

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Departamento de Filología Románica



**LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DE LA GRAN  
CIUDAD EN LA LITERATURA POSTMODERNA  
(ÁMBITO ROMÁNICO)**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTOR POR**

Laura Eugenia Tudoras

Bajo la dirección de la Doctora:

Eugenia Popeanga Chelaru

**Madrid, 2004**

**ISBN: 84-669-2536-8**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**TITULACIÓN DE FILOLOGÍA ROMÁNICA**

**LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DE LA GRAN  
CIUDAD EN LA LITERATURA POSTMODERNA**  
(ÁMBITO ROMÁNICO)

**TESIS DOCTORAL**

**LAURA EUGENIA TUDORAS**

**DIRECTORA: DRA. EUGENIA POPEANGA CHELARU**

**MADRID, 2004**

*La ciudad se te aparece como un todo en el que ningún deseo se pierde y del que tú formas parte, y como ella goza de todo lo que tú no gozas, no te queda sino habitar ese deseo y contentarte...*

*Italo Calvino*

*La ciudad se proyecta en el futuro y sueña, haciendo referencia al repertorio simbólico y comunicativo existente. Las formas del sueño son las provenientes de su pasado...*

*Giandomenico Amendola*

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

ESTADO DE LA CUESTIÓN

HIPÓTESIS Y MÉTODOS DE TRABAJO

CORPUS TEXTUAL Y DESARROLLO

## **CAP.1. La topografía como lectura del espacio narrativo**

1. 1. Representación y espacio representado

1. 2. Étendue y espace

1. 3. Espacio y lugar

1. 4. El espacio físico de la ciudad: LUGARES

1. 4. 1. Elementos de geografía urbana:

a). Espacios abiertos: la estación / las avenidas / las calles / la encrucijada / edificios - fachadas - monumentos / jardines - parques - viaductos / la plaza pública

1. 4. 1. Elementos de geografía urbana:

b). Espacios cerrados: la casa / la pensión

1. 4. 2. Elementos propios de la ciudad moderna:

a). Espacios abiertos: edificios / escaparates / anuncios publicitarios

1. 4. 2. Elementos propios de la ciudad moderna:

b). Espacios cerrados: los medios de transporte: el autobús - el metro - el taxi / tiendas y cafés

- 1. 4. 3. Una lectura antropológica
  
- 1. 5. El espacio físico de la ciudad: NO - LUGARES
- 1. 6. Una lectura semiótica: la toposemía funcional
  
- 1. 6. 1. El estudio semiológico del lugar
- 1. 6. 2. La caracterización social y / o simbólica del lugar
- 1. 6. 3. El funcionamiento diegético del espacio
- 1. 6. 4. El simbolismo ideológico
  
- 1. 7. Una lectura crítica desde la perspectiva literaria
- 1. 8. Una lectura del espacio contemporáneo
- 1. 9. El espacio de la lectura

**CAP. 2. Postmodernidad en la periferia - Madrid - 650 -**

**Francisco Umbral**

**2.1. La periferia postmoderna: hacia una indisociable complementariedad interior / exterior**

**2.2. Otros espacios simbólicos**

**CAP. 3. La dimensión humana de la ciudad postmoderna - Atlas**

**de geografía humana – Almudena Grandes**

**3. 1. Espacios exteriores**

**3. 2. Espacios interiores**

**3. 3. Otros espacios simbólicos**

**CAP. 4. El espacio como lugar de decadencia - El Madrid ‘del**

**Kronen’ en *Historias del Kronen* - José Ángel Mañas**

**4. 1. Espacios exteriores**

**4. 2. Espacios interiores y dimensiones intertextuales**

**CAP. 5. El ritmo de la ciudad postmoderna – *Mensaka* – José**

**Ángel Mañas**

- 5. 1. Espacios exteriores
- 5. 2. Espacios interiores
- 5. 3. Otros espacios simbólicos

**CAP. 6. Madrid: la ciudad ‘loca’ o la ciudad ‘drogada’ – *Ciudad***

***rayada* - José Ángel Mañas**

- 6. 1. Espacios exteriores
- 6. 2. Espacios interiores
- 6. 3. Otros espacios simbólicos

**CAP. 7. El lenguaje musical de la ciudad postmoderna – *Sonko***

**95 – José Ángel Mañas**

- 7. 1. Espacios exteriores
- 7. 2. Espacios interiores
- 7. 3. Otros espacios simbólicos

**CAP. 8. Los ‘modelos femeninos’ en la metrópolis postmoderna -**

***Amor, curiosidad, prozac y dudas* – Lucía Etxebarría**

- 8. 1. Espacios exteriores
- 8. 2. Espacios interiores
- 8. 3. Otros espacios simbólicos

**CAP. 9. La dimensión erótica del espacio urbano – *Beatriz y los***

***cuerpos celestes* – Lucía Etxebarría**

- Macroespacialidad simbólica
- 9. 1. Espacios exteriores
  - 9. 2. Espacios interiores
  - 9. 3. Otros espacios simbólicos

**CAP.10. El lenguaje de la imagen fílmica en la periferia**

**postmoderna – *El diablo en los ojos* – Jesús Ferrero**

- 10. 1. Espacios exteriores**
- 10. 2. Espacios interiores**
- 10. 3. Otros espacios simbólicos**

**CAP.11. Configuración de un espacio - de la ficción literaria a la ficción cinematográfica**

- 11.1. Historias del Kronen**
- 11.2. Páginas de una historia: Mensaka**
- 11.3. Amor, curiosidad, prozac y dudas**

**CONCLUSIONES**

**BIBLIOGRAFÍA**

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral se propone llevar a cabo una lectura crítico - simbólica de la configuración del concepto de espacio urbano en la literatura española actual. Para este fin hemos elegido nueve novelas postmodernas: *Madrid – 650* (1995), de **Francisco Umbral**; *Atlas de geografía humana* (1998), de **Almudena Grandes**; *Historias del Kronen* (1994), *Mensaka* (1995), *Ciudad rayada* (1998) y *Sonko 95 (autorretrato con negro de fondo)* (1999), novelas que forman la así llamada <Tetralogía Kronen>, de **José Ángel Mañas**; *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), de **Lucía Etxebarría** y, por último, *El diablo en los ojos* (1998), de **Jesús Ferrero**.

Las novelas arriba enumeradas tienen como figura central la imagen de la ciudad de Madrid.

A la hora de elegir como tema de investigación, el tema del espacio urbano postmoderno, hemos tenido en cuenta las motivaciones que se exponen a continuación.

En primer lugar se trata de un trabajo que responde a la trayectoria temática de algunas de las asignaturas cursadas durante el primer año correspondiente al período docente y no en último lugar a la línea de investigación del Departamento de Filología Románica. La asistencia a varios congresos, (Seminario Interuniversitario *La ciudad como espacio plural. Historia y poética de lo urbano*, mayo de 2000, Universidad de Complutense, etc.), en los cuales se presentaron ponencias sobre este mismo tema, las



publicaciones del propio departamento, publicaciones que centralizan el tema de la ciudad, al igual que el interés que el tema presenta en Francia y en Alemania, por ejemplo, han constituido otras tantas motivaciones para un acercamiento al tema en cuestión, a la hora de realizar el trabajo de investigación correspondiente al período de investigación de los estudios de postgrado.

El presente estudio representa una profundización en el tema.

Mencionando las motivaciones de índole más personal, señalamos nuestro interés hacia la ciudad de Madrid, ciudad que ha constituido un primer contacto con España y a nivel profesional, destacamos nuestro interés por la literatura postmoderna, teniendo en cuenta el hecho de que este período es el que menos protagonismo ha tenido en los programas académicos durante la licenciatura, por la tendencia siempre presente de estudiar más a fondo el período clásico de la literatura y sólo esbozando las líneas de la literatura actual.

El interés no se reduce sólo a los aspectos literarios postmodernos, sino que acordamos especial atención a los problemas lingüísticos del español actual.

Mencionamos que sobre el tema del espacio urbano literario, no hay mucha bibliografía, aspecto que, junto con los contactos con los profesores Jean Pierre Castellani, de la Universidad de Tours y Dieter Ingenschay, de la Universidad de Berlín, con motivo de las ponencias en los congresos organizados por la Universidad de Complutense, nos han impulsado a intentar aportar una modesta contribución al estudio del tema.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al parecer, sobre Madrid se ha escrito mucho o bastante, sin embargo la bibliografía crítica existente con respecto a la literatura sobre esta ciudad, gira entorno al Madrid de Galdós o de Valle - Inclán, incluso se llega a hablar del Madrid de Martín Santos.

El tema de la ciudad de Madrid en la literatura, aparece en varias obras y estudios literarios, desde la imagen de la ciudad en la novela picaresca, pasando por la creación literaria del Siglo de Oro, del XVIII, el romanticismo, y por fin llegando al período contemporáneo, el siglo XX. Evidentemente, el tema se ha estudiado tanto desde una perspectiva literaria como desde una socio- histórica, contemplándose la relación de la ciudad y la evolución de las demás artes representativas y también su influencia en la vida y creación de escritores y artistas más importantes.

Según el período que abarcan, las distintas visiones sobre la ciudad, presentes en obras literarias representativas, han sido analizadas en una serie de estudios, de entre los cuales vamos a mencionar a continuación: *El Madrid de Calderón: textos y comentarios*, dirigida por Miguel Herrero (Madrid, Imp. Municipal, 1926); *Lope de Vega y Madrid*, Maximiliano Cabañas (Madrid, Publicaciones de Servicio de Educación y Juventud, 1991); *Elogios clásicos de Madrid*, José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1961); *Cinco escritores y su Madrid: Galdós, Azorín, Baroja, Rubén Darío y Ramón*, Mario Parajón, (Madrid, Prensa Española, 1978); *Espacio urbano y novela; Madrid en <Fortunata y Jacinta>*, Farris Anderson (Madrid, Porrúa, 1985); *En la esquina de dos siglos: el Madrid de 1898*, Luis Álvarez Díez (Madrid, Concejalía de Cultura, 2001); *El Madrid de Baroja*, Carmen del Moral (Madrid, Sílex, 2001); *El Madrid de Bécquer*, María Teresa Barbadillo (Madrid, Servicio de Educación, 1991); *El Madrid de <Tiempo de silencio>*,

Eduardo Galán Font (Madrid, Servicio de Educación del Ayuntamiento de Madrid, 1991).

Por lo tanto, el estudio que nos proponemos a efectuar a continuación, no constituye una novedad en cuanto al tema elegido; sin embargo no es la imagen del Madrid picaresco o el de las tertulias literarias, del ámbito de los cafés madrileños, el espacio de la opinión apasionada sobre libros y estrenos, sobre hombres y mujeres, sobre política y toros, y tampoco el Madrid realista de la postguerra, lo que va a centrar nuestro interés en el presente estudio, sino el Madrid literario actual, el Madrid literario de la postmodernidad.

A la hora de analizar el material bibliográfico existente, hay que señalar también las dos tesis doctorales sobre el tema en cuestión. Una de ellas, titulada *Madrid como escenario literario en la novela española contemporánea 1939 -1975*, de Rafael del Moral (1991), es un estudio que centraliza análisis de textos literarios ambientados, tal y como se especifica en el título, entre los años 1939 y 1975. Se insiste sobre todo en la perspectiva social sobre la ciudad, pasando por la imagen del Madrid de la guerra civil en una progresiva degradación del espacio urbano bélico, por el Madrid de *La Colmena*, con especial atención en el colectivismo ciudadano y el espacio encasillado del personaje; por las novelas sociales de la literatura de los años '60, con Ignacio Aldecoa y Antonio Ferrés, literatura de un espacio de recuperación después de la guerra y por fin, llegando a la proyección interior en *Tiempo de silencio*, de Martín Santos, con la interpretación del espacio urbano por el forastero, todo con un enfoque social.

En un capítulo aparte, titulado <Hacia nuevas interpretaciones>, se presenta un esbozo de perspectiva de los años '70, insistiéndose en la imagen de Madrid como protagonista y con un personaje anónimo en *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, (1969) de Francisco Umbral y en la imagen de Madrid como espacio de una biografía en *Travesía de Madrid*, (1966) del mismo autor. Sin embargo, no se llega a hablar de una configuración literaria espacial propiamente dicha de la ciudad, sino más bien de valores existenciales, como el erotismo, por ejemplo, dentro del espacio urbano.

La segunda tesis mencionada, *El Paseo del Prado de Madrid en la literatura*, de Pilar de Lorenzo Velasco (1991), restringe el tema del espacio urbano a la presentación de un espacio delimitado, el Paseo del Prado. La tesis se configura como un estudio minucioso del Paseo del Prado, en su evolución, desde una perspectiva histórica, social, antropológica y urbanística, recuperada a través de textos literarios de referencia de los Siglos de Oro hasta el siglo XX. Sin embargo, no se trata en este caso de un análisis literario propiamente dicho, que se dirija hacia las tendencias literarias con respecto al tema, ya que los textos literarios sirven de testimonio para recuperar un espacio real histórico - administrativo y sobre todo antropológico - social, desde sus orígenes, pasando por la época de Carlos II y llegando a la época contemporánea. Así, la tesis mencionada se convierte en una estampa artística viva de la evolución de un espacio en el tiempo.

Vista la escasa bibliografía crítica referente a la problemática del espacio urbano en la literatura moderna y sobre todo, postmoderna, observamos que toda información termina antes de la novela última. Por lo tanto no hay delimitaciones claras entre las tendencias actuales que además no terminan de ser definidas.

Como ya se ha dicho, el tema no es nuevo, pero resulta incitante y novedoso un acercamiento a las últimas perspectivas literarias sobre este tema. Por esta razón hemos decidido aportar una perspectiva postmoderna al estudio del mismo.

## HIPÓTESIS Y MÉTODOS DE TRABAJO

El objetivo de este trabajo es, como ya hemos mencionado, llevar a cabo una lectura crítico - simbólica de la configuración del espacio urbano de la ciudad de Madrid en la novela española actual.

Partimos de la hipótesis de que las tendencias literarias actuales superan la imagen - marco de la ciudad literaria. Ya no se atienen al canon de la ciudad descrita, fijado sobre todo por el realismo decimonónico. Nuestra intención es procurar un mejor acercamiento a estas novelas últimas que producen la ruptura con las tendencias anteriores y que adoptan formas nuevas de representar por medio del lenguaje literario la imagen de una ciudad, de Madrid en nuestro caso. Estas nuevas formas, técnicas o procedimientos literarios, conllevan a una modificación sustancial de la configuración de la imagen urbana.

Lo que nos proponemos, por lo tanto, es analizar las modalidades a través de las cuales se materializa esta modificación, intentar definir la nueva configuración de la ciudad y percibir las formas de recepción posible por parte de los lectores.

Para el mejor acercamiento posible, y en relación con todo lo anterior, vamos a revisar en el capítulo siguiente, los conceptos de *espacio real* y *espacio imaginario*, dicotomía fundamental del ámbito literario, el concepto de *<imagen de lo urbano>*, tal y como se actualiza dentro de la literatura, el concepto de *<representación>*, con especial atención en los procedimientos literarios modernos de hacer posible que el lector llegue a tener una imagen del espacio, sin recurrir a lo que definimos como descripción propiamente dicha.

Otro de nuestros objetivos es el de revisar la dicotomía *espacio / lugar*, al igual que la relativamente difícil distinción entre *lugares* y *no*

*lugares*, dificultad provocada por la inestabilidad que caracteriza la franja que separa estos dos conceptos.

Asimismo, nos proponemos realizar un acercamiento teórico al concepto de no –lugar, al ser éste uno de los conceptos de mayor interés en el ámbito literario de la postmodernidad.

Después de la revisión de los conceptos fundamentales, intencionamos realizar un inventario de los elementos constituyentes del espacio, inventario centrado obviamente en elementos que conciernen el espacio urbano.

El método que vamos a utilizar para abordar la representación postmoderna de la ciudad será un análisis inscrito no en la vertiente descriptiva, sino en otra nueva, una vertiente simbólica, poética.

Esta vertiente simbólico - poética implica una aproximación a la configuración espacial urbana, desde múltiples y complejos puntos de vista. Por consiguiente, abordamos la problemática del espacio urbano literario desde perspectivas literarias, antropológicas y sociológicas.

La combinación de todas estas perspectivas, nos lleva a un enfoque interdisciplinario, un enfoque de naturaleza semiótica. Llegados a este punto, no podemos dejar de recordar la opinión de Roland Barthes, con respecto a la complejidad del tema, presentada en "La aventura semiológica" (1990; p. 257): *"Pero tengo que añadir que quien quisiera esbozar una semiótica de la ciudad tendría que ser a la vez semiólogo (especialista en signos), geógrafo, historiador, urbanista, arquitecto y probablemente psicoanalista."*

En los estudios de urbanismo se pone de manifiesto, tal y como lo afirma Roland Barthes, "la exigencia de la significación" (op. cit., 1990, p. 259).

Llevamos a cabo, por lo tanto, a lo largo del análisis de los nueve textos estudiados, un enfoque interdisciplinario, de naturaleza sociológica, literaria, antropológica, histórica, etc.; un enfoque que nos permite utilizar métodos de investigación propios del trabajo literario, de la sociología, de la antropología, históricos o propios de la literatura comparada.

A través del enfoque semiótico, nos acercamos a la teoría de la comunicación urbana postmoderna.

Proponemos este acercamiento a la teoría de la comunicación urbana postmoderna desde la perspectiva de dos tipos de lenguaje, ya que la selección de los autores no responde a una selección entre dos generaciones que corresponderían a los modernos (Francisco Umbral y Almudena Grandes) y a los postmodernos (José Ángel Mañas, Lucía Etxebarría y Jesús Ferrero), sino a una selección entre dos lenguajes diferentes de lo urbano.

La ciudad postmoderna se puede escribir de dos maneras: en lenguaje literario, a través de la metáfora o de la elaboración literaria de un espacio urbano y en un lenguaje 'sin lenguaje', sin retórica tradicional literaria, mediante una ruptura de la sintaxis, mediante una escritura cercana a los ritmos no –literarios. Este segundo lenguaje, produce una inmersión en lo urbano a través de no- lugares y de no- lenguajes, optando por la sustitución de lenguajes literarios por otros específicos de las demás artes, como el lenguaje de la música o el de la imagen, por ejemplo.

Por lo tanto, los métodos de trabajo utilizados marcan dos direcciones de análisis: de la literatura hacia lo urbano postmoderno y de lo urbano postmoderno hacia la literatura, el cine y la música. La primera dirección señalada, materializa el análisis mediante una lectura crítica y un análisis literario de los textos constituyentes del corpus presentado, mientras que la segunda, necesita un acercamiento a métodos de investigación de disciplinas afines, ya mencionadas, como la sociología, la antropología, las artes y la comunicación, y por lo tanto, en este caso no se trata de una metodología coherente, sino de una conjunción de métodos diversos, que permita una decodificación pertinente de la simbología que configura el concepto de espacio urbano postmoderno.

El análisis propuesto para cada texto, viene estructurado en tres segmentos.

Los dos primeros se basan en la dicotomía *espacio exterior / espacio interior*, mientras que el tercero agrupa los *espacios simbólicos*. Señalamos, sin embargo, que, en ocasiones, algunos elementos oscilan entre una categoría

y la otra, siendo en igual medida exteriores e interiores (los medios de transporte, por ejemplo); por lo tanto consideramos oportuno, incluirlos en la categoría pre – establecida tradicionalmente (los medios de transporte aparecen insertados dentro de la categoría de los espacios interiores), explicitando en cada uno de los casos, los vínculos que establece cada elemento de este tipo, con las demás categorías restantes.

Por último, conviene señalar que la crítica existente sobre los autores seleccionados, es escasa y general, sin aportar consideraciones acerca del tema que constituye el centro de interés de la presente investigación.

Para un mejor entendimiento de la intertextualidad de los diferentes lenguajes, hemos considerado oportuno, cuando no necesario, el análisis de las tres adaptaciones cinematográficas realizadas a partir de tres de los textos estudiados.

En cuanto a la organización del trabajo, a continuación vamos a presentar las etapas recorridas por nuestro estudio.



## CORPUS TEXTUAL Y DESARROLLO

En el **primer capítulo**, '*La topografía como lectura del espacio narrativo*' proporcionamos una serie de delimitaciones de los conceptos espaciales fundamentales con los que vamos a trabajar en los siguientes apartados y también la función de la topografía en la lectura del espacio narrativo.

Distinguimos, por consiguiente, entre *espacio real* y *espacio imaginario*; *representación* y *espacio representado*; *étendue* y *espace*; *espacio* y *lugar*; *lugar* y *no lugar*.

Este primer capítulo contiene también el inventario de los elementos que entran en la configuración literaria del espacio de la ciudad, elementos que se clasifican en tres categorías: *elementos de geografía urbana*, *elementos propios de la ciudad moderna* y *elementos de antropología*.

A la hora de hacer el inventario de las primeras dos categorías, hemos seguido en líneas generales, la teoría de Pierre Sansot, presentada en *Poétique de la ville* (1973).

Dentro de la primera categoría, analizamos elementos como: la estación, las avenidas, las calles, la encrucijada, los monumentos, los jardines y los parques y la pensión. La segunda categoría contiene elementos como: edificios, casas, medios de transporte, tiendas y cafés, etc.

Todo lo anteriormente expuesto se configuraría como la etapa de toposemía mimética dentro del presente análisis y la segunda etapa contenida por este primer capítulo, sería la de una toposemía funcional, es decir la etapa del estudio semiológico del lugar.

