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco y BARELLA VIGAL, Julia (1997): *Madrid en la novela Vol. VI*, Madrid: La Comunidad de Madrid
- HARVEY, David (1998): *La condición de la postmodernidad, Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- HIBBS, Solange (2012): "La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular (La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja)" en Ángeles Ayala, Mária de los (ed). *Literatura y espacio urbano, Anales de literatura española* nº 24 (Serie monográfica nº 14) (pp. 281-305). Universidad de Alicante. Recuperado de: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/27335/1/ALE_24.pdf [Consulta 20.03.2015]
- INÉS, D'Ors (2002): "Consideraciones en torno a las nociones de emigración / inmigración y emigrante / inmigrante", *Estudis romànics*, nº 24 , pp. 91-10. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/estudis/article/viewFile/237561/319821> [Última consulta 28.03.2015]
- INGENSCHAY, Dieter (2010): "Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija" en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1. Recuperado de:

Madrid como espacio plural. Del provinciano al inmigrante: narraciones del *otro*

<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos02.htm> [Consulta: 19.10.2010]

KUNZ Marco (2002): “La Polonia de Getafe: *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia de Lorenzo Silva*” en Andrés-Suárez, Irene, Kunz, Marco e D’Ors, Inés: *La inmigración en la literatura española contemporánea* (pp. 165- 184). Madrid: Editorial verbum.

LEHAN, Richard (1998): *The city in literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley: University of California Press

LEONE, Maryanne L. (2013): “Narrating Immigration, Gendered Spaces and Transnational Feminism in Lucía Etxebarria’s *Cosmofobia* (2007)” en *Letras Hispánicas*, Vol. 9.1, pp. 47-67. Recuperado de:

<http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol9-1.html> [Consulta 05.10.2014]

LISEMORE LEEDER, Ellen (1992): “Dimensión existencial en la narrativa de Lera” en *Actas XI de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp.194-201). Recuperado de:

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_024.pdf [Consulta: 05.10.2014]

LÓPEZ SERRANO, Alfredo (2001, mayo): “El río Manzanares en los escritores del Siglo de Oro”, Ponencia en el curso: Patrimonio Arqueológico y Artístico de la Comunidad de Madrid (II): El barroco madrileño. Recuperado de:

http://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12559/manzanares_lopez_2001.pdf?sequence=1 [Consulta 15.08.2014]

LUCAS ALONSO, Patricia (2010): “La oficina: imagen literaria del espacio de trabajo” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.)

LUCAS ALONSO, Patricia (2010): “La oficina: imagen literaria del espacio de trabajo” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.)

Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.)

Madrid como espacio plural. Del provinciano al inmigrante: narraciones del *otro*

Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes (pp.243- 254).

Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers

LYNCH, Kevin (1960): *The image of the city*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

MARTÍNEZ CARBAJO, Paloma (2003): “La destrucción citadina en el Madrid del silencio” en Baker, Edward y Compitello, Malcolm Alan (coord.) *Madrid de la Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana* (pp.265-282). Madrid: Alianza.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2009): “De la promoción turística a la conciencia de marca: la marca-ciudad en el cine español contemporáneo” en Torres-Pou, Joan y Juan-Navarro, Santiago (eds.): *La ciudad en la literatura y el cine. Aspecto de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español* (pp. 97-115). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

MARTÍNEZ RICO, Eduardo (2002): *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid

MILES, Malcolm (2007): *Cities and cultures*. London and New York: Routledge.

MOLL, Nora (2002): “Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales”, en Sinopoli F [et al.], a cuidado de A. Gnisci *Introducción a la literatura comparada*, (pp. 347-389). Barcelona: Crítica.