En la parte final del capítulo intentamos ofrecer unas pautas de lectura crítica del espacio urbano en general, desde la perspectiva literaria,

pautas direccionadas hacia tres dimensiones de lectura: *pragmática, narrativa y simbólico - ideológica*.

Y como último punto, una lectura del espacio literario contemporáneo, insistiendo en un acercamiento al concepto de no lugar y a la problemática de la imagen de la gran ciudad en el ámbito de la postmodernidad.

Con los **capítulos** siguientes, **2 - 10**, pasamos ya al análisis propiamente dicho del corpus textual en cuestión.

Como ya hemos señalado anteriormente, hemos realizado la selección de los autores, no en función de una división generacional, sino en función de la convergencia de lenguajes diferentes hacia lo urbano, centrado en la imagen actual de la ciudad de Madrid.

El **capítulo segundo**, proporciona un análisis semiológico de la ciudad postmoderna, en *Madrid – 650*, de Francisco Umbral. El texto encierra una visión expresionista y simbólica y nuestra tarea es la de poner en evidencia la realización de la representación del espacio urbano actual, un espacio que tiende a la desmaterialización y se identifica más y más con un no lugar.

En esta ocasión señalamos que las citas presentes en el capítulo, pertenecen a la edición de 1995 - Francisco Umbral, *Madrid - 650*, Barcelona, Planeta.

*Atlas de geografía humana*, de Almudena Grandes, texto cuyo análisis constituye nuestro **tercer capítulo**, propone una imagen urbana postmoderna, construida mediante el encuentro de una perspectiva de una generación no perteneciente a la postmovida, con la configuración de la imagen literaria del Madrid actual. Intentaremos comprobar, cómo el resultado de dicho encuentro acerca de manera sorprendente, la

representación de la imagen de la ciudad, a una tendencia generalizadora hacia la incoherencia configurativa del concepto de espacio urbano postmoderno.

Las citas extraídas para la ejemplificación, pertenecen a la edición de 1998 – Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets.

El primer texto de la <Tetralogía Kronen>, *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas, se encuentra presentado en el **cuarto capítulo**, y el análisis que proponemos pretende descubrir los filtros literarios por medio de los cuales se recupera a nivel textual, el espacio de Madrid. *Historias del Kronen* constituye un texto representativo de las últimas tendencias en la literatura española, con una visión espacial, difícil de clasificar, donde la reducción casi total de los procedimientos de representación hace que necesitemos a la hora de la lectura, de la instancia narrativa para poder recuperar "una imagen" del Madrid de la generación Kronen.

Al igual que en el caso de los dos textos anteriores, anotamos la edición que hemos utilizado para las ejemplificaciones pertinentes en este cuarto capítulo: 1999 - José Ángel Mañas, *Historias del Kronen*, Barcelona, Ediciones Destino.

El segundo texto que configura la <Tetralogía Kronen>, *Mensaka*, de José Ángel Mañas, se encuentra analizado en el **quinto capítulo** de la presente investigación. El objetivo del análisis consiste en recuperar los procedimientos no –literarios utilizados por el texto y la forma en la que estos procedimientos se encargan de configurar el no –lugar que es la ciudad de Madrid de los años noventa.

La edición utilizada para este análisis, es la de 1995 - José Ángel Mañas, *Mensaka*, Barcelona, Destino.

El **sexto capítulo** propone un estudio de la continuación de la mencionada tetralogía, *Ciudad rayada*, de José Ángel Mañas, texto que se revela como un perfeccionamiento de los métodos de creación narrativa, métodos no específicos del lenguaje literario, sino de otros campos de expresión artística, en este caso, la música, o bien de dimensiones socio-antropológicas, ajenas a lo artístico, como por ejemplo, el ámbito de la droga. La tarea investigadora se propone con este texto, intentar averiguar la vía de sustitución de un tipo de lenguaje por uno diferente, al igual que la funcionalidad configurativa de este último, a la hora de ‘transmitir’ mediante un vehículo que no le es propio, el texto literario, la imagen de la postmodernidad urbana, imagen compuesta paradójicamente mediante la descomposición.

Las citas pertinentes corresponden a la edición de 1998 - José Ángel Mañas, *Ciudad rayada*, Madrid, Espasa – Calpe.

El **séptimo capítulo**, cierra el estudio de la <Tetralogía Kronen> con la presentación de *Sonko 95*, de José Ángel Mañas. Este capítulo centra el estudio en el funcionamiento ‘literario’ de lenguajes varios, de la música, de la droga o de la metaficción literaria y su resolución literaria, aplicada al concepto de espacio urbano de la postmodernidad madrileña, de la postmodernidad urbana entendida por una generación: la de la postmovida.

Nuestro análisis se propone evidenciar la modalidad literaria actual de representar el espacio urbano, no mediante la descripción, sino mediante efectos escénicos que remiten a una dimensión interdisciplinaria.

La edición utilizada es la de 1999 - José Ángel Mañas, *Sonko 95*, Barcelona, Destino.

Continuamos la línea de investigación con *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, de Lucía Etxebarría, texto que configura el **capítulo octavo** de

nuestro estudio. El interés se centra en una perspectiva femenina, a través de la cual se obtiene con la lectura, una configuración actual de la imagen de la ciudad de Madrid, de igual forma que en una recuperación inequívoca de la identidad de la ciudad, sin el apoyo de las técnicas tradicionales de representación, por lo que la novela adhiere a la misma tendencia creativa de la literatura actual.

Mencionamos también, que la edición utilizada es de 1998 - Lucía Etxebarría, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Plaza & Janés.

El **capítulo noveno** completa el estudio con *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarría. Este texto encierra una relación especial entre el concepto de espacio urbano y su materialización y el concepto de corporeidad humana. Nuestro análisis pretende decodificar la simbología que permite la expresión literaria del concepto de espacio urbano mediante un enfoque centralizador del cuerpo, entendido como imagen del nivel afectivo. Nuestra tarea consiste en una interpretación de las modalidades que permiten la decodificación de esta dualidad conceptual.

Las citas que consideramos relevantes, pertenecen a la edición de 1998 - Lucía Etxebarría, *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Ediciones Destino.

El **décimo capítulo** presenta el análisis del último texto propuesto, *El diablo en los ojos*, de Jesús Ferrero. Consideramos este texto como un ejemplo relevante de la tendencia literaria actual de crear imágenes urbanas configuradas fundamentalmente a base de no lugares y de efectos no propios de la composición literaria. Mediante un análisis pluridisciplinar, trataremos de recuperar la imagen literaria de un Madrid postmoderno configurado entre el lenguaje de la imagen cinematográfica y la representación de esta imagen mediante la escritura.

La edición utilizada es la de 1998 - Jesús Ferrero, *El diablo en los ojos*, Barcelona, Planeta.

Para lograr una perspectiva semiológica más amplia en el análisis de tres de los textos propuestos, intentaremos acercar la ficción literaria a la ficción cinematográfica.

El **capítulo undécimo** está constituido por el análisis de las tres adaptaciones cinematográficas realizadas a partir de la ficción literaria. A través de la interacción imagen literaria - imagen cinematográfica, logramos una delimitación más clara de la orientación ofrecida por el estudio de las novelas, gracias a una complementación recíproca de las modalidades propias de expresión – representación de los dos tipos de lenguaje implicados: el del significado de la palabra y el del significado de la imagen.

Las tres adaptaciones cinematográficas en cuestión son:

*Historias del Kronen* - 1994 - dirigida por Montxo Armendáriz

*Páginas de una historia: Mensaka* - 1998 - dirigida por Salvador García Ruiz

*Amor, curiosidad, prozac y dudas* - 2002 - dirigida por Miguel Santemas

Por último, aportamos las conclusiones de nuestro trabajo y a continuación figura la bibliografía utilizada.

## **Agradecimientos**

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio Español de Asuntos Exteriores, por haberme brindado la oportunidad de realizar la presente tesis doctoral en España; a la Excma. Sra. Vicerrectora de Relaciones Internacionales de la Universidad Complutense de Madrid, por haber hecho posible la finalización del presente estudio.

A los profesores de la Titulación de Filología Románica, por su constante apoyo y amistad.

A mi **Maestra**, la Profesora Eugenia Popeangã Chelaru, por su incondicional amistad, por su constante presencia y por ser mi guía a lo largo del fascinante viaje a la ciudad literaria... mi más profunda gratitud.

# CAPÍTULO 1

## La topografía como lectura del espacio narrativo

### 1. 1. Representación y espacio representado

El lenguaje novelesco, como bien se sabe, sirve no para describir el mundo real sino para construir una ilusión de realidad. Esta ilusión de realidad es creada, por lo menos, en parte, por la representación de un espacio, en el que se desarrolla la historia ficticia que se cuenta.

En todo relato predominan en general dos categorías fundamentales: *el tiempo y la narración* - elementos fundamentales de la <representación>, frente a una tercera categoría que no sería más que una circunstancia: *el espacio representado*. Esta categoría depende siempre de otra, ya sea la narración, el tiempo o el personaje.

Si del espacio geográfico, en general, pasamos al espacio urbano propiamente dicho, observamos que la literatura de las últimas décadas, busca una espacialidad literaria activa, no pasiva, una espacialidad representativa y no una representada. Los cambios en la sociedad urbana contemporánea juegan un papel importante en la configuración de una nueva espacialidad. La pérdida de forma de las ciudades, hace que la percepción total de la ciudad moderna sea imposible para el habitante, y más todavía para el visitante, obligado a sustituir la vista global por secuencias de vista.

El espacio no es sólo una categoría significativa, sino un veritable actante que determina la búsqueda de los personajes, actúa sobre ellos y les obliga a reaccionar; es una categoría dinámica que se impone a la instancia narrativa.



## 1. 2. Étendue y espace

Todo conocimiento sobre el mundo comienza por la proyección de lo discontinuo sobre lo continuo. La conocida oposición *étendue / espace* distingue entre la sustancia considerada en su continuidad y su plenitud, materializada en objetos naturales y artificiales que nosotros hacemos presentes, a través de lo sensorial, que sería la *étendue*, y la misma sustancia transformada por nosotros, es decir la sustancia que cobra forma, susceptible de servir la vía de la significación, que sería el *espace*.

A.J. Greimas define el espacio "*en tant que forme*" como una construcción que no elige para significar más que ciertas propiedades de los objetos reales, más que un nivel u otro de pertinencia posible: "*il est évident que toute construction est un appauvrissement et que l'émergence de l'espace fait disparaître la plupart des richesses de l'étendue. Toutefois, ce qu' il perd en plénitude concrète et vécue est compensé par des acquisitions multiples en signification: en s'érigeant en espace signifiant, il devient tout simplement, un <objet> autre.*"<sup>1</sup>

## 1. 3. Espacio y lugar

La segunda distinción que se impone a la hora de hacer un análisis, es la que se establece entre *espacio* y *lugar*.

Se ha ofrecido también una definición del espacio que sería visto como un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significaciones cambiantes) entre los cuales hay relaciones parecidas a las relaciones espaciales habituales (la continuidad, la distancia, etc.). Por lo tanto el espacio es ya forma significativa, siendo susceptible de organizarse como sistema.

---

<sup>1</sup> GREIMAS, A. J., *Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 129.

Ahora bien, el lugar al ser un fragmento de espacio, es evidentemente portador de propiedades espaciales. En calidad de objeto concreto del mundo físico, es necesariamente situado, <localizado>, y por tanto portador de sus propias coordenadas espaciales, pero al mismo tiempo es sobre todo estructuralmente determinado por un orden espacial cuyos componentes actualiza.

Una interpretación semiótica del usuario de la ciudad, permite concebir la ciudad como un conjunto de interrelaciones e interacciones entre sujetos y objetos. Vivir en la ciudad significa para el individuo, ser el lugar hacia el cual se dirigen todos los mensajes espaciales, pero, al mismo tiempo, se trata también de reaccionar a estos mensajes, implicándose de forma activa en una serie de mecanismos que por un lado, son muy permisivos en cuanto a la libertad de acción y por otro, la restringen.

Todo universo elabora su propio universo ficticio a partir de elementos tomados en préstamo del mundo real: elementos naturales o fabricados, construidos (objetos, casas, calles, barrios, etc.).

La primera etapa del análisis propuesto consiste en un inventario de los elementos constituyentes del espacio ficticio de la novela urbana, inventario que nos lleva a reconstruir la organización del espacio físico de la topografía literaria y la disposición general de los lugares de la acción. Se trata de elaborar una topografía mimética, relevando todos los signos que sirvan a designar o describir lugares, y cuyo resultado será la constitución del espacio literario de la ciudad de Madrid, en su vertiente no-positiva.

La segunda etapa que representa prácticamente el análisis de los textos elegidos, es la de una toposemía funcional, la del estudio semiológico del lugar, su caracterización simbólica; la de un inventario de las reglas de funcionamiento del universo diegético; la de un análisis de la construcción del lugar como signo que tomará necesariamente la vía de la semiología y a través del cual se recupera el nivel del espacio comunicativo.

Siguiendo las pautas del análisis establecido, en esta primera etapa, vamos a analizar la red de elementos que configuran el espacio urbano. La primera distinción que se impone es entre *lugares* y los así llamados *no - lugares*. Dentro de la categoría de los lugares, distinguimos entre dos grupos de elementos: **elementos de geografía urbana** y **elementos propios de la ciudad moderna. La lectura antropológica** completa la configuración de los lugares.

Para el inventario de las primeras dos categorías hemos adoptado aproximadamente la interpretación que ofrece Pierre Sansot en su *Poétique de la ville*, (1973).<sup>2</sup>

#### 1. 4. **El espacio físico de la ciudad: LUGARES**

##### 1. 4. 1. Elementos de geografía urbana: a) Espacios abiertos

###### *La estación*

La estación, con sus llegadas y salidas, constituye un acceso insustituible a la ciudad, y desvela a los viajeros ciertos aspectos que quedarían desconocidos si el acceso se realizara por cualquier otro medio.

En la ciudad moderna, la estación ha sustituido las puertas hace mucho tiempo desaparecidas. La estación representa un pasaje; por lo tanto es un espacio inquietante y movido, que certifica de alguna manera la entrada en un espacio nuevo, desconocido. Es más bien el andén, el elemento que delimita con claridad dos espacios: el interior del tren, como símbolo del espacio de procedencia y la estación, como símbolo del espacio de entrada en la ciudad propiamente dicha.

En resumidas cuentas, la estación constituye uno de los lugares privilegiados de la ciudad; conocerla es tener de antemano una perspectiva sobre la ciudad. Entrar en una ciudad desconocida, por la estación, tiene un

---

<sup>2</sup> SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973.

efecto inmediato que se traduce por una sensación de acercamiento a la aventura, la entrada en un espacio por explorar, estamos por lo tanto en presencia de un lugar que habla inmediatamente a lo imaginario; mientras que dejar una ciudad, por el mismo medio, es tener el sentimiento de dar la espalda a toda una ciudad, todavía presente, no reducida a una representación lejana, y por consiguiente la imaginación deja lugar a la percepción.

### *Las avenidas*

A diferencia de la calle, que tiene como primera función el deservir las casas, los edificios contiguos y donde vemos a gente entrar y salir en y de sus domicilios, la avenida ofrece una visión más lateral y cierta indiferencia en cuanto a lo que pasa dentro de lo privado. Su trayecto aparece irregular e imprevisible. Las casas de las calles "crecen" según su fantasía mientras que el inmueble de la avenida, designa una categoría general, una esencia casi ideal.

Las construcciones de la calle nunca son del todo derechas, las piedras no son curvadas: "*C'est pourquoi la rue ne présente jamais l'allure minérale du boulevard.*"<sup>3</sup>

La avenida ilustra la perfecta ordenación de lo colectivo que contrasta con la libertad de la calle donde cada uno transforma su casa, según el desorden de su imaginación. Las avenidas, al ser vías públicas, forman un esquema que inscribe el espacio urbano en una red de trayectos que se encuentran en plazas importantes, desde el centro hacia la periferia. Por sus dimensiones, la avenida propone al hombre una actitud determinada. Al estar repleta de signos abstractos, como pasajes, semáforos, indicadores de dirección, la avenida obliga al hombre descifrar en ellos la conducta que debe adoptar. Se trata de un lenguaje que no es el del barrio y de las calles a su alrededor... desde su vehículo, desde el interior de la avenida, el viajero no sabe ni más ni menos sobre la ciudad que el visitante. Por otra parte, la

---

<sup>3</sup> SANSOT, Pierre, op. cit., p. 190.

avenida de la metrópolis aparece como un espacio de libertad, sobre todo como libertad de la mirada.

La avenida, porque es ancha y larga, nos devuelve una dimensión a veces olvidada de la ciudad: la horizontalidad - el horizonte como equivalente de una llanura sin fin y donde la mirada percibe la misma imagen, sea cual sea la dirección. Las perspectivas se pueden cambiar y la avenida monumental, tan sólida y rectangular, adquiere perfiles impresionantes.

De noche, en una avenida, parece que los pasos del viajero se escapan un poco a su control, como si su ruido se apartara del viajero y ellos avanzaran solos.

### *Las calles*

Parece que por y en la calle, la ciudad pierde sustancia y al mismo tiempo, se vuelve viva y expresiva. Y también parece que los acontecimientos no pueden adquirir su auténtico peso de urbanidad y sociabilidad más que en la calle.

Por otro lado, la actualidad del espacio urbano se construye a través de calles vivas. Estamos en presencia de un <afuera> doblemente vivificado: la estimulación del aire, del viento, de la temperatura; la presencia de los pasajeros, caras nuevas, incidentes, ruidos, etc.; un continuo "desorden" que se perpetra a través de la continuidad de la existencia urbana.

La ciudad modifica sin parar al hombre y en la calle, sobre todo, esta modificación pierde el contorno de una verdad generalizada y se impone irrefutablemente. El pasajero tiene la conciencia de recorrer un trayecto que no le es indiferente, que vale por sí mismo, más allá del punto final que quiere alcanzar.

Para un verdadero hombre de la calle, parecería que la existencia se resume en conocer bien las esquinas y las corrientes o trayectos - calles

favorables y desfavorables de una ciudad. Se quiere guardar la calle para uno mismo y la calle, cuando se posee, confiere autoridad y dignidad.

Las calles de una ciudad construyen una red donde se sitúa la palabra; toda la comunicación de la gente que vive y manifiesta su libertad. Es en la calle donde la palabra se naturaliza, sin perder sus cualidades humanas.

### *La encrucijada*

Podríamos empezar el estudio de este elemento con establecer la relación que tiene con la calle y con la ciudad. La encrucijada moderna se distingue de la plaza tradicional. Esta última estaba construida en función de un monumento, de una iglesia, convirtiéndose de esta manera en punto de encuentro de varias vías. Observamos, sin embargo, que en las encrucijadas de la ciudad moderna, las tiendas desaparecen y a veces dejan lugar a los quioscos de periódicos, que se podrían interpretar como un símbolo de la prisa característica a las ciudades.

Situados en una encrucijada, podemos percibir otra dimensión de la ciudad, cosa que se explica por la apertura que ofrece este tipo de lugares.

A diferencia de la plaza monumental, cerrada, la encrucijada parece más bien la negación de la ciudad; un lugar que estimula la imaginación y donde no se puede permanecer.

Pierre Sansot establece la evolución de la funcionalidad de los cruces en el espacio urbano<sup>4</sup>:

1. - en la Antigüedad, pasaba por un símbolo cómodo de la libertad de elección;
2. -a principios de nuestro siglo, ha simbolizado el movimiento, la prisa en oposición con la plaza pública, como lugar de descanso y de encuentros;

---

<sup>4</sup> SANSOT, Pierre, op. cit., p. 188.

3. - cuando la circulación se vuelve más intensa, la encrucijada, por su ruido, su agitación, sus accidentes, aparece como un lugar de violencia. Lo inhumano se sitúa ya en el centro de la ciudad y no fuera de ella;

4. - entonces rompe la unidad de la ciudad, y parece volver a los hombres indiferentes frente a la ciudad. En cierto sentido, posee un poder de contra - imaginación...;

5. - al mismo tiempo, la encrucijada lleva al extremo virtudes que fascinan al hombre de la ciudad y que sobrepasan el nivel de las aptitudes que estaría bien poseer, hasta tal punto que aparecen en las mitologías de las películas y de las novelas policiacas. Por consiguiente, enfrentando cualidades urbanas y no - urbanas, obtendríamos un modelo de personaje "urbano", cuyas características serían: la rapidez de los reflejos, la inteligencia de la situación, la discontinuidad y la rapidez de los re - comienzos y por otro lado, un modelo de personaje de conducta lenta, incompatible con esta categoría de lugares.

### *Edificios / fachadas / monumentos*

Dentro de la organización del espacio urbano, los monumentos destacan sobre todo por su verticalidad, ya que representan la dimensión alta de la ciudad. Beneficiándose de este "relieve", los monumentos y demás edificios representativos, perdidos en el conjunto de las casas, las deben dominar. La riqueza de los materiales utilizados y la línea de su diseño, pone de manifiesto el hecho de que se trata de un espacio consagrado.

Al mismo tiempo constituyen la faceta histórica de una ciudad e incorporan en una imagen, momentos del pasado. Las fachadas de las catedrales, las iglesias, los palacios, le provocan al viajero que toma su primer contacto con una ciudad, una sensación más bien temporal que espacial.

Una de las funciones más importantes que desempeñan estos edificios, es la de ubicar el barrio o la misma ciudad en el espacio (en el espacio de la ciudad, en el caso del barrio); y en un espacio global (en el caso

de la ciudad) y en el tiempo. Sirven de punto de referencia a quien quiere determinar su propia ubicación en la ciudad.

### *Jardines / parques / viaductos*

Tanto los jardines como los viaductos constituyen lugares de tránsito de una parte a otra y ofrecen al viajero la posibilidad de detenerse y mirar el panorama.

La organización espacial de un parque o de un jardín se parece en cierto modo a la organización de una ciudad, con las diferencias que se imponen a la hora de organizar un espacio no construido, natural y un espacio construido, artificial.

Generalmente, tanto un jardín como un parque, ofrecen más perspectiva que cualquier punto de la ciudad construida, ya que los espacios naturales son más abiertos.

### *La plaza pública*

La 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. De costumbre, la plaza se organiza alrededor de las instituciones importantes de la vida social de la ciudad: la iglesia, la Catedral, el Ayuntamiento, etc.; representando cada una de ellas, pequeños centros del espacio urbano, relevantes puntos de referencia para el que viene de fuera.

#### 1. 4. 1. Elementos de geografía urbana: b). Espacios cerrados

### *La casa*



Por su funcionalidad y relación con la identidad de la persona que vive en ella, la casa representa el espacio interior más íntimo de todos los espacios cerrados. Por lo general, la casa es el símbolo de la protección, un espacio conocido hasta el último rincón, repleto de objetos personales, un espacio que se personaliza para cada uno de sus habitantes, en suma, un espacio positivo.

La casa incluye un espacio cuya organización no se da, sino que cada uno realiza, según su propia visión y personalidad, es el espacio cerrado que uno siente como suyo, y con el que más se identifica. Por eso, las descripciones literarias de interiores de casas y habitaciones, ofrecen más información sobre los personajes, el tiempo histórico o información de tipo social. La literatura fantástica, sin embargo, otorga a veces al espacio interior de las casas un valor negativo, incluso terrorífico.

Como uno de los elementos más complejos del espacio cerrado, una casa caracterizada por la armonía o por la ausencia de ésta, se convierte principalmente en un territorio de actuación. Por regla general, los espacios abiertos se asocian siempre con el concepto de libertad, sin embargo, la casa, o lo que ocupa su lugar adoptando sus funciones, es el espacio dentro del cual se abandona la conducta típica de los lugares públicos.

Por lo tanto, además de ser un espacio protector, la casa adquiere matices de escenario de la libre manifestación. En conclusión, por todo lo que contiene: muebles, decoraciones y objetos personales, la casa se define como espacio de la identidad.

### *La pensión*

Los espacios cerrados son los que abrigan la vida interna de la ciudad. La pensión, como lugar de refugio o de reposo, representa un sustituto del espacio propio de cada uno, el del ámbito de su propia casa. Por un tiempo determinado, la habitación de la pensión se convierte en un espacio que el viajero tiene que asimilar y al que adaptarse.

1. 4. 2. Elementos propios de la ciudad moderna: a). Espacios abiertos

*Edificios / escaparates / anuncios publicitarios*

La ciudad moderna está invadida por la cultura de la imagen: el escaparate, los anuncios publicitarios, las luces; todo invade la calle y parece que todo se convierte en un caleidoscopio.

La calle adquiere las dimensiones de un espejo grande en el que según se mire, hay varios espectáculos. Parece que la ciudad posee una sensibilidad impulsiva que llama al viajero al mismo tiempo en varias direcciones. Sobre todo de noche, cuando las luces y el ritmo de las grandes avenidas tienen un fuerte impacto en el pasajero, pudiendo causar a veces confusión.

1. 4. 2. Elementos propios de la ciudad moderna: b). Espacios cerrados

*Los medios de transporte*

*El autobús*

El vehículo califica el viaje y desvela, en cierta manera el paisaje. Con respecto al trayecto urbano, tenemos que decir que no es indiferente si el mismo trayecto se realiza en autobús, en taxi o en tranvía. El espacio nunca es dado; siempre se tiene que recorrer para poder alcanzarlo. Y una ciudad, más que cualquier otra realidad sensible, se deshace si no nos aseguramos la síntesis de su representación. En una ciudad, la red de autobuses estructura su espacio, mejor que toda clasificación de distritos convencionales.

Mirándolo desde el punto de vista de la estructura, el autobús es como un <dentro ambulante>, los usuarios lo pueden percibir como un

refugio y sobre todo el viajero desconocido lo coge con una especie de sensación de seguridad.

### *El metro*

Está claro que el autobús podría tener más privilegios si lo comparamos con el metro al que se le asocia lo subterráneo, lo oscuro, una muchedumbre cansada e indistinta; añadiendo además la mitología que se ha trazado alrededor de sus pasillos y túneles. Aunque, por otra parte, hay elementos que vienen a aumentar la seguridad del viajero: la regularidad de sus llegadas, el hecho de que la muchedumbre parece saber adónde va.

En oposición total con los demás medios de transporte, el metro se inscribe en un universo distinto, otro, que nos hace penetrar en las profundidades de la ciudad. El metro es como una continuidad de la ciudad, pero hacia abajo. Por otra parte hay que señalar que el metro designa tanto lo que pasa debajo como en la superficie, cuyo representante sería el conjunto de librerías, quioscos, pequeñas tiendas, cafeterías, etc. de algunos pasillos de la red de metro. Incluso se podría considerar en algunas ocasiones como una verdadera salvación para los viajeros con problemas de orientación espacial, ya que el metro puede llevar a una zona de la ciudad menos conocida o completamente desconocida, sin tener que utilizar un mapa.

### *El taxi*

Se le ha atribuido ante todo una cualidad: la libertad. Por su movilidad, falta de trayectos pre - establecidos, paradas, horarios y acompañantes, cobra aún más este valor. Incluso se crea una especie de familiaridad entre el viajero y el chófer del taxi, relación que no se establece en los vehículos colectivos. Por sus características, el taxi es un objeto urbano, indisolublemente relacionado con la ciudad.

## *Tiendas y cafés*

Las tiendas y los cafés más populares se abren sin resistencia a la calle, siendo de algún modo aquella zona de <dentro> no - perteneciente a lo privado, un espacio de <dentro>, interior y al mismo tiempo de <fuera>, exterior; una zona indecisa, intermediaria.

Antes, el café representaba un pequeño centro en las ciudades pequeñas de provincia, especialmente, un espacio de encuentro, acogedor, donde todo el mundo acude con la sensación de conocer y ser conocido. Los cafés de la ciudad moderna, son sitios de paso, que sólo permiten descansar un rato, con una funcionalidad precisa, un lugar interior pero que está más bien fuera, un lugar por donde sólo se pasa con la certeza de ser completamente desconocido.

A diferencia de las tiendas, los grandes almacenes "entablan" con la calle una relación un tanto más sutil, al reproducir la agitación y el laberinto que forman las calles de una ciudad... Lo que llama la atención del pasajero, sobre todo en la ciudad actual, son los escaparates, que a través de una verdadera fascinación parecen intentar anular todo contacto con la calle y además reflejan la imagen de la persona, como un espejo, de manera que la calle se convierte en un espejo que refleja y se deja reflejar.

### 1. 4. 3. Una lectura antropológica

Al hablar de lo de <dentro> de una ciudad, de su espacio interior y al intentar analizar la organización de los elementos que lo construyen, es imprescindible mencionar el nivel antropológico. Estos lugares o fragmentos de lugares que forman el espacio, que hemos presentado en los apartados anteriores, no se pueden percibir como si tuvieran una vida independiente, sin tener en cuenta lo más importante: lo antropológico, que hace que todo objeto concreto del espacio urbano cobre identidad y funcionalidad.

Son los trayectos antropológicos los que hacen que los elementos constituyentes de lo urbano, las formas y la materia impliquen un significado. Lo humano percibe el espacio urbano, lo interpreta y le da sentido.

El hombre, frente a un decorado intenta apoderarse de él, y al mismo tiempo, a su vez el lugar implica una encrucijada de subjetivismos: percepciones e interpretaciones anteriores.

El entramado de relaciones establecidas entre los seres humanos, entre los seres humanos y el espacio y demás combinaciones de índole histórico, social, cultural, etc., hace que lo urbano sea legible. Y todo está bajo el signo de la imaginación que rige todo proceso de percepción - interpretación.

Hay ciertos elementos que acompañan el reconocimiento de un lugar. Cuando los signos reveladores desaparecen, los rasgos geográficos ya no tienen gran importancia. Un lugar no existe solamente ante los ojos de sus habitantes. El viajero menos avisado se da cuenta, sin hesitación alguna, de haber entrado en un lugar, una zona diferente. En ciertos lugares, comunes a toda la ciudad, como restaurantes y comercios, él se siente igual a los demás. Sin embargo, en otros lugares, se da cuenta de que no posee el "aire de familia" que se puede leer en los rostros de la mayoría de los transeúntes.

En la ciudad moderna, el barrio representa la antigua aldea, uno de esos lugares donde todavía se controla el espacio, donde se posee un lugar asignado por encima de cualquier convención o iniciativa de libertad.

El hombre se enfrenta de diferente manera a un espacio amplísimo (la ciudad) y a uno más restringido, mejor delimitado y mucho más familiar (el barrio). La ciudad multiplica las interdicciones, los reglamentos y de algún modo incita a la clandestinidad. Las reglas no escritas del barrio piden solamente a cada uno, seguir cierto juego.

En todo tiempo y lugar, los hombres tratan de calificar y diferenciar el espacio social que habitan. Porque se puede hacer suyo un espacio, sólo marcando, delimitando, estableciendo pasajes, zonas de reserva, lugares prohibidos o permitidos, etc.

## 1. 5. El espacio físico de la ciudad: NO - LUGARES

Siguiendo el estudio que Marc Augé realiza en *Los <no lugares>. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, (1993), sobre los así llamados *no lugares*, intentaremos a continuación establecer los criterios en función de los cuales, un fragmento de espacio físico puede ser considerado un no - lugar: "*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.*"... "*la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de 'lugares de la memoria', ocupan allí un lugar circunscripto y específico.*"<sup>5</sup>

La distinción fundamental entre un lugar y un no - lugar consiste en que un lugar tiene suficiente entidad como para no quedar nunca "completamente borrado", mientras que un no - lugar no llega nunca a "cumplirse totalmente". Esta distinción entre lugares y no lugares tiene que ver con la oposición *lugar / espacio*. Se ha definido al lugar como el conjunto de elementos coexistentes en cierto orden y al espacio como animación de estos elementos, a través del desplazamiento de un elemento móvil. Son los caminantes los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por los urbanistas.

Dicho de otra manera, **el lugar** se define como *<lo geométrico>*, mientras que **el espacio** se define como *<lo antropológico - existencial>* como manifestación de la relación de un ser con el medio en el que está situado. Comparando esta distinción con el acto locutorio, llegaríamos a la

---

<sup>5</sup> AUGÉ, Marc, *Los <no lugares>. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1993, p. 83.

conclusión de que el lugar correspondería a la palabra, mientras que el espacio correspondería a la palabra performada.

El espacio narrativo permite constantemente una desviación de las dos categorías, por lo que en la novela, a veces, el lugar se convierte en espacio y viceversa. Marc Augé menciona que *"el lugar... es el lugar del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico. Naturalmente, es necesario que este sentido sea puesto en práctica, que el lugar se anime y que los recorridos se efectúen, y nada prohíbe hablar de espacio para describir este movimiento... incluimos en la noción de lugar antropológico la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza."*<sup>6</sup>

La misma interrelación que se puede dar entre las unidades *lugar* y *espacio*, se da también entre un *lugar* y un *no - lugar*, según M. Augé: *"evidentemente un no - lugar existe igual que un lugar: no existe nunca bajo una forma pura; allí los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen"*.<sup>7</sup> Dicha capacidad de reconstitución de las dos unidades, es la que permite la sustitución e intercambio de las mismas.

Los no lugares de la postmodernidad son extensiones clasificadas dentro de esta categoría, teniéndose en cuenta la combinación de características como superficie, volumen y distancia. Por lo tanto, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados "medios de transporte" (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos, las estaciones ferroviarias, las grandes cadenas hoteleras, los supermercados, los parques de recreo, etc., son los segmentos espaciales más típicos de la postmodernidad.

Al tener que definir el *no - lugar*, diríamos que hay que tener en cuenta dos realidades complementarias pero diferentes: los espacios constituidos con relación a ciertos fines: transporte, comercio, ocio, y la relación que se establece entre los individuos y estos espacios.

El espacio del *no - lugar* libera a quien entra en su "territorio" de sus determinaciones habituales. El individuo en un *no - lugar*, sólo es lo que hace

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 86 – 87.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 84.

o vive (como pasajero, por ejemplo). El espacio del no - lugar no confiere una sensación de identidad, sino todo lo contrario, una de soledad y similitud frente a los demás.

Hay que señalar un aspecto muy importante de lo espacial en general: el recorrido. Los no lugares se recorren, por consiguiente están relacionados con las unidades de tiempo. En cuanto a los viajes, hay un horario para todo recorrido, anuncios, tableros, avisos de retraso. El presente del recorrido se vive como un presente muy puntual, muy intenso. Es como si el espacio estuviera completamente dominado por el tiempo, casi anulado. El viajero ya no percibe su entorno, el espacio donde se sitúa, como si éste quedara completamente borrado; lo que percibe y resiente con fuerza es el momento que cobra dimensiones disparatadas: *"el pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí"*.<sup>8</sup>

Se le ha atribuido al no - lugar una especie de cualidad o característica negativa, siendo definido como la ausencia del lugar en sí, según su propio nombre lo indica. Refiriéndose a la acción de recorrer que es la que domina el espacio actual de estas superficies, M. Augé afirma: *"el hecho de pasar da un estatuto particular a los nombres de lugar, que la falla producida por la ley del otro y donde la mirada se pierde, es el horizonte de todo viaje (suma de lugares, negación del lugar), y que el movimiento que 'desplaza las líneas' y atraviesa los lugares es, por definición, creador de itinerarios, es decir, de palabras y de no lugares."*<sup>9</sup>

El espacio es definido como práctica de lugares y no como práctica del lugar, por lo tanto es el resultado de un doble desplazamiento: el del viajero, en primer lugar, como entidad móvil, y sin lugar a duda, en segundo lugar, el de los panoramas percibidos, de los paisajes de los cuales el viajero sólo aprecia vistas parciales, fragmentadas, cuadros de imágenes instantáneas, a las que suma en su memoria para recomponer después, imaginariamente una imagen totalizadora del proceso de la percepción.

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 90.



Esta percepción de las superficies recorridas, es uno de los elementos más importantes a la hora de definir tanto los lugares como lo no lugares, teniendo que ver evidentemente con la posible sustitución de un lugar por su negación y viceversa.

Al entender la percepción como una experiencia combinada de la apariencia legible del lugar físico y la del lugar antropológico, ambas sometidas a la preexistencia de códigos de lectura, el movimiento añade a la coexistencia de estas dos experiencias, una particular, que es aquella de la instancia momentánea, sometida a dimensiones que construyen el proceso de esta misma percepción, dimensiones que transgreden lo intrínseco de la unidad espacial en sí, que se recorre, y que remiten a una momentaneidad espiritual, instantánea y a un estado y una actitud anímicos previos del pasajero, manifestados durante el recorrido que acumula la percepción.

La teoría de los *no - lugares* de la postmodernidad, hace referencia a una coexistencia voluntaria de mundos diferentes, de combinaciones posibles entre dimensiones que son generalmente incompatibles, y dentro de los ejes estructurales de esta coexistencia, la experiencia del *no - lugar* se podría definir como remisión de sí a sí mismo, remisión que naturalmente indica una puesta a distancia simultánea del espectador, que es el pasajero, que no dispone de la posibilidad de remitir a su propia ubicación frente a la extensión espacial que recorre, en la que no tiene cabida, más que como unidad móvil desplazante.

La misma puesta a distancia se da, en la misma medida, en el caso del espectáculo, es decir de la propia percepción de lo que se define como apariencia de la extensión recorrida.

Augé señala una doble posibilidad de posicionamiento del pasajero, de aquél que se enfrenta a la extensión espacial en la que se mueve: "*La pérdida del sujeto en la muchedumbre o, a la inversa, el poder absoluto, reivindicado por la conciencia individual.*"<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 96.

Este doble aspecto corresponde, tal y como lo señala Augé, o bien a la capacidad aglutinante de los espacios movibles de la postmodernidad, no lugares definidos como fragmentos construidos no en base a elementos espaciales en sí, sino en base al movimiento caótico, continuo, irracional, aplastante, en que el viajero se ve implicado; o bien a la postura del viajero o del receptor, que se enfrenta a este tipo de segmentos espaciales desde una postura interior, que no permite en realidad una percepción auténtica del espacio en el que se encuentra y define más bien la instalación de la conciencia individual, que implica la no - ubicación en coordenadas exteriores espaciales, permitiendo sólo la ubicación interior según la ordenación de las coordenadas personales.

La mencionada ubicación interior, personal, es en ocasiones la postura de la soledad, postura responsable de la configuración de los no lugares en la sobremodernidad, ya que los desplazamientos de la mirada que son los encargados de percibir la unidad espacio, como conjunción de perspectivas, están coordinados para un direccionamiento hacia dentro y no hacia fuera. Por lo tanto, la sobremodernidad "*impone en efecto a las conciencias individuales experiencias y pruebas muy nuevas de soledad, directamente ligadas a la aparición y proliferación de no lugares.*" <sup>11</sup>

De lo que hemos presentado en las líneas anteriores, resulta que hay dos realidades complementarias a las que se les puede denominar como *no lugares*: la primera está representada por los espacios constituidos con relación a ciertos fines como el transporte, el ocio, el comercio; la segunda correspondería a la relación que los individuos mantienen con esos espacios. En el caso de la superposición de los dos tipos de relaciones, éstas no llegan a confundirse, puesto que, según señala M. Augé, "*los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria.*" <sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 98.

La literatura actual produce, gracias a un lenguaje propio, espacios imaginarios, espacios trasladados a la categoría de mitos, espacios recreados por el lector mediante la decodificación de las imágenes creadas por el discurso de la ficción. La mediación responsable de la instalación de un vínculo entre los lectores y el espacio del no lugar creado por la ficción literaria, pasa por las palabras, porque el espacio literario es ante todo, palabra, es ante todo, discurso léxico de referencia espacial.

La postmodernidad se encarga de transformar algunos recorridos reales en discurso. A veces, los textos diseminados por los recorridos, los conocidos carteles informativos, explicitan tanto el pasaje como el paisaje, ofreciendo informaciones como síntesis de su estructura y de su naturaleza, de tal manera que el viajero postmoderno ya no atraviesa las ciudades como antes, los puntos importantes estando señalados, explicitados, resumidos, contados. El viajero postmoderno ya no necesita detenerse, a veces ni siquiera necesita mirar, el lugar transformándose de este modo en un *no - lugar* típico, espacio del recorrer y de la palabra que sustituye, resume y contiene la esencia de la imagen.

Uno de los recorridos más notables en la postmodernidad literaria es el recorrido dentro de la extensión de la autopista. Su carácter notable es duplicado también por su capacidad de resumir los lugares, a través de la palabra, ya que por un lado, la autopista, dada su funcionalidad implícita, evita los lugares importantes a los que aproxima al viajero y por otro lado, los comenta.

Los textos de la actualidad literaria apuestan en gran medida por la configuración del no - lugar de la autopista mediante una expresividad que se hace cargo de la transmisión de sus dimensiones estructurales, la velocidad, el pánico, la irracionalidad.

M. Augé señala también, como ejemplo de la instauración del *no lugar*, con respecto a la invasión del espacio de la postmodernidad por el texto, pero por un texto virtual, el funcionamiento de las grandes superficies comerciales, acentuando la artificiosidad de las direcciones humanas ahí establecidas, e incluso la desaparición de éstas, lo que pone de manifiesto un

eje fundamental correspondiente a toda estructura clasificada como no - lugar, la anulación de la comunicación.

La postmodernidad urbana permite la instauración de lo que el autor denomina como 'identidad compartida' que sustituye a la individual: "*las interpelaciones que emanan de las rutas, de los centros comerciales o del servicio de guardia del sistema bancario que está en la esquina de nuestra calle apuntan de forma simultánea, indiferente a cada uno de nosotros ('Gracias por su visita', 'Buen viaje', 'Gracias por su confianza'), no importa a quien: son las que fabrican al "hombre medio", definido como usuario del sistema vial, comercial o bancario... mientras que la identidad de unos y de otros constituía el "lugar antropológico", a través de las complicidades del lenguaje, las referencias del paisaje, las reglas no formuladas del saber vivir, el no lugar es el que crea la identidad compartida de los pasajeros, de la clientela o de los conductores del domingo.*"<sup>13</sup>

Por lo tanto, el espacio del no lugar postmoderno ni crea identidad ni permite su actualización, ni tampoco posibilita la relación. El no lugar postmoderno sólo proporciona soledad y similitud.

El no - lugar prefigurado por la postmodernidad, produce la determinación de una entidad momentánea, quitándole al que lo penetra, sus determinaciones habituales. El individuo que se instala por un período determinado de tiempo dentro de la extensión del no - lugar, sólo es, dentro de este espacio, lo que hace o lo que vive en calidad de pasajero, de cliente, etc., quedando excluidas las dimensiones restantes que configuran su identidad personal.

La dimensión espacial del no - lugar no acepta la actualización de la dimensión temporal relacionada con la anterioridad o con la posterioridad, materializando sólo a los deícticos *aquí* y *ahora* correspondientes a la actuación del recorrer, transformándose de este modo en un tramo espacial atrapado por el tiempo, suspendido en un instante preciso. O bien, permite frecuentemente la instalación de una atemporalidad intensificada, de una

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 104.

eliminación contundente de toda coordenada que pudiera remitir a la noción de tiempo.