MORA, Vicente Luis (2011): “La identidad migrantes y su reflejo literario en libros sobre la inmigración en los Estados Unidos”, *Imposibilia* nº 2, pp.48-62. Recuperado de: http://www.academia.edu/2524557/La_identidad_migrante_y_su_reflejo_literario_en_libros_sobre_inmigraci%C3%B3n_en_los_Estados_Unidos [Consulta 28.02.2015]

MORAL AGUILERA, Rafael del (1991): *Madrid como escenario literario en la novela española (1935-1975)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- MORAL RUIZ, Carmen (2003): “El género chico y la invención de Madrid: *La Gran Vía* (1886)” en Baker, Edward y Compitello, Malcolm Alan (coord.) *Madrid de la Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana* (pp.27-58). Madrid: Alianza.
- MUÑOZ CARROBLES, Diego (2010): “Espacio públicos de comunicación: calles y plazas” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.) *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (pp. 87-105). Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers
- MUÑOZ, Marianela M. (2008): “Cáncer, chabolas y castración: el Madrid de la Posguerra en Tiempo de Silencio, de Luis Martín-Santos” en *Filología y Lingüística XXXIV (1)*, pp. 83-94. Recuperado de:
<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/1651/1641> [Consulta 29.12.2014]
- NORA, Pierre (1989): “Between Memory and Historu: Les lieux de Memóire” en *Representations*, N° 26, pp.7-24. Recuperado de:
http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Nora_105.pdf [Consulta 04.07.2014]
- O’CONNOR, Maurice (2008): “A Kiss of Death: The Perils of Migration in Donato Ndongo’s *El Metro*”. *Afroeuropa* Vol. 2 n°2. Recuperado de:
<http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/article/view/90> [Consulta 12.03.2011]
- ORS, Inés (2002): “Consideraciones en torno a las nociones de emigración / inmigración y emigrante / inmigrante”. *Estudis romànics*, núm.24, pp. 91-102. Recuperado de:
<http://www.raco.cat/index.php/estudis/article/viewFile/237561/319821> [Última consulta 11.12.2014]

- ORTEGA ROMÁN, Juan José (2010): “Comprar y vender: las tiendas” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.) *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (pp. 129-138). Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2010): “Un elemento de la naturaleza en el paisaje urbano” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds), Popeanda, Eugenia (coord.) *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (pp. 35-48). Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío y MUÑOZ CARROBLES, Diego (2010): “La ciudad en el lenguaje y el lenguaje de la ciudad” en Cornejo Nieto, Carlos; Morán Sáez, Juan y Prada Trigo José (coord.) *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar* (pp. 81-92). Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3262719> [Última consulta 28.03.15]
- PIKE, Burton (1981): *The image of the city in modern literature*. Princeton, N.J: Princeton University Press
- POPA LISEANY Doina y FRATICELLI, Barbara. (ed.), POPEANGA E. (coord.) (2006): *La ciudad como escritura*. București: Cartea Universitaria
- POPA-LISEANU, Doina (2010): “La estación: un cruce de caminos” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.) *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (pp.51-66). Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (2002): “Historia y poética de la ciudad. Nota introductiva” *Revista de Filología Románica*, anejo III, pp.11-24.

<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0202220011A/10728>

[Última consulta: 08.12.2014]

----- (2010): “El sueño de una noche... de hotel: espacios y tiempo de paso” en Edmundo Garrido, Diego y Peñalta Catalán, Rocío (eds.), Popeanga, Eugenia (coord.) *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (pp. 281- 301). Bern: Piter Lang AG, Interantional Academic Publishers

PRESTON, Peter y SIMPSON –HOUSLEY, Paul (eds.) ([1994]2002): *Writing the city. Eden, Babylon and the New*. London, New York: Routledge

ROJAS, Mauricio (s.f.): *Madrid, ciudad para compartir. El modelo de Madrid de integración de los inmigrantes*. Edición online Samizdat. Recuperado de:

<https://bibliotecademauricio Rojas.files.wordpress.com/2012/03/madrid-ciudad-para-compartir-1.pdf> [24.12.2014]

RUIZ SÁNCHEZ, Ana (2005): “Desterritorialización y literatura. Literaturas de exilio y migración en la era de la globalización” en *Migraciones y Exilios* 6, pp. 101-112.