Paradójicamente, el no - lugar, espacio de la no - identidad por excelencia, se convierte para el extranjero perdido en un país que no conoce, para el que está de paso, en el único espacio donde encuentra su identidad, ya que realmente no necesita encontrarla, sino actuar como los demás en un espacio que igualiza, que superpone actitudes por la repetición mecánica de las mismas, que no requiere por su naturaleza, manifestaciones individualizadas y rumbos personales.

La sobremodernidad, entendida tanto en calidad de realidad social como en calidad de ficción literaria, encuentra en los no lugares su expresión más completa, ya que, como subraya M. Augé, "*El no - lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica*".<sup>14</sup>

## 1. 6. Una lectura semiótica: la toposemía funcional

*"La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla."*<sup>15</sup>

### 1. 6. 1. El estudio semiológico del lugar

Se podría designar con el nombre de semiótica topológica, la descripción, la producción y la interpretación de los lenguajes espaciales.

Las relaciones espacios - lugares, entre ellos y frente a los personajes (conjunción - disyunción / inclusión - exclusión / clausura -

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>15</sup> BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 260 – 261.

apertura), en la literatura, implican una auténtica estrategia narrativa. Cada cuento tiene su orden espacial, muchas veces factor esencial de la coherencia.

El significante del lugar (se trate de un topónimo elegido o inventado por el autor, o bien de sustitutos) tendrá que ser cuidadosamente inventariado y puesto en relación con el significado que se establecerá reperando y clasificando los <ejes semánticos> que caracterizan cada lugar, secuencia tras secuencia.

La significación del lugar se construye progresivamente por acumulación y por transformación de marcas, y por diferencias u oposiciones con otros lugares, a partir de rasgos atribuidos a cada lugar (descripciones, caracterizaciones), de relaciones que se establecen entre lugares y personajes (lo que es distinguir entre lugares efectivamente presentes, donde evolucionan los personajes y el espacio imaginado, evocado a través de la conciencia de los personajes) y de acciones que se desarrollan en cada lugar y que le atribuyen una función específica en la novela.

#### 1. 6. 2. La caracterización social y / o simbólica del lugar

El análisis toposémico consiste en caracterizar las funciones de cada lugar, correspondiente a los <papeles temáticos> de los personajes. Tal como el hecho de atribuir a un personaje un <papel temático> de madre, por ejemplo, programa su acción, elegir una iglesia, o una casa como lugar de acción de una novela, remite a instituciones sociales que el lector conoce, anteriormente al texto.

La significación en virtud a un código ético - social constituye uno de los elementos de relación, de comunicación entre el autor y el lector, y es una de las condiciones de legibilidad del texto. Por lo tanto hay novelas para las cuales es más pertinente emprender la caracterización de los lugares de la acción por referencia a un sistema de significación más bien simbólica que social.

### 1. 6. 3. El funcionamiento diegético del espacio

Este análisis pone de manifiesto las leyes que rigen el funcionamiento del espacio novelesco, como la ley de auto - regularización del espacio urbano, ley que determina la 'compatibilidad' entre la unidad espacial y el personaje.

### 1. 6. 4. El simbolismo ideológico

Para evidenciar este simbolismo ideológico, vamos a reagrupar las figuraciones simbólicas del espacio que se insertan en el texto, ya que símbolos y mitos no son un simple procedimiento de escritura: son portadores del mensaje ideológico.

Para ello, tendremos en cuenta las siguientes observaciones:

- el rechazo absoluto de la noción de reflejo, fundamento indispensable de la construcción del espacio ficticio y de la ilusión novelesca;
- prestar atención al proceso de construcción del espacio y particularmente en el lugar privilegiado que es el íncipit, donde el espacio ficticio nace recortando en el espacio referencial los rasgos que van a caracterizarlo y definir las condiciones de su legibilidad;
- la contribución de la semiología para el análisis de la red léxica y simbólica que estructura progresivamente cada lugar - signo del espacio. Este estudio toma en cuenta el significante del lugar, la espacialidad representativa, considerada como un elemento indispensable del análisis de la significación del lugar en el texto;
- la utilización de las aportaciones de la investigación sociológica y simbólica, que permiten aclarar la significación del lugar frente a representaciones mentales anteriores al texto, que vienen a de - construirse y producir a su vez, imágenes simbólicas del espacio, relacionadas con el funcionamiento diegético, que son los vectores de la ideología.

Tener en cuenta estos diferentes niveles complementarios (mimético, sociológico, simbólico, ideológico), debe permitir percibir *las funciones del*

*espacio*, considerado como una categoría susceptible de permitir el acceso a las significaciones profundas del texto novelesco: *un espacio que sería el lugar del significado*.

### 1. 7. Una lectura crítica desde la perspectiva literaria

La cuestión espacial en la literatura, que ha cobrado singular importancia en la crítica literaria, está siendo estudiada a partir de la literatura del XVIII, con mayor asiduidad, desde la literatura realista del siglo XIX donde se configura como un fuerte vínculo con las relaciones sociales, indagando en la articulación <espacio real / espacio literario>.

La narrativa decimonónica establece una demarcación clara de límites entre espacio público y espacio privado, que está señalando nuevas modalidades de vida urbana y su repercusión en el ámbito textual, así como también señala la aparición en los textos literarios de espacios ficticios que apuntan simbólicamente a la representación de ciudades irreales, lugares desconocidos con geografías propias o universos personales de cada autor.

Abandonada en las últimas décadas la idea simplificadora del espacio - marco, aparecen otras posibilidades de acercamiento al espacio literario: como problema ideológico, como construcción referencial, como configuración y transfiguración de personajes y situaciones.

También se aborda el espacio como apropiación y como representación: la ventana que permite simultaneidades, la puerta que invita a la exploración en un allá desconocido, como símbolo de algo que abre y cierra al mismo tiempo, libera y por otra parte limita. Remarcamos también espacios que transforman, aparecen cambios espaciales que fragmentan el texto, lugares con historia, no lugares y los configurados por la intimidad que establecen la diferencia entre lo público y lo privado. Se da por igual el caso de la ciudad que se oculta, de la que expulsa, de la que provoca miedo y confunde.



Se establece la relación entre lo ideológico y lo arquitectónico, entre lo global y lo detallado, entre el refugio y el peligro. Y sobre todo, el vacío que constituye una problemática para los plásticos, tan presente en la literatura actual, constituyendo una problemática para la crítica moderna.

En cuanto a la presencia de un espacio en la literatura, hay que mencionar que se trata de lugares que llevan un nombre propio y que sirven para localizar a un actor en un <aquí>. En la novela de fin de siglo, los personajes no se definen por su pertenencia a un espacio. Sin embargo está presente siempre la necesidad de espacialización, de precisión deíctica. Cuando se constata la presencia de un objeto, se enseña, se sitúa, como para tener una garantía de su existencia.

La presencia de nombres de calles juega un papel esencial en la construcción del espacio literario. A veces, los primeros capítulos de las novelas, comienzan por una localización precisa en la calle. Estos nombres, sirven, por ejemplo, a situar un hecho en el tiempo y la dependencia del tiempo en relación con el espacio, es tal que, si no hay lugar preciso, es imposible establecer una fecha.

El lector construye un espacio posible y se instala allí. Son territorios que inventa, por ahí y forzosamente a cierta distancia frente al lugar que le rodea.

Por *espacio literario* no se entiende solamente el paradigma de lo descriptivo, de lo representado a través de la palabra, sino el ámbito de una serie de posibles narrativos que el lector descubre si vive allí gracias a la lectura.

Toda ficción se inscribe por lo tanto en nuestro espacio como una especie de viaje. Toda novela que habla de un viaje, es más clara, más explícita que una novela que no es capaz de expresar metafóricamente la distancia entre el lugar de la lectura y el lugar al que nos lleva la historia contada.

Así es como la distancia novelesca no se configura sólo como una evasión del espacio real del lector, sino que además puede introducir en este espacio real, vividos, modificaciones completamente originales.

Con respecto a las modalidades de lo que llamaríamos <*mise en place*>, entre expresión léxica, descripción, información e imaginación, que son los elementos clave a la hora de crear una novela, se hará intervenir detalles, objetos, personas, para conseguir constituir dentro del espacio imaginado, figuras precisas y sobre todo estables, lo que mantendría una representación espacial constante por parte del lector.

Uno de los métodos empleados más eficaces para la introducción de elementos espaciales en la literatura, es la intervención de un ojo inmóvil y pasivo, caso en el que se van a obtener pasajes equivalentes a fotografías, o bien, pasajes en movimiento y actividad.

El espacio vivido no es de ninguna manera un espacio en el que las partes constitutivas se excluyen las unas a las otras, todo lugar siendo un horizonte dentro de otros lugares, al igual que éstos se pueden convertir, en función de la perspectiva, en horizontes dentro de una representación del primero. Un horizonte que puede constituir el punto de origen de una serie de trayectos posibles, pasando por otras zonas más o menos determinadas.

A veces, sobre todo en la literatura moderna, el proceso de creación espacial a través del lenguaje, puede denotar un deseo consciente o inconsciente de realizar un desplazamiento a un espacio indefinido más allá de la mente, y alcanzar por medio de este espacio y crear dentro de él, sensaciones y cosas imposibles de conseguir dentro del espacio real, extra-literario.

El ser, condicionado por el estar, imagina una complejidad existencial accesible en otra estancia, en una situación radicalmente distinta, caracterizada por diferencias no sólo de posición sino también de textura. Así, el personaje literario consigue a veces penetrar territorios espaciales situados en un nivel de realidad que normalmente escapa a nuestra percepción.

Ante la problemática de la forma en la que se vuelve perceptible el espacio literario dentro del texto, es obvio que se trata de la utilización de palabras recurrentes a los espacios a los que nos referimos. Estas palabras se constituyen en dos órdenes verbales, uno referente a lo espacial y el otro a lo simbólico. En el primer grupo se podrían incluir palabras como: universo,

mundo, atmósfera, zona, ambiente, región, imagen, reflejo, sombra, penumbra, umbral, sueño, visión, etc., mientras que el segundo sería un grupo formado por términos secundarios, de referencia no directa a elementos espaciales propiamente dichos, términos determinantes de los sustantivos arriba enumerados, como: espacial, irreal, mágico, fantástico, ficticio, creado, imaginado, soñado, onírico, etc.

Situado en un espacio así configurado, el hombre lo está necesariamente en el tiempo de este espacio, y no en otro.

En la novela moderna y postmoderna, lo real y lo soñado se encuentran en una zona intermedia de un viaje cuya duración no se mide por el reloj, sino por la intensidad de la experiencia. El paso del espacio real al simbólico implica trastornos en la temporalidad, y no sólo por alteración de la cronología sino en el modo del transcurso, las narraciones en que tal desplazamiento se registra, tienden, en estructura y consistencia, a lo borroso, a lo indefinido: tanto el espacio como el tiempo, quedan envueltos en una ambigüedad, ya que los signos pueden resultar contradictorios con referencia a la literalidad de la narración.

El desplazamiento a lo simbólico altera al personaje, lo convierte literalmente en una entidad diferente, que sin embargo no deja de parecerse a él. Esta alteración es naturalmente, una transfiguración.

Intentaremos acercarnos a la noción de espacio literario a través de sus tres dimensiones:

- *una dimensión pragmática*: la presencia de un elemento espacial anuncia posibilidades narrativas que cuentan con el <savoir> del lector. Habrá que tener en cuenta la situación illocutoria de emisión y de recepción que invita al lector a leer de una manera específica; la presencia de intertextos que remiten a otros sistemas de la información que el lector recibe desde el principio hasta el final y gracias a la que él construye un espacio imaginario. El lugar no se da de una vez por todas, sino que es construido a medida que se lee el texto y el decorado es un código. Cada espacio tiene sus compatibilidades e incompatibilidades narrativas. El espacio literario es, por

lo tanto, la memoria del texto; el lugar de inscripción de los presupuestos del texto.

- *una dimensión narrativa*: ya que es siempre activo, un lugar puede convertirse en actor en el cuento y actuar como un auténtico actante. La descripción puede motivar una decisión particular, tener una función explicativa o predictiva.

- *una dimensión simbólica e ideológica*: debido a que el inventario de elementos espaciales intenta mostrar la recurrencia de las categorías sémicas que forman grandes ejes semánticos y reconstruir una visión simbólica.

### *El recorrido*

La novela urbana postmoderna es, desde el principio, una búsqueda en un espacio. Los nombres de las calles dibujan recorridos posibles en el tiempo y en el espacio.

El recorrido implica linealidad, contigüidad, sucesión de un antes y un después, ya que las calles como líneas entre dos puntos, espacios abiertos con dos salidas, se abren la una en la otra. Por otro lado, remarcamos la presencia de los lugares de pasaje o de tránsito, puntos difíciles de unificar, incluso por la perspectiva; se ha constatado el pasaje de las grandes avenidas a las calles pequeñas, del espacio social de la muchedumbre donde se tiene que aparecer, <estar con> esencialmente, al espacio individual compartimentado donde se tiene que estar ; de una construcción de la identidad (<ser>) a una construcción de la territorialidad (<estar>).

Lo que sorprende en algunas novelas es el aislamiento de todos estos lugares de pasaje, que no se incluyen en ninguna red.

### **1. 8. Una lectura del espacio contemporáneo**

El siglo XX tiende a espacializar los conceptos, las categorías mentales, el sentido de su propio mundo. Ya no es cuestión de definir el ser, la esencia, sino el estar allí, la existencia o la presencia.

La psicología, la sociología, el urbanismo, todas las estéticas llegan a un punto: el espacio se ha vuelto subjetivo, no existe más que a través de la percepción que el individuo tiene de él. Más que el espacio propio y concreto de la realidad física, son otros espacios posibles, intermediarios, imaginados e imaginarios, dotados de una realidad mental objetiva: espacios mentales, ámbitos que inventamos a lo largo del discurso artístico o literario y que estructuramos por medio de estrategias.

Para ver cómo un espacio se convierte en índice, función e ilusión referencial que pueda ser leída, tendríamos que utilizar elementos de la geometría y del urbanismo, para el análisis de las dimensiones espaciales; elementos de física, para el análisis de la relación que el espacio entabla con el tiempo; elementos de psicología, para el análisis del espacio como objeto de percepción; elementos de ontología, para el análisis del espacio como determinación y definición de los seres; y por último, elementos de la semiología, para el análisis de la percepción - comprensión del espacio y de su representación intuitiva.

El espacio de la conciencia es espeso y todas sus creaciones lo son: el espacio urbano es un arte temporal porque él es memoria; recuerdo de experiencias y de secuencias de acontecimientos anteriores. Los modelos espaciales no pueden ser más que construcciones en la memoria, una conexión de unidades discontinuas en un texto. El espacio, el texto y la lectura avanzan en el tiempo, incluso cuando el lector se detiene en su lectura, porque es allí donde la síntesis de la memoria tiene lugar.

La literatura en general, nos permite percibir trayectorias en el espacio y en el tiempo, trayectorias imaginarias, muchas veces sobrepuestas a las correspondientes reales, otras veces, completamente nuevas, desprendidas totalmente de cualquier realidad espacial, inventadas, identificables y comprensibles sólo en función de los códigos adoptados y adaptados por cada lector en parte.

La literatura postmoderna se propone como una literatura del no – conocimiento, según señala G. Navajas: *"El postmodernismo se propone como una literatura del no – conocimiento. De modo paralelo a la visión postestructuralista de la realidad, el postmodernismo considera el mundo no como una entidad existente per se que contuviera en sí misma los principios de su organización sino como una construcción artificial de la razón. Esta razón es, a su vez, arbitraria y no fiable. Más que explicar la realidad de modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que sobreimpone a la materialidad indescifrable del mundo. De acuerdo con este concepto del saber, la literatura aparece esencialmente como mentira – una ficción*

*sugestiva pero gratuita. No es ésta la primera vez que la literatura hace ostensible su artificiosidad. El Quijote, por ejemplo, la asume de modo directo. Unamuno alardea de la ficcionalidad de la novela. Pero, en estos casos, la artificiosidad del texto queda subsumida a una creencia ulterior en un contrato mimético, en la posibilidad efectiva de la representación. Aunque de modo más o menos inmediato y explícito, el texto sigue revelando el mundo. La mentira literaria es, por tanto, sólo pasajera y, sin duda, superable. Por el contrario, el postmodernismo no cree posible transcender la mentira. Es más. Juzga con recelo los intentos de superarla. La función de la literatura se concibe como la develación de los mecanismos falsos que ocultan la manifestación de la imposibilidad del conocimiento. La justificación legítima del texto se halla en la destrucción del archivo ancestral del saber que sirve tan sólo como un modo de engaño de la conciencia."* <sup>16</sup>

La imagen de la ciudad contemporánea, configurada por la ficción literaria, insiste en la modalidad de percepción de la ciudad postmoderna, y se ajusta a la expresión de sus continuos cambios, de su evolución, de su funcionalidad, de las modalidades propias de relación dentro de la espacialidad urbana actual.

*"La ciudad es ahora diferente e irreconocible. La ciudad lenguaje, en la cual los significantes arquitectónicos se corresponden con precisión a los significados - función, deja progresivamente paso a la ciudad escaparate donde el signo deviene autorreferencial, donde domina la metáfora, donde las funciones más complejas y al mismo tiempo más descarnadas tienden a ser irreconocibles y no localizables en los lugares imagen. Un indicador relevante lo constituye la dificultad del lenguaje para proporcionar los instrumentos capaces de describir la nueva ciudad."* <sup>17</sup>

Uno de los aspectos más importantes reflejados por la literatura actual es la expansión hacia las afueras de las construcciones urbanas. La novedad del escenario urbano de la actualidad no se da únicamente por la

---

<sup>16</sup> NAVAJAS, Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 15 –16.

<sup>17</sup> AMENDOLA, Giandomenico, *La Ciudad Postmoderna*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, p. 35.

diferente relación demográfica entre la ciudad tradicional y el tejido urbano en el cual está incluida.

Tal y como señala G. Amendola, *"El principal cambio es cualitativo e interesa tanto a la ciudad tradicional como al continuum urbano. Ambos merecen el calificativo de nuevos: nueva es la ciudad que vuelve a adquirir nueva centralidad y puede, con razón, proponerse como metáfora práctica y simbólica de la postmodernidad - así como la ciudad del ochocientos y del novecientos había sido la metáfora de la modernidad -, nuevo es el territorio metropolitano... que sería mejor definir ya no como residuo o periferia de la ciudad tradicional o 'no ciudad', sino más bien como ciudad nueva."* <sup>18</sup>

Dentro de la ciudad nueva contemporánea, se produce un cambio de la lógica interna de la organización de los espacios. Una vez terminada la fase de expansión, la ciudad se desarrolla a través de la transformación de lo existente. Esta acción de transformación, a la que es sometida la ciudad contemporánea, se produce *"valorando, excluyendo, enfatizando, recreando,... construyendo un cuento y una imagen de la ciudad – una trama o una red narrativa – en la cual los episodios singulares – los llamados oasis urbanos – adquieren sentido y sobre todo valor."* <sup>19</sup>

De este modo se hace la distinción entre dos dimensiones urbanas correspondientes a la metrópolis postmoderna: por un lado, el centro urbano, presentado como el motor de la ciudad contemporánea; por otra parte, está la ciudad residual que no tiene la capacidad de producir una imagen diferente de sí misma. Se trata de la periferia urbana, del territorio de los marginados, la no ciudad, o la ciudad de los no lugares.

El espacio narrado de la metrópolis postmoderna, resultado de la ficción literaria, cinematográfica o mass – media, hace a veces que el límite entre la ciudad real y sus imágenes resulte difícil de situar, y por lo tanto, las imágenes de la ciudad vivida, de la ciudad imaginada y las de la ciudad deseada, se superpongan hasta la fusión.

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 24 – 25.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 32.



La literatura actual tiende, en nombre de un mayor realismo, como una prueba irrevocable de la realidad actual, a hacer desaparecer los límites entre realidad narrada e imaginación.

El mundo postmoderno está compuesto por una pluralidad de agentes creadores de sentido y significados y cada uno de ellos precisa su campo de acción. Los términos – clave que definen la sociedad de identidad postmoderna, y por lo tanto su espacio de acción, la ciudad actual, son la superficialidad y la momentaneidad.

El discurso literario sobre la ciudad, presta especial atención a sus zonas periféricas, a lo que es definido como suburbano, espacio de la libertad de la práctica de los vicios que componen la suma de realidades problemáticas de la sociedad postmoderna como la droga y el crimen, por ejemplo. Así, estos espacios periféricos, alimentan los factores dominantes en la construcción de un espacio de la destrucción y del miedo. Para la literatura actual urbana, estos espacios son justamente los que permiten la creación de un discurso sobre la hiperrealidad.

De esta forma, la literatura actual tiende a centrar la imagen de la ciudad como espacio del no - lugar, como espacio regido por normas diferentes de las tradicionales, como espacio de la desintegración, espacio de la velocidad, de la falta de percepción real, como un espacio en el que se vive intensamente, pero tratándose de una vivencia artificial sometida al ritmo impuesto por las normas de una actualidad que tiende a uniformizar.

La teoría urbana actual introduce el término de *post – imagen* de la ciudad, para hacer referencia a las configuraciones literarias de la ciudad postmoderna. Dieter Ingenschay y Joan Ramón Resina ofrecen, en *After – Images of the city* (2003), una definición de lo que se entiende por el término de post – imagen urbana: "*What is an 'after – image'? And why is it pertinent to urban studies? We hyphenate the word 'after – image' to signify an area of meaning controlled to some extent by the denotation of the nonhyphenated term – namely, a sensation that lingers after the visual stimulus has disappeared – but also, more importantly, a theoretical domain influenced by other semantic forces tending to destabilize the notion of image... The*

*pertinence of the concept of after – image to our understanding of cities becomes clear when we consider the direction taken by urban studies in recent decades, as analysts have de – emphasized the city as a bounded psysical reality in favor of the city - as - process."* <sup>20</sup>

## 1. 9. El espacio de la lectura

La lectura tiene la capacidad de concentrarnos, situarnos y aislarnos en el espacio. En su espacio. Gracias a ella, existimos o vivimos dentro del texto, en un lugar preciso dentro del cual jugamos un papel actualizador, vitalizador. Es nuestra mirada la que interpreta los signos textuales y les atribuye un significado.

Por lo tanto, abarcamos al mismo tiempo, dos espacios diferentes, el real desde el que realizamos la lectura, y el ficticio del interior de la lectura y que, curiosamente, nos contagia con su "realidad", con su atmósfera y el que más percibimos durante la práctica de ésta.

El espacio de la lectura es un espacio fundamentalmente extenso que nos permite aceptar lo incomprensible, un espacio total que se configura como una prolongación de lo novelesco.

Un espacio total donde la única ley que domina es la ley de la invención: "*...el acto de leer suspende, mientras dura, la realidad en que vivimos. Irrumpe la ficción en la estancia donde está siendo leída, porque todo es ficción y porque la operación lectora es aportación creadora.*" <sup>21</sup>

A través de la imagen, los símbolos, los silencios y las sugerencias "entre líneas", el texto literario habla a los sentidos del lector. Tanto las imágenes como los signos, constituyen formas de la reverberación.

---

<sup>20</sup> INGENSCHAY, Dieter & RAMÓN RESINA, Joan (ed.), *After – Images of the city*, New York, Cornell University Press, 2003, p. xi – xii.

<sup>21</sup> GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980, p. 44.

Las dos unidades llegan más allá de lo denotado por las palabras y sus connotaciones dilatan el espacio hasta lo infinito.

Para un análisis profundizado del funcionamiento simbólico y la organización configurativa del espacio literario contemporáneo, nos hemos detenido en nueve novelas publicadas entre 1994 y 1999, que vienen a representar posturas, perspectivas acerca de la ciudad de Madrid:

- la mirada desde la periferia: el centro de la ciudad / vs / la periferia (Madrid 650 - Francisco Umbral);
- la mirada desde el centro hacia sí mismo: el centro de la ciudad / vs / el centro de la ciudad (Atlas de geografía humana – Almudena Grandes);
- la mirada desde el centro: el centro de la ciudad / vs / demás espacios (Historias del Kronen - José Ángel Mañas);
- la mirada desde la carretera: la autopista / vs / el centro de la ciudad (Mensaka – José Ángel Mañas);
- la mirada aglutinante de la ciudad ‘drogada’ : centro y periferia / vs / su propio conjunto (Ciudad rayada - José Ángel Mañas);
- la mirada desde el interior: centro de la ciudad / vs / periferia metaliteraria (Sonko 95 – José Ángel Mañas);
- la mirada desde el centro personal: el centro de la ciudad / vs / sus posibles perspectivas (Amor, curiosidad, prozac y dudas – Lucía Etxebarría);
- la mirada duplicativa desde el centro: el centro de la ciudad / vs / otro centro urbano (Beatriz y los cuerpos celestes – Lucía Etxebarría);
- la mirada desde la periferia: la periferia de la ciudad / vs / su propia intensificación (El diablo en los ojos – Jesús Ferrero).

## CAPÍTULO 2

### Postmodernidad en la periferia - *Madrid 650* - Francisco

#### Umbral

Tanto la modernidad como la postmodernidad, entendidas como códigos o como imaginarios simbólicos, ingresan como una importación que se re - semantiza o como un nombre para vivencias ya existentes.

La postmodernidad en cambio, tanto en el centro como en la periferia de la ciudad parece abrir las puertas a la mezcla, a la contaminación, a la desjerarquización de lo múltiple y lo heterogéneo. La revolución tecnológica del presente también nos está cambiando lo cotidiano. Es posible que el espejismo de la democratización que introduce la tecnología sea sólo eso: un falso resplandor de los chips electrónicos.

Precisar el lugar desde donde se habla no implica exclusivamente una determinación geográfico - cultural; precisar el lugar es determinar la posición del sujeto y el modo de la enunciación.

Hablando desde la periferia es por lo tanto hablar desde un espacio contaminado.

La noción de belleza que domina la estética de la modernidad, nada tiene que ver con lo masificado; se trata de lo único, de lo singular, de lo preciso y de lo absoluto. En este sentido, la noción de belleza, dominante durante el período de la modernidad occidental - y que en la periferia llegó hasta casi los sesenta - se asocia con lo sucio, lo polucionado, lo sórdido.

No puede ingresar o no es validado en la estética de la modernidad aquello que no sea único. El arte postmoderno descentra y desmaterializa lo sublime de la modernidad. Su aspiración es un paraíso artificial sin trascendencia.

Lo sublime se ha transformado y su genealogía depende del tiempo y del lugar desde donde se la narra.

La postmodernidad literaria es productora, según señala G. Navajas, de una peculiar materialización de la negatividad: *"Al negar absolutamente, el postmodernismo genera una sistematización de la negatividad por la que **la negación se transforma en un principio hipostatizado**, unitario y totalizante. Sólo la negación aparece como método válido de aproximación a la realidad y la destrucción del mundo institucionalizado se considera el único acto consecuente. El postmodernismo – justamente – se opone a la metafísica de la presencia única y la clausura del significado. Las concibe como un todo trascendente y arbitrario que restringe la autonomía creadora del sujeto. Frente al orden y la regulación se presenta el **no – sistema**. Al mismo tiempo, el propio postmodernismo acaba construyendo una metafísica absoluta de **la destrucción** y **el caos** que coarta la emergencia de figuraciones humanas nuevas... El postmodernismo crea además una nueva forma de dominación que se opone a su aspiración de suprimir todos los mecanismos de poder del otro sobre el yo. La **no – palabra**, el juego introvertido y autotélico implican una ordenación prioritaria de valores en la que la comunicación y el acto comunitario aparecen descalificados, excluidos de la significación.*

*Negar la posibilidad del modo de significación de los demás y afirmar sólo la posibilidad del propio es una forma de dominación sobre ellos ya que se les desposee de atributos esenciales como la voz y la presencia.*

*Hay otra dificultad intrínseca en el postmodernismo: la institucionalización de su disidencia. La protesta y el grito se convierten progresivamente en previsibles – gesto automático más que original y sorprendente. La destrucción de estructuras de reconocimiento del mundo, la*

*desaparición de los personajes y la amoralidad han acabado por convertirse en norma, en esquema fácilmente identificable.*

*El **shock** se ha sistematizado. La parodia de esa estética – originalmente concebida para ser respetada y temida – está próxima y, al llegar, probablemente señale el paso ineluctable hacia un nuevo concepto de la ficción."*<sup>1</sup>

La literatura de aventuras utilizó la ciudad por su capacidad laberíntica para esconder el delito. La aventura literaria urbana no tiene horizontes de salida. La aventura es un viaje inútil dentro de una ciudad jungla controlada por la ley suprema de la dialéctica entre la fuerza y su contrario.

"Madrid 650" se inscribe en la línea de la novela negra, norteamericana, una novela basada en hechos criminales condicionados por el arco social del capitalismo avanzado, una novela urbana de aventuras, por excelencia.

Esta realidad urbana tiene su lógica propia, y en ella coexisten la ley escrita convencional y otros códigos dictados por la supervivencia del individuo desesperado o el delito organizado. Así, la ciudad se convierte en un espacio ideal para que se dé el drama de las relaciones de explotación, la dependencia, y que salgan a la luz los aspectos más bajos e inhumanos de ciertas categorías sociales. La ciudad se transforma en el escenario de las violaciones de tabúes, de los crímenes condicionados por el mismo sistema de vida urbana o por circunstancias de otro índole. Especialmente la periferia aparece como la viva imagen de un infierno que parece más convincente que las representaciones literarias y artísticas del mismo.

El título de la novela es muy llamativo. La explicación de éste aparece en el epígrafe que aclara su procedencia: un manual de Geografía, *<Madrid es una ciudad situada a 650 metros sobre el nivel del mar>*, explicación que concierne uno de los aspectos geográficos más elementales de una construcción urbana. Sin embargo, la lectura del texto nos lleva a

---

<sup>1</sup> NAVAJAS, Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 36 – 37.

comprobar que el mundo urbano postmoderno es mucho menos accesible en cuanto a un posible análisis semiótico que el modelo canónico de la ciudad legible.

## **2. 1. La periferia postmoderna: hacia una indisociable complementariedad exterior / interior**

Remarcamos en esta novela una atracción por el vacío. En la Hueva, zona periférica por excelencia, parece que todo conduce a la nada. Los acontecimientos presentan un matiz particular de atemporalidad y en contra de la antigua física del sentido, hay una gravitación nueva, la verdadera, la única, la atracción por el vacío - la ley natural más fundamental. De este modo, las formas de acción y de movilidad de los personajes, no dependen ya de una pulsión positiva, sino de la expulsión y de la repulsión.

Lo que centraliza todo en el texto y hacia lo que se orienta todo, empezando por la vida misma de los personajes y terminando con las más insignificantes de sus acciones, es el vagón de ferrocarril, más bien el espacio que encierra, que se constituye como un punto muy bien delimitado. Sin embargo, el campo alrededor parece discontinuo y a lo largo de la novela, aunque hay referencias concretas a zonas que se pueden ubicar con facilidad en un mapa, la lectura del texto ofrece una intensa sensación de discontinuidad, de ruptura entre los acontecimientos, todos los recorridos realizados por los personajes conservan en el acto mismo de la lectura un carácter de veracidad para que, una vez acabado el relato de tal o tal acción ésta se traslade a un espacio de la memoria bastante caótico, muy poco concreto, donde las imágenes se difuminan, dejando vivos detalles que más tarde volverán a aparecer. Es como si los acontecimientos que se van acumulando, fueran construyendo un vacío hacia el cual se precipiten. Como si tuvieran prisa por hacerse olvidar.

La imagen de una realidad urbana periférica demasiado brutal, donde lo único que parece dar sentido a la vida, es la muerte, continuamente presente



a través de aspectos muy claros como asesinatos, robos, y una relación de factura muy especial con el mundo del cementerio.

Los acontecimientos se acumulan en varios niveles de la narración, la vida de los personajes del barrio de periferia es paralela, cada uno tiene su mundo y su propia percepción de la vida y del mundo que le rodea, sin embargo, viven bajo las mismas reglas; se crea un entramado de hilos narrativos, pero apenas dejan lugar para la interpretación, salvo para todos a la vez, mediante lo cual se escapan a cualquier voluntad de sentido y a la atracción por una historia continua, para entrar en la órbita de una historia discontinua.

De esta manera, el lector tiene la impresión de que los acontecimientos, colectivos o individuales, son precipitados dentro de un agujero de la memoria. Pues no se puede representar el pasado y tampoco el futuro. La propia imagen del vagón es un espacio permanente, donde no cambia nada, donde el tiempo no transcurre, donde nadie tiene pasado, presente o futuro, pero, curiosamente es allí donde transcurre toda una vida, la de Jerónimo y de los que comparten la renfe con él. Allí, la brutalidad de la vida cobra dimensiones poco habituales: dentro del vagón se vive, se duerme, se sueña y se mata con la misma intensidad y en la misma medida, todos estos actos tienen el mismo peso. Es un espacio medio – cerrado, creador de dimensiones positivas, la de servir de techo, en la medida de lo posible, y un espacio abierto al mismo tiempo, creador de dimensiones negativas, por todo lo demás.

A su alrededor, el campo, símbolo de la inmensidad, de lo ilimitado, un lugar donde la libertad se manifiesta en su estado más puro, más brutal e inhumano: "*el vagón de ferrocarril está en mitad del campo, al este de la ciudad, ... plantado en la tierra, ... sin antes ni después...*" (Umbral, Francisco, *Madrid 650*, p. 7). Llama la atención la ubicación espacial del vagón, "al este de la ciudad", el levante siendo el símbolo de un nuevo comienzo, del brote de nuevas orientaciones, y también, símbolo de la libertad, de la apertura.

En medio de la inmensidad del campo, en la periferia, la vida se desarrolla en un espacio totalmente diferente del espacio central urbano,

restringido por sus reglas, y su organización. En la Hueva, que representa las afueras de las afueras, ya que "*es más campo que Madrid*" (op. cit., p.7), no hay más reglas que las que impone su jefe, Jerónimo, "*que es del barrio de toda la vida*" (op. cit., p.9) / "*En el barrio, en el derramado arrabal que va hacia el cielo o hacia el tiempo, con sus artesas y sus muertos que fuman, a Jerónimo se le quiere de cuando era niño y se le teme desde lo de la navaja.*" (op. cit., p. 9).

También hay que tener en cuenta los antropónimos utilizados en este texto. Francisco Umbral elige para el personaje principal de la novela, el nombre de Jerónimo, procedente del griego *hierónymus*, de *hierós* que significa <admirable, sagrado> y *ónoma* que significa <nombre>, "*el de nombre sagrado*".<sup>2</sup>

De alguna manera, para los demás habitantes de la Hueva, El Jero es intocable, "*el jefe nato*" (op. cit., p. 16), al que todos tienen que obedecer para poder "convivir" dentro del mismo espacio. Jerónimo, a fuerza de navaja, ha establecido su imperio, del que le gusta disfrutar.

En cuanto a la presentación del personaje, hay que señalar las referencias intertextuales, en base a las cuales resulta legible la forma en la que se constituye la jerarquía en la periferia de la postmodernidad urbana, en un lugar olvidado por Dios y por los hombres, por igual: "*A Jerónimo, príncipe renacentista, romántico, Luis de Baviera que se ignora a sí mismo, Luis de una Baviera de polvo y cáscaras de huevo, Ulises de una Ítaca que nadie le ha nombrado; Orestes que sólo se parece un poco a Orestes, a Jerónimo, en fin, le gusta disfrutar de su imperio macho de la renfe...*" (op. cit., p. 44) / "*como un rey pobre de vastísimos dominios, como un carlomagno de la Hueva, como un ulises lumpen, como un merovingio rubio, criminal y bueno.*" (op. cit., p. 25) / "*y es el Luis II de Baviera de los vagabundos.*" (op. cit., p. 42) / "*Jerónimo como Napoleón, y como todos los grandes caudillos, vivía de aprovechar el talento de los generales enemigos: <Cuando el enemigo se está equivocando, no le distraigas.>*" (op. cit., p. 46); el relacionar

---

<sup>2</sup> GUTIERRE, Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 138.

y comparar irónicamente a Jerónimo con personajes históricos o mitológicos sirve de procedimiento para materializar la imagen del jefe en la realidad periférica urbana de la posmodernidad. La ironía se vuelve aún más cruel a la hora de esbozar el nivel "cultural" o "de lectura" del jefe de la tribu: "*Jerónimo tiene pocas lecturas, pero bien aprovechadas.*" (op. cit., p. 46).

El texto está repleto de observaciones de este tipo. Casi todos los habitantes de la Hueva tienen al menos una "preocupación cultural": "*Cuando Jerónimo baja a Madrid en la moto, Medrano pide que le suba un Financial Times, de la fecha que sea, da igual, sin leer el Financial Times no se puede vivir decentemente en el mundo, ni siquiera en la Hueva.*" (op. cit., p. 33). Una vez más, la negación del espacio periférico se pone de manifiesto: la Hueva no entra en la construcción del concepto de mundo y sus propios habitantes la sitúan sin precisión dentro de una dimensión a fin de cuentas, insituable; o bien, sobre las coordenadas de una especie de peculiar presencia de la ausencia.

El discurso literario que se encarga de construir el significado del presente concepto de periferia urbana postmoderna, de esta periferia en concreto, remite a la oposición jerárquica *presencia / ausencia*, oposición explicitada por Jonathan Culler: "*Una deconstrucción incluiría la demostración de que para que la presencia operase tal como se afirma, ha de tener las cualidades que pertenecen supuestamente a su opuesto, la ausencia. Así, en lugar de definir la ausencia en términos de presencia, como su negación, podemos tratar la presencia como efecto de una ausencia generalizada...*"<sup>3</sup>

En esta periferia, cada personaje entabla su propia relación con el espacio, o por lo menos intenta hacerlo.

Como ya se ha dicho, el espacio interior o cerrado más concreto es el del vagón de Jerónimo, que sirve de casa y lugar de acogida a todos los que obedecen sus normas. En un mundo en el que mires hacia donde mires, el vacío rodea y es prácticamente imposible vislumbrar el más insigne indicio de

---

<sup>3</sup> CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 87.

seguridad o incluso de positivismo, el vagón adquiere el valor de símbolo de la estabilidad, cubriendo, al menos en parte, la necesidad de los personajes de sentirse protegidos y de sentir que pertenecen a algún lugar.

La imagen del vagón se re - crea a lo largo de la lectura como escenario para la actuación, cuya figura central es Jerónimo que tiene allí su lugar privilegiado: "*Cuando llega, hace correr las puertas correderas, de cristal, con grandes iniciales grabadas en el vidrio, que le aíslan del resto de los durmientes.*" (op. cit., p. 42). Las puertas correderas hacen que se configure dentro del espacio cerrado del vagón, un espacio aparte, más interior todavía y más íntimo. Esta delimitación espacial es una de las formas en las que se establece la jerarquía entre los personajes; las puertas marcando la entrada en un espacio privado: "*Lo suyo es un departamento de primera especial A, en el que sin duda viajó mucha gente de pela hacia la Costa Azul, hacia la Riviera, hacia París.*" (op. cit., p. 42). Por otro lado, el material del que están hechas las puertas, el cristal, símbolo de lo transparente que permite y facilita al mismo tiempo el acto de la percepción, el ver, hace que este espacio cerrado se abra y se comuniqué con el vacío que lo rodea, dándose así una especie de recíproca sustitución de dos dimensiones opuestas interior / exterior. A Jerónimo le sirve para vigilar a los demás habitantes de la "casa".

La referencia al viaje y a zonas como la Costa Azul, la Riviera, etc. y el propio vagón, como parte constitutiva de un medio de transporte, constituyen indicios claros del ansia de libertad, de desplazamiento, de abarcar y conocer mundos distintos, de tener acceso a algo no permitido a algunos, por un lado y la falta de arraigo en un sitio y la constante sensación de no pertenecer a ninguno, por otro lado.

Aún así, la Hueva es suya. Jerónimo se impone como autoridad suprema en el barrio y logra dominar este espacio aunque la nostalgia disimulada por conocer grandes ciudades resalta en su monólogo interior: "*Todas las ciudades son iguales, se dice: un sitio donde robar, matar y follar.*" (op. cit., p. 42); reduciendo de esta manera todo espacio a unas cuantas acciones básicas que construyen su mundo y alrededor de las cuales gira su vida y la de los que le rodean.

La espacialidad en el texto se re - crea también a través del lenguaje y del habla, en varios niveles: "*Medrano, cuando juega a la defensiva... vuelve a sacar el acento y la jerga uruguaya, que con eso se defiende mejor y le parece como más internacional.*" (op. cit., p. 32); que se podría traducir por el deseo íntimo del personaje de conocer otros ámbitos más allá de la miseria del espacio donde vive. El otro nivel es el de la realización de la comunicación entre los personajes: "*Medrano sirve para leer el Financial Times en inglés y comunicarle a Jerónimo, de abajo arriba, las cotizaciones...*" (op. cit., p. 32 - 33) Es un diálogo vertical, la comunicación está marcada espacialmente y constituye otra forma de establecer la jerarquía en la tribu, realizándose de abajo - arriba, en un trayecto de inferior a superior. A diferencia del centro de la ciudad, la periferia es otro mundo, pero un mundo que conserva también las estructuras sociales y los escalones de poder de toda sociedad urbana.

La perspectiva que Jerónimo tiene sobre el centro de la ciudad, visto desde la periferia, es obviamente muy peculiar. Según él, hay que tener en cuenta las condiciones en las cuales uno llega a tenerla. Cada medio de transporte en el que se realiza el recorrido produce una percepción espacio - temporal diferente: "*Viajar por Madrid en moto propia es viajar por otra ciudad, que a uno le resultaba familiar y rara como una ciudad soñada.*" (op. cit., p. 72).

A veces, el centro cobra el valor de un espacio al que se tiene acceso, pero que al mismo tiempo se niega a aceptarles por completo; es un espacio que ellos conocen, controlan casi todos sus rincones, sobre todo porque en sus aventuras, en muchas ocasiones se tienen que esconder de la policía, aún así sigue siendo inalcanzable, como una "ciudad soñada", una configuración espacial onírica trasladada desde la realidad a la virtualidad. Por lo tanto, el centro de la ciudad es, según señala D. Ingenschay, "*sólo un escenario secundario con la función de garantizar la supervivencia.*"<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> INGENSCHAY, Dieter, *¿Adónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (antes y) después de la Colmena*, en: *Historia y poética de la ciudad*, Madrid, Revista de Filología Románica, UCM, Anejo III, 2002, p. 143.

El centro de la ciudad se valoriza y de - valoriza al mismo tiempo. Las observaciones al respecto, hechas por los personajes, marcan un proceso de positivar - negar el espacio céntrico urbano, del que resulta una imagen destructora de la ciudad, que incluso en sus aspectos más positivos, tiene algo de maléfico y podrido: "*¿Qué le esperaba por el centro de la ciudad? Todo y nada. Seguramente nada.*" (op. cit., p. 91).