Recuperado de:

http://www.aemic.org/assets/articulos/122/original/Ana_Ruiz_S%C3%A1nchez_Migraciones_Exilios_6_2005.pdf?1273254101 [Consulta 09.01.2014]

SABARÍS NÚÑEZ, Xaquín (2011): “El *flâneur* como ángel caído: *Luces de bohemia*, *La colmena* y *Tiempo de silencio*” en *Literatura, Espaço, Cartografias* (pp. 253-287).

Centro de Literatura Portuguesa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra. Recuperado de:

<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/17486/6/2011->

[Fl%C3%A2neur.%20LB,%20Col,%20TS.pdf](http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/17486/6/2011-Fl%C3%A2neur.%20LB,%20Col,%20TS.pdf) [Consulta: 10.08.2014]

SIMMEL, Georg ([1903] 2005): "La metrópolis y la vida mental" en *Bifurcaciones*, nº 4.

Recuperado de: <http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm> [Consulta 01.05.2014]

STEVENSON, Deborah (2003): *Cities and Urban Culture*. Maidenhead, Philadelphia: Open University Press

TEVERSON, Andrew y UPSTONE Sara (eds.) (2001): *Postcolonial spaces. The politics of space in contemporary culture*. Basingstoke, U.K.: Palgrave Macmillan. Recuperado de: https://chisineu.files.wordpress.com/2014/08/postcolonial_spaces.pdf [Última consulta: 14.03.2015]

TORRES-POU, Joan y JUAN-NAVARRO, Santiago (eds.) (2009): *La ciudad en la literatura y el cine. Aspecto de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias

TOUDORAS, Laura Eugenia (2005): *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna (ámbito románico)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid

URRUTIA Jorge (30.06.2001): "Inmigración y literatura" "Lengua, Cultura e Inmigración", *ABC Cultural*, pp.5-11.

VILLENA, Miguel Ángel (03.05.2009): "La reedición de 'La piqueta' descubre la talla de Ferres" *El país*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2009/05/03/cultura/1241301602_850215.html [Consulta: 01.07.2014]

WEBER, Max ([1922]1964): "La dominación no legítima (tipología de las ciudades): Concepto y categorías de la ciudad." en *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, (pp. 938-975). [Trad. de José Medina Echavarría et al.] México: Fondo de Cultura

Madrid como espacio plural. Del provinciano al inmigrante: narraciones del *otro*

Económica. Recuperado de: <https://zoonpolitikonmx.files.wordpress.com/2014/08/max-weber-economia-y-sociedad.pdf> [Consulta 14.07.2014]

WHITE, Paul (1995): “Geography, literature and migration” en King, Russell, Connell, John y White, Paul (eds.): *Writing across worlds: literature and migration*, (pp. 1-19). London - New York: Routledge.

ŽIŽEK, Slavoj (2009): “Teme a tu prójimo como a ti mismo” en VV.AA. (2009) *Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración*, (pp.10-49). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Recuperado de: <http://www.scribd.com/doc/160842015/Los-otros-entre-nosotros-alteridad-e-inmigracion#scribd> [Consulta 28.02.2015]

ZORAN, Gabriel (1984): “Towards a Theory of Space in Narrative” en *Poetics Today*, Vol. 5, nº 2, pp. 309-335. Recuperado de: http://danm.ucsc.edu/~abtollef/Physical_Poetry/0-150.pdf [Consulta 06.09.2010]

ЛОТМАН, Јуриј М. (2006): *Семјосфера*, [превод Марија Ѓорѓиева]. Скопје: Три.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

CORDERO, Sebastián (2009): *Rabia* [película]. España-México-Colombia: Telecinco Cinema / Think Studio / Dynamo

NIEVES CONDES, José Antonio (1957): *El inquilino*. España: Films Españoles Cooperativa