Casi todas las presentaciones del centro de la ciudad, van acompañadas de referencias temporales, pero son referencias generalizadoras, atemporales que conducen a la representación de un Madrid eterno en su negativismo: "*Jerónimo fuma el primer puro del día con el sol naciente a la espalda y de cara a Madrid, viendo a lo lejos la masa inmensa, gris y rosa de la ciudad que ama y detesta.*" (op. cit., p. 202-203). Los días mantienen una cadencia igual por la repetición de los actos habituales: "el primer puro del día". Observamos que el sintagma por medio del cual se realiza a nivel léxico - sintáctico, el sistema conceptual de la ciudad, sintagma constituido por la yuxtaposición de elementos como: *de cara a... Madrid... masa inmensa... ciudad*, viene a facilitar la percepción negativa en el plano de la narración, por ciertas preferencias de posición de los calificativos. Jerónimo contempla la ciudad "de cara a Madrid", "con el sol naciente a la espalda", que se puede interpretar como un rechazo de lo positivo. También la presencia del adverbio "lejos" viene a aumentar la sensación de la imposibilidad de alcanzar este mundo tan indefinido, una "masa inmensa", que por sus dimensiones parece más indefinido todavía; y esta "masa" de la ciudad, antes de ser rosa, color que constituye esencialmente "*un símbolo de la finalidad, del logro absoluto y de la perfección*"<sup>5</sup>, es gris, símbolo por excelencia de la falta de claridad, de la sombra y de lo indefinido.

Desde el centro se percibe a veces, de otra manera: "*la Gran Vía huele a noche de estreno*", mientras que "*los burgueses abrigados van al cine*" (op. cit., p. 60); como un lugar prometedor. La ciudad esconde en sus edificios, cines, teatros, etc., escenarios ocultos. Con la muerte de Juan

---

<sup>5</sup> CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1988, p. 390.

Galberto, uno de los hombres fieles a Jerónimo, estamos de nuevo ante el mismo cuadro, el del inicio de la novela, con la repetición de la escena en la que Jerónimo mira a través del cristal, esta vez, a través del ventanal de la clínica. Ahora, la ciudad se dibuja vinculada con la muerte y la soledad: "*Jerónimo se queda solo, pegado a un ventanal de la clínica, viendo un Madrid de rascacielos y ciudades/dormitorio, viendo el <nacimiento> perpetuo de los chalets en la sierra y, finalmente, la grandiosidad iluminada y sombría de la sierra misma.*" (op. cit., p. 208). La idea de continuidad de la vida aparece esbozada a través del término <nacimiento> pero referente a elementos de arquitectura urbana <chalets>, y al mismo tiempo se logra cierta comunicación con lo geográfico, al parecer el espacio acompaña por así decirlo, la sensación de pérdida. La grandiosidad iluminada y sombría de la sierra misma equivale a la notación de una presencia y es en igual medida lo que marca una ausencia, la de Juan.

El espacio adquiere de este modo la consistencia de algo que le hace darse cuenta de su propia existencia, que se vuelve más concreta, más perceptible; porque la percepción de una presencia permite poner de relieve con más facilidad, la falta de algo o de alguien.

Las 'apariciones' de lugares céntricos, concretos son muy escasas. El texto ofrece nombres de calles, plazas, hoteles, cafés, tiendas de Madrid, todos estos espacios cerrados y (medio) - abiertos que hacen una ciudad, pero de manera esbozada; podríamos decir, que sólo se mencionan, sin detalles, sin precisiones, lo que hace que la <veracidad> o la impresión de <realidad> creada por informaciones verificables (todas las calles, plazas, hoteles, cafés existen realmente en Madrid) combinada con marcadores de atemporalidad, deje lugar a la representación de un espacio falto de consistencia, poco acogedor, que no se ofrece al pasajero y no se deja conocer, convirtiéndose más y más en un espacio destructivo que no sólo actúa dentro de sí, sino que extiende su negativismo hacia la periferia, a través de sus elementos, sea humanos o de otro índole.

Todo lo procedente de Madrid - centro, se reconoce en seguida por peculiaridades típicamente urbanas y lleva dentro de sí algo negativo y

destructor que podría constituir una amenaza para los que tienen otro origen: "*venís de Madrid a corromper a mi gente*" (op. cit., p. 194), le dice Jerónimo a Juana, antes de tirarla a la calera. A veces, los del centro vienen a quitarles lo que es de la Hueva: "*...el señorito, se vino a la Hueva detrás de María...*" (op. cit., p. 28). Paradójicamente, son ellos, los procedentes del centro, los que no se pueden re - incorporar a la ciudad, una vez tomado contacto con la periferia, que funciona como un lugar que atrapa y no permite la salida: todos los que se atreven a cruzar el umbral de la periferia, encuentran allí su muerte. El barrio es una zona donde nadie tiene derecho a venir a presentar la imagen de la ciudad prometida, con sus lujos, refinamientos y vicios; cosa que hizo Juana con María, la prostituta del barrio, según Jerónimo: "*A ti te metió en el vicio la Juana, con sus lujos y sus cremas*" (op. cit., p. 196).

El concepto de vicio cobra un sentido paródico, al comparar "los lujos y las cremas" de Serrano, con el vicio en estado puro que domina este espacio periférico: violar a los muertos de la Almudena; escenas brutales de sexo donde todo el mundo ve y es visto, y matar por un motivo u otro, o incluso sin motivo, es tan natural como respirar. Así, Tirso, el "cormorán" viejo que vino a la Hueva en busca de María, encontró su fin en la calera.

Aquí todo crimen se simplifica, el acto de matar siendo despojado de sus connotaciones negativas, y adquiere naturalidad y sobre todo normalidad en el ámbito destructor de este fragmento espacial: "*María / cormorán / navaja / calera... así es el proceso y no hay que ponerle más literatura. El señorito feo y maduro del Viso, colonia elegante de Madrid, barrio de Salamanca, acabó en la calera porque era su destino...*" (op. cit., p. 29). Lo mismo pasa con Juana, la "rica", la "gilipija", la "chica de Serrano", que viene en busca de su novio, Tirso, y que se queda a vivir con Jerónimo en el vagón. Al intentar escapar y volver a Madrid, es sorprendida por Juan Galberto, y cayendo en manos de Jerónimo, acaba en la calera. La periferia es un espacio que envuelve, de manera curiosa a los que vienen de fuera, Juana sabe que su novio ha desaparecido allí y aún así, no lo puede evitar. Las palabras de Jerónimo esconden detrás de la amenaza, un indicio de predicción; como si subrayara la característica fundamental del sitio; todo va hacia la destrucción,



la desaparición, la nada: "*que te vas a quedar aquí para siempre, conmigo; de aquí no se puede salir a pie*" (op. cit., p. 83).

Dentro de esta extensión espacial periférica, hay un control absoluto sobre la vida de los demás, es un mundo donde cada uno establece sus propias leyes, en función de la jerarquía establecida a base de navaja y donde el concepto de autoridad legal es prácticamente inexistente: "*Es que no hay derecho. A la Hueva no llega El Derecho Romano, amor.*" (op. cit., p. 83).

Matar por robar es un acto de lo más normal. En el barrio de la Emilia, cerca de la Hueva, matan a Lino, "el cartero del Madrid Este", por quitarle la "pela" de los giros y le tiran al río. "*Lino... se deslizaba río abajo, hacia Vaciamadrid...*" (op. cit., p. 172). La toponimia es significativa.

Tampoco pueden escaparse de este sitio, los de dentro. María, después de haber conocido a Juana, intenta sustraerse a este mundo e intenta acceder a lo que Juana le había presentado como muy diferente; perdiendo de vista un detalle fundamental, el que nadie puede tomar decisiones por encima del jefe, y terminando asesinada por éste en el Corte Inglés, en un "almacén de maniqués".

El cuadro de la escalera mecánica, de bajada al piso inferior del Corte Inglés en la que yace el cadáver de María, se convierte en el arquetipo de no - lugar. Según la teoría de los no - lugares de Marc Augé <sup>6</sup>, a la que hemos hecho referencia en la parte introductiva, las grandes superficies comerciales se pueden considerar como no - lugares. La imagen de la escalera mecánica que sube y baja, marca simbólicamente el trayecto de María desde la periferia hacia el centro, un viaje cuyo destino es la nada.

Lo que hace que el Madrid urbano y el Madrid suburbano entren en contacto es el recorrido de los personajes por los dos espacios y sobre todo por la zona indecisa entre los dos.

Los de la Hueva bajan a Madrid en Metro y Jerónimo en moto, que era "*lo único que le faltaba para reconocerse a sí mismo*" (op. cit., p. 12);

---

<sup>6</sup> AUGÉ, Marc, 1993, op. cit.

desplazamientos que tienen lugar con el único fin de realizar actividades que aseguren la existencia. A veces, en el centro, para despistar a la policía, después de algún crimen cometido, de alguna venganza, coge el autobús que se convierte en una forma de protección: "*toma el primer autobús que pasa, en cualquier dirección, y viaja durante una hora en el vehículo municipal...*" (op. cit., p. 52). Los medios de transporte parecen los únicos elementos de lo urbano que lo valorizan en cierta medida. El Metro, también es una forma cualquiera de desplazamiento de un sitio a otro.

A veces, el recorrido, el viaje conduce a la metamorfosis del personaje. Es el espacio responsable de las relaciones que se entablan entre los personajes, y los distintos tipos de amistades están bajo el signo de la combinación centro - periferia. Jerónimo, desde su postura de jefe, pide respeto y obediencia, aunque también, en momentos, se muestra más humano y comprensivo, con la tonta Bellarmina o con Paco, un prófugo de la justicia, que es su huésped en la renfe. Los demás personajes entablan pocas relaciones entre ellos, cada uno guardando su espacio privilegiado para robar o matar.

La que mejor define las relaciones que puede haber entre un representante del centro y los de aquí, es Juana: "*Juana, la chica de Serrano, descubre que hay amistades más verdaderas y más fuertes que las de los bares de Serrano (tan remotos).*" (op. cit., p. 96). Al ser un mundo totalmente distinto del al que está acostumbrada, la periferia ofrece nuevas perspectivas, aunque en una línea muy negativa.

El grado de integración en el espacio conocido o desconocido, se refleja a veces en las reflexiones de los personajes: "*países que no existen, y que son los mejores*" (op. cit., p. 15), reflexión que desvela de algún modo la no- aceptación de Jerónimo del mundo en el que vive.

Toda estructura urbana existente se sitúa bajo un signo negativo; re-valorizándose así, la inexistencia. Como método de actuación, el Jero "*crea más en la intuición del momento que en los planes planeados, que no tienen nada que ver con la salvaje improvisación de la vida*" (op. cit., p. 19). Para Jerónimo, el mundo "no tiene orden", reduciendo el concepto de mundo a un espacio bien delimitado, es decir el espacio en el que se desarrolla su propia

vida, la estructura urbana y suburbana se definirían como "*orden que es la violencia,... el orden es el desorden.*" (op. cit., p. 151).

Para algunos, hasta la percepción del espacio físico es cambiante. Blas cree, por ejemplo que "*Dios es una imagen, la Historia es una confusión, hasta la geografía es cambiante...*" (op. cit., p. 203). Al negar tanto una realidad divina como una cronológico - histórica y hasta la geográfica, se llega una vez más a una anulación de lo urbano, de lo organizado, de lo socializado.

Se observa a lo largo del texto una distinción clara entre dos espacios, el central - urbano y el suburbano, como si fueran dos mundos intangibles, sin puentes de comunicación, cualquier intento de integración en el diferente del suyo propio, conduciendo al personaje a la perdición; aunque los dos están provistos de vías de anulación del ser humano, como dos facetas negativas de una misma superficie. Sin embargo, la periferia parece querer estar incluida en lo urbano. La Hueva es las afueras, pero estas afueras también son Madrid: "*Esto no es un pueblo, amor; es un barrio de Madrid. Madrid también es esto, y no sólo tu Moraleja*" (op. cit., p. 69).

También Juana descubre en "*este barrio que no existe en su geografía*", aspectos positivos que le habían sido negados en el centro de la ciudad, ya que aquí se entablan amistades verdaderas.

La imagen final de la ciudad, viene a subrayar esta poco clara, a ratos, distinción: "*Madrid no se diferencia del suburbio como otros días. El sol marca distancias. Ahora, con la lluvia de otoño, todo es gris y perdido. Jerónimo sabe que va a llegar a Madrid en mal día, pero no importa. Madrid es una gran tienda abierta para todos donde no tienes más que llevarte lo que te gusta, y nadie paga. Así es como el Jero ve Madrid. Con el nuevo pelo, con la nueva ropa... con el nuevo DNI... sabe que puede levantar de Madrid lo que le dé la gana... Madrid es el Gran Bazar de Constantinopla.*" (op. cit., p. 252).

## 2. 2. Otros espacios simbólicos

Hay tres espacios particularmente especiales, pertenecientes al ámbito de la periferia, o mejor dicho, de esta periferia, presentes constantemente a lo largo de la escritura, al menos los primeros dos: el cementerio, la calera y el matadero.

El cementerio, como símbolo del más allá, el dominio de las sombras, de la nada, el territorio de la muerte, pierde en este texto, las características habituales que estructuran su descripción. Generalmente, como símbolo de la muerte, de un mundo desconocido, de un espacio y un tiempo sin límites y sin contornos claros, el cementerio impone respeto, el respeto que se tiene a lo que no se puede alcanzar a través de la conciencia.

"Madrid 650" concede a este espacio un significado aparte. Los de la Hueva se relacionan con su mundo, con naturalidad, van a desenterrar a los muertos para despojarlos y violarlos, como si fuera algo de lo más comprensible, y en ocasiones, esta relación puede llegar a ser casi mística. Parece que el vacío es lo que provee la vida en la Hueva: "*La Hueva, en fin, que no hace nada ni produce nada, parece que vive de los muertos, de sus muertos, como leyera Jerónimo, de niño, en sus libros escolares, El libro de los muertos de los egipcios, y todo eso. Unas fantasías infantiles que se hacen realidad en la Hueva.*" (op. cit., p.19 - 20).

Mito y leyenda, se transforman en una realidad mucho más cruel, que cualquier literatura queda reducida a meras fantasías infantiles. Los vecinos de la Hueva están muy familiarizados con "la arquitectura del sepulcro de los muertos". La actitud que tienen ante la muerte, es la de una impresión de igualdad, por lo menos con respecto al factor tiempo, en algo al menos son iguales a los ricos: "...y le arranca el reloj de oro macizo... he ahí un hombre que creyó dominar el mundo porque tenía un reloj que dominaba el tiempo."

(op. cit., p. 27). Además, el profanar las tumbas es muestra clara de valor; Auxiliador piensa que *"hay que ser mucho hombre para sacarle el reloj a un muerto."* (op. cit., p. 27).

El cementerio, santuario de la muerte, representación de la no - existencia, un no - lugar que podría ser visto como la organización, de modelo urbano, del espacio de la muerte, pero con lo construido hacia abajo, hacia lo subterráneo, tiene su propia jerarquía social: *"...los muertos pobres que siguen siendo pobres después de muertos, y están en el cementerio como de pensión, y por cualquier cosa le ponen de patitas en la calle, les cambian de sitio, los van arrinconando, marginando hacia las afueras hortelanas o mesetarias del cementerio... Jerónimo piensa... que a él le gustaría más ser un muerto de éstos... que un muerto de los otros, de los que están encerrados en el palacete hipócrita de un gran panteón, solos y con espacio de sobra,... o apretados y fríos entre mármoles, como faraones..."* (op. cit., p. 35).

La frecuencia con la que se desvalija "piadosamente" a los muertos de la Almudena, está marcada por una temporalidad estática; "noche de luna negra y frío quieto" (op. cit., p. 34), lo que indica la falta de necesidad de ubicación concreta en el tiempo. El espacio parece que lo concentra, lo dirige y lo vigila todo.

Jerónimo prefiere no robar de los muertos, sino de los vivos y luego matarles, ya que *"el dulce alivio de la muerte a navaja... en el cuello es fresca como un collar y en el corazón es urgente como un amor."* (op. cit., p. 37).

Lo que parece purificar estas actividades nocturnas, es la luz del día, como anuncio de un nuevo comienzo: *"Jerónimo siente crecer el día a su espalda, como un mar vertical y nuevo."* (op. cit., p. 39). Como para señalar el negativismo del héroe, su posición es siempre la "de espaldas" a todo lo que se pueda relacionar con lo positivo.

La ironía es más que evidente con la segunda mención del culto egipcio de los muertos: *"Aquí vivís de los muertos, como los egipcios. Sois la tribu más culta de Madrid."* (op. cit., p. 87).

El gran miedo y tabú del barrio, la calera, que es el segundo reino de Jerónimo, después de la renfe, es un horno industrial o natural donde la cal se

mantiene en ebullición como cal viva que puede deshacer, disolver y no dejar huella de los metales y minerales más duros. Allí es donde el jefe de la tribu suburbana, se deshace de los enemigos, de los que podrían contar a la policía lo que pasa en la Hueva, o pura y simplemente de los que no le caen bien. Él mismo define el proceso de desintegración del cuerpo de Juana: "*En seguida vas a ser una masa blanda y caliente de nada, adiós, Juana.*" (op. cit., p. 194)

El astro nocturno "*fija la escena con su media luz de plata negra*"(op. cit., p. 194). Una imagen cruel de la muerte, sobre un fondo de sombras, mientras que el cuerpo de la muchacha parece volar hacia la desintegración, hasta desaparecer en la nada, en el fondo de la calera. El conjunto simbólico formado por la luna menguante y la manzana mordida por una mujer, es la transposición del sentimiento amoroso en un espacio que lo conlleva todo a la anulación: "*La luna menguante, fija y errática, como el espectro de una manzana mordida por una mujer, explica la escena de los dos hombres...*" (op. cit., p. 195).

La calera con su función bien determinada en la suburbia, podría ser considerada también uno de los otros tantos no - lugares presentes en el texto, al igual que el matadero, donde encuentra su fin, Erasmo, la competencia de Legazpi, por una rivalidad de territorio, de dominio y poder que tiene con Jerónimo. La intemporalidad viene a romper de nuevo la dinámica de los acontecimientos que se reducen a una serie de abyecciones y a dejar cada crimen como un cuadro estático, como para fijarlo allí en un fragmento espacial: "*A la puerta del matadero, un letrado remite a lo intemporal del tiempo, como sin querer.*" (op. cit., p. 109); con la puerta sirviendo de umbral entre dos mundos, al cruzarla, Erasmo alcanza un espacio situado fuera del tiempo, un espacio que anula la vida.

En este tipo de configuraciones espaciales simbólicas, la atmósfera cobra una peculiar vaguedad. Sombras indecisas pugnan por adquirir consistencia, sin conseguirlo.

El lector tiene la sensación de encontrarse en un espacio eternizado y enclaustrado, al acceder a la vasta extensión en la que el tiempo no existe. La presencia en el texto de varios símbolos de la sociedad moderna, típicos de la

metrópolis, de - valoriza el espacio urbano como tal, el modesto entresuelo de Manuel Becerra, donde el falso gurú Sivananda es el "burocrata del orientalismo"; los vips, los multicines, los parkings, etc.

Conjunto de lugares reales e irreales, al igual que de no - lugares, la ciudad literaria de Madrid, en "Madrid - 650" se convierte en la representación de un espacio urbano contemporáneo en su vertiente no - positiva. Si la novela quiere ofrecer la representación de la realidad humana de nuestros días, se impregna de espacialidad, ya que lo antropológico está indisolublemente relacionado con ésta, y esta representación literaria remite a lo que G. Amendola clasifica como 'los tres factores dominantes en la alimentación del círculo vicioso del miedo urbano': *"la persecución continua de las crecientes promesas y expectativas de seguridad por una parte y la realidad insegura por otra; la decadencia de los criterios tradicionales reguladores de la distribución espacio - temporal de la violencia y la afirmación en su lugar del principio de ubicuidad y causalidad absoluta por los cuales la violencia asume en la ciudad contemporánea una naturaleza tendencialmente estocástica; la mezcla de la violencia verdadera y de la representada y / o reconstruida en el mundo de los media y del imaginario, donde violencia e imágenes de violencia se suman en un empaste indiscernible. Este último factor asume un particular peso en el universo urbano contemporáneo en el cual no hay ya ninguna apreciable distinción entre real e imaginario y donde antes bien, según la lógica postmoderna analizada por Baudrillard, lo real es considerado real sólo si se parece al imaginario."*<sup>7</sup>

*Madrid 650* - un espacio literario negativo de la ciudad, constituido por medio de dos órdenes verbales, uno referente a lo espacial y otro referente a lo simbólico.

---

<sup>7</sup> AMENDOLA, Giandomenico, *La Ciudad Postmoderna*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, p. 317.

## CAPÍTULO 3

### **La dimensión humana de la ciudad postmoderna – *Atlas de geografía humana* – Almudena Grandes**

Novela representativa de la literatura femenina actual <sup>1</sup>, "Atlas de geografía humana" de Almudena Grandes, se inscribe en una línea de representación de la realidad socio - urbana de la década de los '90, constituida en base a múltiples flashes de la representación evolutiva y contrapuntual de las décadas anteriores.

Concebida mediante el enlace de cuatro voces narrativas, que se turnan para relevar el discurso en primera persona, como cuatro historias individuales que se encuentran y se distancian reiteradamente, la línea narrativa recompone por fragmentos, la vida de cuatro mujeres reunidas en el trabajo de confección de un atlas de geografía, en el marco físico - espacial del Departamento de Obras de Consulta de una gran editorial de Madrid. De una edad circunscrita entre los 35 y los 40 años, las cuatro protagonistas relatan su historia personal, enmarcada en el espacio de la gran metrópolis y sobre el eje temporal de la década de los '90, logrando configurar el cuadro ideológico - social de su generación.

Cada historia reactualiza, a ratos, detalles que configuran aspectos socio - culturales de las décadas anteriores, detalles relacionados con su infancia o su juventud, para volver inmediatamente a puntualizar el marco del

---

<sup>1</sup> REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Théorie littéraire: féminisme, polyphonie et un peu d'histoire*, en Annie Bussière – Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975 – 2000*, Montpellier, Éditions du CERS, 2001, p. 383 – 402.



presente vivido, del presente que se superpone al presente del relato, un presente centrado en el análisis de sus propias vidas, de sus propios mundos, y en la realidad urbana postmoderna de una generación que no es, en este caso, la de la postmovida.

El espacio urbano, marco de la evolución actancial, se revela como una imagen percibida desde una perspectiva diferente de la perspectiva de la postmovida, inscribiéndose sin embargo en la misma orientación no – descriptiva de la tendencia literaria actual.

A pesar de la presencia de algunas secuencias textuales que ofrecen una presentación de fragmentos de imagen urbana, la configuración representativa de la ciudad de Madrid se realiza, sin embargo, mediante procedimientos de naturaleza heterogénea que rehuyen los tradicionales cuadros - imagen, constructores de una representación detallada, casi dibujada de la aspectualidad urbana, procedimientos que logran una evocación urbana de índole social, ideológico y geográfico del Madrid postmoderno, evocación reforzada en varias ocasiones por las referencias diferenciadoras hechas con respecto a la ciudad de antes.

La modalidad literaria a través de la cual se recompone la configuración urbana, tiende hacia la supresión de los elementos propios de la ciudad o, si éstos aparecen, hacia una eliminación de los detalles capacitados a caracterizar. Los recorridos realizados por las cuatro protagonistas, no alcanzan en realidad esta categoría, siendo más bien informaciones sucintas con respecto a un desplazamiento u otro. Y los espacios que más definen y que son al mismo tiempo los más definidos, son los interiores propios de cada una de ellas. De hecho, son justamente los interiores los que concentran su actuación, en la misma medida que concentran las direcciones narrativo – constructivas de su memoria, de sus recuerdos, de sus dudas, preocupaciones y de sus emociones actuales.

Filtrado a través de sus vivencias personales, el espacio de la ciudad adquiere en las cuatro perspectivas, la misma apariencia de imagen mirada de paso, de imagen fugitiva que se escapa a una percepción profunda, que no logra finalmente ofrecer una materialización concreta.

La conjunción espacio - tiempo controla completamente la estructuración de cada una de las dos coordenadas implicadas, de manera que la espacialidad urbana postmoderna es interceptada en función del eje temporal dentro del cual se sitúa dicho proceso de intercepción: "*la soberbia de las grandes ciudades de verdad, complicadas maquetas a escala del propio mundo donde el futuro tiene tanta prisa que nunca sobra tiempo para mirarse el ombligo...*" (Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*, p. 218).

El avance narrativo de cada secuencia pone de manifiesto justamente este detalle, ya que la lectura de decodificación espacio - simbólica, está sometida a una intensa tendencia de pasar a la imagen siguiente, con un dinamismo y una velocidad que han alcanzado la categoría de determinantes de la organización estructural urbana en la literatura de la postmodernidad.

Entre lo que Marisa denomina 'la prisa del futuro', que es el ritmo de vida que sólo se da en la gran metrópolis, y sus propias dudas y contradicciones, que atormentan también a las otras tres protagonistas, la modalidad de percepción del espacio circundante se dirige hacia una constante sensación de no poder atrapar el momento vivido, de pasar enseguida a la secuencia posterior sin haber logrado captar en su complejidad, la anterior, y por lo tanto, sin poder retener su representación en la memoria afectiva.

Susceptible de poder ser sometida y de auto - someterse, al mismo tiempo, a una metamorfosis multiplicativa y sustitutiva, la ciudad actual se prefigura como una contradicción semántica, como una extensión caótica, que sin embargo acepta la imposición de una apariencia estructural sistematizada, organizada según las leyes de la lógica, y que además es capaz de configurar, en puntos dispares del entramado laberíntico del que está constituida, otras tantas extensiones espaciales, aptas para asumir su misma funcionalidad y la estructura necesaria para poder convertirse, a su vez, en ciudades: "*Hija del caos organizado y magnífico de un laberinto que encierra docenas de ciudades posibles.*" (op. cit., p. 218). De este modo, la imagen de Madrid queda matizada en su capacidad de fragmentación, generadora de espacios

posibles, íntimos, personales, interpretables en función de las coordenadas emocional - afectivas de cada perceptor en parte.<sup>2</sup>

Por otro lado, Madrid, a modo de ejemplo, entre otras tantas grandes ciudades, se reduce, al igual que éstas, a una representación creada en miniatura, a una 'complicada maqueta a escala del propio mundo', a un sustituto imagístico que subraya la general indefinición y la falta de individualización, características a la gran metrópolis, lo que permite de forma generalizadora, la permanente sustitución de una, por otra cualquiera.

El encuentro de las cuatro perspectivas presentadas, es el resultado de la convergencia de éstas hacia un análisis interior de la unidad - espacio, no debido a una percepción descriptiva, sino a una percepción evolutiva de los signos constitutivos de la ciudad. Inscrita en la línea literaria actual, no - descriptiva, la novela "Atlas de geografía humana", proporciona la imagen de un Madrid sin rostro, la imagen de una ciudad donde el espacio se mide sobre todo en unidades temporales, produciéndose así la temporalización del espacio, la imagen de un espacio proyectado hacia el futuro con la ayuda de los instrumentos que proporciona la imaginación constructiva, una imaginación matizada en todo momento por la afectividad propia de cada protagonista.

Los segmentos discursivos centrados en la configuración espacial actual contienen, en su gran mayoría, interferencias que implican la ciudad de antes, como contrapunto de una realidad completamente diferente y también como punto inicial de un tramo evolutivo de la realidad urbana vivida por la autora del discurso.

El monólogo interior de Rosa introduce, sin nombrar sin embargo, lo que considera como aspectos negativos que la postmodernidad aporta tanto para la realidad socio - humana, como para la realidad urbana, componiendo una proyección futura de la ciudad - testimonio, que posee todavía algunos elementos capaces de incorporar la imagen de un presente que se convertirá

---

<sup>2</sup> Véase: AMENDOLA, Giandomenico, La Ciudad Postmoderna, 2000: "La ciudad nueva contemporánea se escapa gracias a su nueva y estructural indeterminación o ambigüedad, a los intentos de comprensión y

en pasado: *"A mí me gustaban aquellas casas, me gustaba verlas desde cualquier gigantesco ventanal de nuestro edificio inteligente, me gustaba saber que estaban ahí, resistiendo imperturbables a la especulación y a la síntesis de tantos materiales inefables, contribuyendo con su heroica modestia a la gran paradoja del siglo que viene, cuando esta ciudad malquerida, maltratada, maltrecha, se convertirá sin duda, gracias a tanto descuido, a tanto desamor, a tantos crímenes de la razón y a la insospechada fortaleza de su carácter, en el más exhaustivo y monumental catálogo de la arquitectura urbana del siglo pasado, el nuestro, porque casi nada de lo que se haya podido destruir para construir encima, ha dejado casi, nunca de destruirse aquí, y la piel de las ciudades envejece también, como la de sus hijos, pero el tiempo posa sobre sus poros de piedra, de cristal, de cemento, una pátina brillante y bella, dorada, tensa, tan inexorable su poder como el que ahonda los surcos que el mismo tiempo abre sin piedad en las esquinas de nuestros labios, de nuestros ojos, de nuestra frente."* (op. cit., p. 20).

La arrolladora secuenciación de los tramos temporales, se niega a permitir descifrar los espacios de enlace entre uno y otro, y la percepción que concentra la perspectiva urbana, se centra entorno a la incapacidad de seguir el ritmo de su propio avance existencial, prolongando imaginariamente la perspectiva real con una perspectiva virtual, futura, descifrada según códigos que se supone le deberían corresponder, todo dentro del marco de la incapacidad de inmovilizar la imagen en el tiempo real que está viviendo.

De este modo, la postmodernidad literaria tiende en este caso, no sólo a anular la mirada receptora de la espacialidad urbana correspondiente a su actualidad, sino a utilizar el plano de la perspectiva real como base para la construcción imaginaria del espacio correspondiente a una perspectiva posible, proyectada dentro de los márgenes ilimitados de una actualidad futura, todavía no performada.

Como resultado de una asociación de rasgos humanos, la imagen de la ciudad de Madrid no alcanza, en la ficción literaria, un proceso recreativo,

---

de interpretación totalizadores, tanto de los expertos, como de sus habitantes." (La ciudad – bricolage, p. 72).

recompositivo de rasgos propios, que conduzca a una individualización como entidad urbana inconfundible, sino un proceso de personificación, mediante la mencionada asociación de rasgos humanos, resultado de una especie de identificación y auto - identificación proyectadas por el personaje.

Así, la afirmación de Rosa: "*Madrid es una resistente nata. Yo también. La paciencia es el rasgo predominante de nuestro carácter...*" (op. cit., p. 20), suspende por un momento, implícito en el proceso de lectura, la impresión de cierta compenetración entre dos entidades, humana y urbana, basada en detalles que sólo se pueden compartir de cara al pasado, lo que la ciudad postmoderna no puede proporcionar.

El cambio de postura del determinado, dentro de la repetición de esta misma afirmación, después de haber tomado la decisión de abandonar a su marido: "*Soy una resistente nata. Igual que Madrid. La paciencia es un rasgo predominante en nuestro carácter.*" (op. cit., p. 362), denota el correlativo cambio de postura frente a la ubicación personal. La explicación de esta característica, la resistencia, aplicable en doble dirección, humana y urbana, es ofrecida por el propio monólogo de Rosa: "*La fórmula más sencilla y más tramposa a la vez para sujetar la felicidad entre las manos es la resistencia. Yo soy una resistente nata, igual que Madrid, y siempre lo he sabido*" (op. cit., p. 349 – 350).

La decepción de Rosa, provocada por el fracaso de la aventura sentimental con Nacho, da lugar a una adquisición simbólica de poderes destructivos, efectuada por el espacio exterior de la ciudad, que consigue anular, mediante un mero contacto contaminante, toda esperanza que el interior pudiera albergar. Simbólicamente, la ciudad reviste y encarna en igual medida, una realidad exterior ideológico - social que suprime el nivel desiderativo de cualquier interior personal: "*abismos camuflados en los huecos de los ascensores, esperanzas que se desvanecen al simple contacto con el aire contaminado de las ciudades modernas...*" (op. cit., p. 200); por lo que la ciudad actual pone de manifiesto su distanciamiento que es lo que le confiere la calidad de espacio no - acogedor.

### 3. 1. Espacios exteriores

Los signos de la postmodernidad urbana son resaltados en un tono que remite a cierta nostalgia relacionada con la capacidad afectiva de la ciudad de antes, y que subraya al mismo tiempo una aspectualidad fría y funcional de los elementos urbanos a los que afectan: "*La flamante sede del grupo al que pertenecía la editorial que acababa de contratarme estaba situada en un polígono industrial de lujo que no dejaba de parecer exactamente eso, por muy lujosos que fueran los edificios que ocupaban cada parcela rigurosamente cuadrada, delimitada con tiralíneas*" (op. cit., p.19).

El diseño y la estructuración arquitectónicos modernos delimitan un espacio puramente funcional, perfectamente calculado, pero sin capacidad representativa artística para el conjunto urbanístico general. La propia denominación de la editorial, marcada en la nomenclatura de las calles circundantes, denota sin embargo una carencia expresiva contrastada por las formas denominatorias de la ciudad tradicional: "*por más que cada calle ostentara con arrogancia el nombre del respectivo coloso del columnismo periodístico nacional en lugar de una letra mayúscula o de un simple número sin adorno alguno*" (op. cit., p. 19 – 20).

La inserción de elementos propios de la organización urbana se realiza de forma presentativa, no representativa, de modo que la lectura recupera de forma esporádica, fragmentos de recorrido que consiguen su 'materialización' gracias a los nombres de las calles que los componen. El desplazamiento dentro de la extensión urbana, se puede seguir mediante unidades verbales cuyo semantismo interno remite a este concepto, sin contener sin embargo información alguna, referente a detalles que puedan proporcionar la representación de esta misma extensión espacial urbana dentro de la cual se realiza dicho desplazamiento: "*cruzamos Arturo Soria*

*para embocar la calle Alcalá, y empezamos a descender por ella desde más allá del número quinientos, avanzando muy despacio" (op. cit., p. 115).*

Por consiguiente, las unidades verbales ‘descender’ y ‘avanzar’ son las que implican la existencia de una categoría espacial atravesada, mientras que los nombres de las calles actualizan la superficie urbana estática. El ensimismamiento de los personajes o su inmersión en el diálogo, producen una orientación de lectura dirigida hacia la interiorización, que implica el desprendimiento de la percepción exterior, que anula la capacidad de captar la atmósfera urbana, que separa inequívocamente la vivencia interior de la exterior, a pesar de efectuar el desplazamiento ‘muy despacio’.

El concienciar el desplazamiento se manifiesta solamente a nivel de actuación, pero no alcanza la unidad espacial que hace posible esta actuación. En el diálogo de los dos personajes, Marisa y Ramón, aparecen insertados pequeños fragmentos que proporcionan su posicionamiento en un punto determinado del recorrido. Entre la aproximación de esta ubicación y el símbolo urbano madrileño por excelencia, la plaza de toros, el espacio urbano no se caracteriza, quedando simplemente anunciado: "*Habíamos dejado atrás la plaza de toros y acabábamos de cruzar Manuel Becerra con pasos medidos, casi cansados" (op. cit., p. 120).*

Resulta evidente la ausencia de la mención de los espacios intermedios, la transgresión de un espacio, el traspaso de uno exterior a uno interior y viceversa, realizándose de forma directa, sin previo aviso: "*Le vi marcharse en un taxi, y aunque estaba todavía muy lejos de casa - Santísima Trinidad, entre Viriato y García de Paredes -, decidí seguir andando. Una hora larga después, cuando por fin pude descalzarme y tirarme en el sofá..." (op. cit., p. 123).*

De nuevo, la información actancial y el proceso de temporalización del espacio, son los elementos que traducen a nivel textual, la unidad espacial; ‘andando’ y ‘una hora larga después’, sustituyendo y conteniendo por igual, la superficie implicada; el ‘cómo’ y el ‘cuándo’ sustituyendo y conteniendo el ‘dónde’.

La calle puede ser simplemente, "*el fragmento de acera situado exactamente delante de mi casa*" (op. cit., p. 176). La reducción del tramo vial a 'un fragmento de acera', concentra el espacio de la calle en su nivel horizontal - inferior, como superficie que proporciona la configuración no delimitada de un nivel superior, sobrepuesto, del que sin embargo no se habla, siendo justamente esta verticalidad no mencionada, la vertiente que pudiera ofrecer la imagen propiamente dicha de la ciudad.

El contenido afectivo de las experiencias vividas por las protagonistas, es, a veces, el que asume la función representativa de la ciudad, sin llegar sin embargo a representar realmente, al menos en el sentido propio del término. Se trata de un proceso de percepción controlado por la plasmación emocional de rasgos positivos sobre la extensión espacial exterior, sin explicitar sin embargo dichos rasgos. En la misma medida, las distancias se recorren en períodos temporales modificados por el mismo valor afectivo - emocional, valor que funciona como criterio en el proceso de percepción: "*Cuando salimos de aquel bar, me aturdió la belleza de una calle vulgar. Cuando llegamos a aquel portal, me asombró la brevedad de un paseo tan largo.*" (op. cit., p. 208).

La tendencia general no representativa del espacio urbano, es amplificada por otra tendencia, esta vez de rechazo, de distanciamiento frente a la propia percepción, en un intento de anular, de alguna manera, la imagen ya captada. El cuadro acuático que recrea una escena exterior bajo la lluvia, presenta una evidente orientación hacia la disolución de su contenido: "*era una mujer empapada, abrumada por la lluvia, igual que aquella calle, aquellas casas que parecían condenadas a disolverse en el torrente implacable y vertical*" (op. cit., p. 336).

Esta imagen líquida de un segmento urbano, refuerza el carácter indefinido de la espacialidad metropolitana, provocando una percepción filtrada a través de una película de agua, que deja sospechar la presencia de unos movimientos 'acuáticos' con capacidad de producir la desintegración reflejada de los perfiles construidos.



Tramo emblemático en la geografía urbana madrileña, la Gran Vía es percibida como el espacio callejero con rostro humano, como un filtro humano en continuo movimiento, y define la ciudad postmoderna como macro - espacio de la agitación, del tumulto y de una perpetua sustitución, que es lo que más le acerca al concepto de no - lugar: "*La acera se hizo mucho más estrecha, y el río de gente que se dirigía hacia la Gran Vía en dirección contraria acabó por separarnos.*" (op. cit., p. 429). La drástica reducción espacial, percibida por el transeúnte en medio de este incesante ir y venir, añade un toque de agobio a la percepción de su propia ubicación dentro de este espacio y la sensación de estar perdido, ambos detalles conllevando a la atribución de la categoría de no - lugar.

Si la emblemática Gran Vía se reduce, en el marco temporal de la postmodernidad, a un no - lugar continuamente transitado, conserva sin embargo, en la memoria de Fran, la categoría a la que representaba en la época de su madre, aquella de espacio representativo - simbólico del centro urbano, espacio de la elegancia arquitectónica y cultural: "*escogieron la acera derecha de la Gran Vía en dirección a Alcalá. Iban a tomar un café en el Círculo de Bellas Artes...*" (op. cit., p. 53). El traspaso temporal de los códigos representativos según los cuales se interpretaba y se interpreta la ciudad, funciona como contrapuntuación diferenciadora, opositoria, entre dos realidades urbanas distanciadas temporalmente, pero coincidentes espacialmente.

El mismo lugar, en dos 'momentos', separados por una generación, transgrede su propia categoría, al sustraérsele para ocupar la posición materializada de su negación; pasando de la permanencia arraigada a un estar de paso: "*Ella aprovechó para acercarse a mirar el escaparate de Alexandre, aquella suntuosa tienda de bisutería que ahora se ha convertido en un triste despacho de hamburguesas a cuarenta duros la unidad.*" (op. cit., p. 53).

Otro espacio representativo madrileño, la Plaza Mayor, esbozado como territorio de búsqueda de sellos de Marisa, se caracteriza por la misma ausencia de datos susceptibles de proporcionar información alguna, más allá de la simple constitución del edificio mencionado: "*durante algunos años*

*recorrí los soportales de la Plaza Mayor de domingo en domingo, de columna en columna y de puesto en puesto.*" (op. cit., p. 108).

Llama la atención la intercalación de una referencia temporal, 'de domingo en domingo', dentro de la enumeración de los elementos estructurales constituyentes.

La dimensión vertical de la ciudad es prácticamente inexistente a nivel de reproducción textual. Las fachadas de los edificios resultan completamente excluidas de la presentación, al igual que los escaparates de las tiendas al lado de los cuales, Marisa centra su atención en un vestido rojo, como si todo lo demás estuviera fuera del alcance de la percepción: "*plantada en una acera de la calle Goya, empecé a pensármelo*" (op. cit., p. 124).

La imagen de la ciudad de antes contrarresta por un lado, la inconsistencia representativa de la actualidad urbana, oponiendo su materialización imagística determinada, y acentúa por otro, aún más, esta inconsistencia.

Así, los recuerdos de los interlocutores correspondientes a las cuatro voces narrativas, proporcionan flashes de imagen que recomponen, por partes, aspectos típicos madrileños: "*Quedamos al día siguiente, en la boca de metro de Quevedo, y la invité a merendar en una cafetería que se llamaba Madison y estaba en la calle Arapiles, no sé si te acuerdas, un sitio muy grande, con lámparas de las que colgaban una especie de estalactitas de cristal y mucho lujo del de entonces, mucho terciopelo y cristales ahumados.*" (op. cit., p. 372).

El caso de Ana, que había dejado Madrid años antes, para irse a vivir a París, confiere, a través de su relato, un aura de personalidad a la metrópolis española, pero el proceso se da no en presencia de este espacio, no desde la perspectiva desde dentro, sino en su ausencia, desde la perspectiva desde fuera, como espacio recordado mediante un proceso de rememoración voluntaria, provocado por la necesidad afectiva de recuperar su propia identidad, que sólo se concretiza en estrecha relación con su lugar de origen.

La imagen configurada por el recuerdo en la distancia, recrea detalladamente la personalidad de conjunto de la concentración metropolitana

madrileña, sin tener nada en común con los posteriores recorridos, faltos de percepción, que la misma Ana, esta vez reinstalada en Madrid, después de abandonar a su marido, Félix y por tanto, París, realiza.

La contraposición nostálgica, emocional, de las dos ciudades, Madrid - París, favorece sin duda a la primera, y su recomposición discursiva consigue sugerir el aspecto tradicional urbano: *"en una ciudad donde hay tantos placeres pequeños... y tanta gente, tantos bares, tantas calles... lo echaba todo de menos... las fachadas de ladrillo, me parecían personas, rostros amables, familiares... y mi mirada saludaba cada edificio desde la acera hasta el tejado... rojo intenso contra el azul de un cielo intenso, porque los colores dejan de ser cualidades para convertirse en seres completos cuando alguien los abandona para irse a vivir a un gigantesco patio de armas triste de gris, sucio de negro."* (op. cit., p. 84).

La decisión de no volver a París, implica una positivación del lugar de origen, que adopta los atributos de una persona: *"Inexplicablemente sentía que la ciudad, mi ciudad, me acompañaba."* (op. cit., p. 85). Esta positivación se acentúa gracias a la negativización de la otra ciudad, ambos fenómenos estando estrechamente relacionados con sus experiencias personales, ya que: *"París me parecía una ciudad detestable. Y es verdad que la detesto, pero además, allí fui muy infeliz."* (op. cit., p. 85).

La diferenciación que se observa entre las grandes ciudades, es reflejada por la aplicación de estos pensamientos a la ciudad de antes, al Madrid percibido por Ana, mucho tiempo antes: *"Cada ciudad posee su propio rostro, su propio gusto, su propio carácter, y el tiempo no transcurre a la misma velocidad en todas ellas."* (op. cit., p. 86).

Sea cual sea el segmento discursivo, el creador de la ciudad de antes o el responsable de la configuración de la ciudad actual, la compleja relación que se establece entre la dimensión espacial y la dimensión temporal, permanece constante. En el primer caso, es el espacio el que condiciona la coordenada temporal, tratándose de una fase anterior de la realidad urbana, mientras que la correspondiente a la actualidad metropolitana, se rige por la subordinación que la unidad - tiempo ejerce sobre la unidad - espacio, porque

la ciudad postmoderna, cualquiera que fuese, es un espacio que se mide en unidades de tiempo, es un espacio que no se materializa gracias a los componentes de naturaleza estructural, sino gracias al movimiento temporalizado que permite su actualización material, perceptible.

Sin embargo, la ciudad a la que define como suya, su lugar de procedencia, a la que percibe como punto de equilibrio, ya que "*continuaba unida a Madrid por una suerte de invisible, invencible cordón umbilical*" (op. cit., p. 169), no consigue ofrecerle sin embargo un espacio donde pueda instalar con precisión su propia vida: "*tras instalarme en Madrid... todo cambiaba y se movía sólo para encontrar un lugar definitivo, y antes o después, cada cosa logró acoplarse en un hueco más o menos ajustado a su medida, todo acabó encajando, todo, salvo mi vida.*" (op. cit., p. 169).

El pasado de la ciudad, aquella ciudad de la España de la dictadura, es recuperado por la memoria de Fran y por su monólogo recordatorio en el despacho de la psicoanalista, cumpliendo con la función de faceta antitética del presente de la ciudad: "*España, Madrid, la dictadura, un país gris, duro, injusto*" (op. cit., p. 129). La comparación con el juego de muñecas rusas, denota cierta capacidad, atribuida por una Fran - niña, de transformación y adaptación mental que la ciudad posee: "*Dentro de esta muñeca cabía otra muy parecida... mi propia casa, una ciudad de colores en la que cada uno podía decir lo que quisiera.*" (op. cit., p. 130).

La estructura urbana de los noventa, hace innecesario este tipo de juego, al implicar los matices de la libertad, entendida en todos los sentidos.

Retratada por la imaginación de una niña, la ciudad de la infancia de Rosa, se perfila como espacio mágico, de cuento de hadas, que admite cambios en la estructuración de su apariencia física, debidos a una adjudicación de valores idealizados: "*una ciudad antigua de edificios altos como hadas madrinas y bares abiertos hasta la madrugada*" (op. cit., p. 340).

La ciudad postmoderna cobra signos de reconocimiento de índole completamente distinta. Uno de estos signos, creador de una imagen fácilmente detectable, es la luz artificial nocturna que establece la equivalencia entre las grandes extensiones urbanas de la postmodernidad,

produciendo la ya típica imagen - cuadro o imagen - fotografía, propia del arte cinematográfico. La representación panorámica de Madrid, contemplada por Martín a través de la ventana, corresponde justamente a las características mencionadas, provocando en el lector, la reproducción imaginaria de una imagen tan conocida, ya tantas veces vista y vivida: "*Martín miraba la ciudad nocturna desde su sillón favorito... Madrid se encendía sólo para él, ventanas, neones, farolas como comas de luz acentuando el horizonte, matices templados y sin embargo audaces en el grandioso esplendor rojizo del anochecer, un espectáculo...*" (op. cit., p. 150).<sup>3</sup>

La presencia del término 'espectáculo', junto con la postura desde la que se realiza la contemplación, 'desde su sillón', remiten simbólicamente a la capacidad de actuación del espacio urbano en la postmodernidad, una capacidad de enseñar aquello que se quiere ver, una capacidad de representación en función de aquello que se quiere presenciar, ocultando la inconsistencia de su propia realidad espacio - temporal.

La afirmación de Nacho, el fotógrafo, resalta la misma capacidad de auto - representación del espacio urbano: "*Ahora fotografio paisajes, ciudades, edificios, y la gente que vive en ellos.*" (op. cit., p. 69).

Inmortalizar un segundo de la evolución móvil o inmóvil de la aspectualidad urbana, remite implícitamente a esta capacidad auto - referencial. Y la imagen urbana se recupera a través de la representación fotográfica, sólo en su dimensión espacial, dado que la dimensión temporal queda anulada en cuanto a su dirección aumentativa, y suspendida dentro de los límites impuestos por su momentaneidad.

Las señas de la postmodernidad impregnan lo urbano de una frialdad, de una artificiosidad específicas, que hacen iguales a los elementos que deberían proporcionar la individualidad de cada ciudad, por lo que la mención que Marisa hace con respecto a Barcelona, se podría aplicar perfectamente a Madrid, sin poseer la previa información de que se trata de esta primera ciudad: "*Entre las adustas paredes de aquel modernísimo edificio, donde el*

---

<sup>3</sup> Véase: *La luz y la noche*, en: Amendola, Giandomenico, op. cit., p. 109 – 118.

*lujo se expresaba con una frialdad extrema, casi conventual..."* (op. cit., p. 219).

La uniformidad promovida por la estética de la postmodernidad arquitectónica crea una apariencia urbana desprovista de rasgos propios, definatorios, dotados de criterio especificador.

Reflejada como atmósfera, no como construcción, Madrid se revela en su vertiente agobiante, sofocante, infernal, repetible hasta el cansancio en el período veraniego: "*la bofetada de calor, ese aire reconcentrado, agotado de sí mismo, que sofoca las ciudades en las tardes de verano*" (op. cit., p. 256).

La constante comparación entre los elementos propios de la ciudad, en este caso, los tradicionales, que representan las señas de identidad según las cuales se identifica a la ciudad de Madrid, y los recientes insertados en el mapa urbano, propios de la ciudad moderna, puntualiza siempre la distancia simbólica que opone dos realidades diferentes de una misma entidad. El discurso de Forito se inclina hacia la positivación nostálgica del Madrid de antes y una devalorización que abarca lo construible de la ciudad actual: "*Éste y el Palace serán siempre los mejores hoteles de Madrid, ya te digo, por mucho que inauguren otros de esos modernos, tan horteras...*" (op. cit., p. 231).

Si la ciudad tradicional se asocia a una imagen descrita y contemplada, la ciudad postmoderna se asocia a la actuación dentro del espacio conferido por una imagen que no puede ser decodificada en función de criterios clásicos, tradicionales, siendo aquella clase de imagen, susceptible de ser interpretada en función de una variedad de criterios no relacionados estrictamente con las modalidades de la construcción clásica, aquella clase de imagen que permite una complejidad de facetas, sustituibles a fuerza de la subjetividad manifestada por su receptor, aquella clase de imagen que admite e implica discontinuidad, indefinición, indeterminación, incoherencia e insustancialidad, en sus posibles actualizaciones. Y especialmente, aquella clase de imagen transmisora de no - lugares.

La reconstrucción del trayecto realizado por Rosa, en su viaje a Suiza, concentra en el espacio, no - lugar típico, del aeropuerto, una superposición espacial simbólica y explícita de la transformación provocada en su estado de ánimo, por la aventura allí experimentada.

Por consiguiente, el espacio no - lugar del aeropuerto se deja sustituir, a nivel perceptivo, por el análisis interior de las coordenadas emocionales que acompañan las direcciones contrarias pero sobrepuestas espacialmente, que componen la ida y vuelta de un viaje: "*Cuando el avión de Swissair aterrizó en Barajas cuatro días más tarde, nada me hacía suponer que la mujer que salió del avión por la puerta trasera... fuera distinta de la que había completado todas las etapas de un proceso estrictamente inverso noventa y seis horas antes.*" (op. cit., p. 71 – 72).

La ciudad, el afuera, se convierten para Marisa en un espacio de la actuación, en un espacio - escenario que acoge realidades inventadas, identidades ficticias, adoptadas por un alter - ego de la protagonista. El vestido rojo que Marisa se pone, asumiendo la identidad ficticia de una mujer que corresponde al molde encuadrable en y conforme con el espacio de la postmodernidad, le permite adoptar formas comportamentales tras las cuales esconde su inseguridad, mientras la ciudad pone de manifiesto la libertad de esta actuación: "*Cuando por fin me atreví a salir a la calle con él, ya había reunido todos los complementos necesarios para sacarle el máximo partido... un nuevo nombre, un marido inventado... toda una estupenda historia personal que contar a la primera persona que se acercara a la barra del bar donde pedí el primer whisky de la noche.*" (op. cit., p. 124).

El carácter de escenario improvisado que adopta la configuración de la imagen urbana, en una reiterada percepción de Fran, confirma una vez más, la variabilidad que caracteriza las posibilidades perceptivas del espacio urbano. La imagen requiere, esta vez, de la dimensión cromática otoñal para lograr producir su actualización, mientras que los elementos urbanos quedan, como siempre, resumidos en su propio nombre: "*Madrid, a mis pies, sucumbía al hechizo del otoño, recuperando un color antiguo, de infancia detenida. Las tejas se bañaban en el último resplandor del día como si el*

*horizonte fuera un rodillo que las cubriese sin pausa de purpurina, oro falso, precioso, que proyectaba una sombra imposible sobre las calles limpias, regadas de luz, tan definidas, tan nítidas como si formaran parte de un gigantesco decorado teatral."* (op. cit., p. 363).

La simbología contenida por el sintagma ‘decorado teatral’ apunta hacia una deconstrucción posible de la estructura urbana, aspecto que le sitúa nuevamente dentro de lo que lo desconfigurado, lo indefinido, abarca. Percibida desde la perspectiva social que implica toda organización urbanística, la ciudad deja entrever el tópico de la noche madrileña: "*una ciudad de tapas y cenas desordenadas al filo de la medianoche*" (op. cit., p. 419).

La forma de presentación, empleada para la inserción textual de uno de los elementos más destacados por la literatura urbana actual, la autovía, responde perfectamente al modelo instaurado por la misma, reflejando un no - lugar, espacio del automatismo y de la velocidad, desprovisto de toda nota de humanidad: "*A nuestra izquierda, la autovía de Barcelona zumbaba a todas horas como una jaula de grillos mecánicos*" (op. cit., p. 20), en cuya extensión, las coordenadas temporales sustituyen a las espaciales.

Aunque el texto no ofrece ni la más mínima información acerca de lo que se denomina como mobiliario urbano, destaca sin embargo, la incorporación de unos cuantos fragmentos de la clase de Geografía Urbana, impartida por Javier a un grupo de estudiantes, en plena calle. Naturalmente, la totalidad de las intervenciones marca procedimientos técnicos de registro de los componentes de este mobiliario, sin recrear sin embargo, el entramado de connotaciones que establece la concentración de elementos diferentes en la formación de un segmento urbano completo: "*farolas, por ejemplo... las más altas, destinadas a iluminar la calzada, y las que forman parte propiamente del mobiliario urbano, tanto las exentas como las adosadas a los inmuebles...*" (op. cit., p. 177).

La complejidad de la composición de cada uno de los segmentos urbanos, aparece organizada en "*una extravagante lista de objetos: farolas, papeleras, bancos, árboles, columpios, contenedores de vidrio para reciclaje,*



*depósitos de pilas, relojes digitales, paneles de información municipal, garajes, zonas peatonales, vados permanentes, accesos dotados de rampas para sillas de ruedas..." (op. cit., p. 178).*

La extensa enumeración de los constituyentes del mobiliario urbano, pone de manifiesto la tendencia anuladora de configuraciones posibles en base a estos elementos, manifestada por la literatura actual, que tiende a adoptar formas diferentes de representación, en resumen: la no - representación.

La inserción de la clase de prácticas de Geografía Urbana, demuestra exactamente la no aplicación de los procedimientos de registro de las modalidades de configuración urbana, en el proceso de materialización del discurso urbano literario, ofrecido a lo largo del texto: "*Tienen que anotar todas las características de un tramo concreto de una calle concreta, describirla, enumerar sus dotaciones, medir la frecuencia con la que se repiten... es decir, tratar la ciudad como un paisaje más. Esta plaza es estupenda... porque tiene de todo, una boca de metro, un mercado, un colegio... un aparcamiento subterráneo, un monumento histórico - artístico...*" (op. cit., p. 179).

Lejos de determinar la configuración espacial urbana propiamente dicha, los signos urbanos convergen en la mayoría de los casos, hacia una interiorización del espacio exterior, portando a veces un significado que se desdobra para simbolizar o direccionar aspectos muy personales de la existencia de sus protagonistas.

Este proceso se construye como un doble juego, de aplicación e interpretación de la simbología urbana. La fase inicial del juego está constituida por la percepción de Rosa, que atribuye a la dimensión urbana, significados que provienen de su historia de amor con Nacho Duarte. La fase final, o el reverso de la dirección lúdica, está representada por la devolución de los mismos significados, efectuada por lo percibido, devolución que provoca un desplazamiento de lo mental - consciente hacia coordenadas de naturaleza diferente de la espacial: "*cada cosa que me pasaba acababa conduciéndome a él... los nombres de las calles que atravesaba, y los*

*escaparates de las tiendas en las que entraba, y hasta las marcas de los productos... el mundo entero se había convertido en un gigantesco libro cifrado y todos los signos resultaban ser uno solo, todas las flechas señalaban en la misma dirección." (op. cit., p. 185).*

Así, la ciudad postmoderna se presta al juego de la plasmación, al juego de la metamorfosis, adoptando una variedad de representaciones, válidas solamente en las circunstancias personales, íntimas de su receptor.

### 3. 2. Espacios interiores

Con respecto al concepto de espacio cerrado, la novela centra la atención en los espacios cerrados públicos, proporcionando relativamente pocas presentaciones de espacios privados. Estos últimos aparecen más bien en los primeros capítulos, que introducen por turno a las cuatro protagonistas, como espacios que insinúan, sin llegar a definir del todo, el perfil de la personalidad de la protagonista a la que corresponden.

Los interiores públicos, fundamentalmente bares de hotel, ocupan la presentación preponderante del espacio cerrado. Al igual que en el caso de la representación exterior, las referencias concernientes a la tradición se hacen notar con fines comparativos distanciadores.

La primera inserción de este tipo recrea, por la acentuada diferencia con las tendencias modernas, la sensación de penetrar en un espacio que ha permanecido en una anterioridad temporal: "*al atravesar por primera vez el umbral sentí que acababa de penetrar en una película española de los años cincuenta. El bar era oscuro y fresco, y el mobiliario parecía una réplica poco sofisticada del diseñado para la familia Picapiedra, una versión atávica del estilo castellano...*" (op. cit., p. 20 – 21).

Todo detalle remitente a una representación ficticia, funciona como desencadenante de la imaginación recompositiva de cada lector, cuyos previos conocimientos imagísticos tienen que sustituir la 'real' apariencia de un lugar no retratado, sino insinuado, que adquiere al mismo tiempo, una capacidad expositiva, como de muestrario de realidades ajenas: "*Más que decoradas, las paredes parecían infestadas de fotos en blanco y negro*" (op. cit., p. 21). La relación espacio - tiempo cobra de nuevo protagonismo, dada la sensación de atemporalidad que los interlocutores prueban dentro de este espacio delimitado, en el que el único elemento capaz de producirles la

concienciación de su propia ubicación, es el ruido del aire acondicionado: "*el aire acondicionado, único pero feroz testimonio de la auténtica cronología de aquella escena, desmentía la calurosa realidad de una mañana de julio.*" (op. cit., p. 21).

Los espacios característicos de la estructura interior de un local público moderno, son presentados mediante la misma técnica, no creadora de imagen, sino alusiva de la atmósfera creada, del ambiente proporcionado. Así, Marisa recuerda el restaurante al que Fran les había invitado a cenar, como "*uno de sus restaurantes favoritos del centro, un lugar tan pequeño, elegante y escogido...*" (op. cit., p. 29). Dicha presentación proporciona la información referente a la categoría, no la referente a su configuración espacial, y por lo tanto, el texto no ofrece más que la indefinición de un lugar anunciado, indefinición marcada aún más por la postura de Fran, postura que concentra la efectuación de gestos mecánicos resultados de su presencia física, no corroborada por un estado activado de la conciencia del lugar: "*Llegué antes que las demás al restaurante pero, por una vez, tampoco me pareció ridículo sentarme sola en una mesa y esperarlas.*" (op. cit., p. 58).

Los interiores de los bares frecuentados se caracterizan del mismo modo, por una evidente ausencia de datos que puedan completar el cuadro de la representación: "*Entramos en un local bastante oscuro y de perfiles equívocos, un ejemplar típico de las zonas menos lúcidas - como aquella - de los barrios ricos - como aquél -, a medio camino entre un clásico bar de tapas,... y el pobre intento de semi - pub inglés.*" (op. cit., p. 120).

Al no parecer pertenecer claramente a ninguna de las dos categorías, el espacio interior del local queda situado sobre el eje de la indecisión por un lado, y sobre el eje de la indefinición estructural, por otro lado.

La opinión de Marisa con respecto a los bares de copas que suele frecuentar, concentra una actitud social frente a la libertad de la mujer actual de frecuentar sola este tipo de establecimientos: "*Los bares de copas son menos solidarios y tal vez, y justo por eso, mucho más amables*" (op. cit., p. 211). Sin duda alguna, el interior se configura en función de posturas socio -

culturales, ya que no hay prácticamente elementos constitutivos precisos mencionados.

La evolución discursiva de la producción textual, no repara en cómo es el espacio que acoge al personaje y su monólogo, sino en el ambiente ahí generado y en la forma en la cual, éste puede influir en la actuación de los que se encuentran dentro: *"el contacto con el aire azulado de humo y desteñado de sudor amontonado de cualquier local de moda, convierte instantáneamente a la más desvalida de las viajeras solitarias en lo que mi abuela, mi tía y mi madre solían definir con inapelable concisión en una sola palabra, buscona."* (op. cit., p. 211). De naturaleza más bien olfativa, el interior de los bares de copas, presenta invariablemente las mismas características, que los convierten en interiores plagados de humo, a través del cual la mirada filtra, sin que se llegue a su verbalización, lo que pueda hallarse más allá de ella misma.

La oposición que sitúa los bares de las décadas anteriores y los de los '90, enfoca precisamente la postura ante la presencia de una mujer sola: *"porque la imagen de una mujer sola, bebiendo una copa detrás de otra en cualquier barra del Madrid de los años cuarenta, de los cincuenta, de los sesenta, evoca una clase de arrogancia que yo nunca me he podido permitir. Al margen de cualquier desafío, de cualquier consolador escándalo, los bares de copas de los años noventa tienen la dudosa virtud de desnudarme de cualquier disfraz para transparentar exactamente lo que soy, una mujer sola, que sale sola por no quedarse en casa..."* (op. cit. p. 212). El local público de los '90 se presenta por lo tanto, como un espacio que hace innecesario guardar las apariencias, un espacio de la libertad de actuación, donde cada uno puede mostrarse tal y como es, sin rigurosas imposiciones esquemáticas que impongan reacciones según una tipología preestablecida.

Prestando imaginariamente la identidad de una mujer diferente, investida con las características de lo que se viene definiendo como mujer moderna, Marisa es la voz narrativa proveedora de escenas en las que el espacio interior en sí no cobra mayor importancia que una simple escena, necesaria para el desfile de la clientela que frecuenta los bares de los hoteles de lujo madrileños.

La modalidad de introducción de la perspectiva es siempre la misma: se menciona en primer lugar, la ubicación en un punto no muy bien definido dentro del interior del bar; se hace referencia al proceso de percepción mediante términos como ‘contemplar’, ‘mirar’, etc., para que se dé en último lugar, el despliegue del panorama enfocado, que no contiene ni la más mínima referencia a la configuración espacial propiamente dicha, sino a lo que hace que este espacio cobre la dimensión encuadrante, de marco que contiene el elemento socio - humano: "*Y mientras estoy sentada ante una mesa discreta del bar de un hotel de lujo, contemplando a toda esa gente que parece vivir una vida de verdad... contagiándome de su propia velocidad, de su propio y frenético ritmo, ya no soy una mujer sola que sale sola por no quedarse en casa, sin más propósito aparente que la confección de un exhaustivo catálogo de la clientela de los bares de Madrid, sino una criatura muy distinta, Alejandra Escobar, una mujer de mundo...*" (op. cit., p. 215 – 216).

Los hoteles de lujo representan uno de los no - lugares más repetidos en el texto, superficies para estar de paso, muestrario de arquetipos donde predomina el cambio perpetuo, cuya característica fundamental es la variedad, derivada de una permanente sustitución que convierte el espacio interior en una especie de registro antropológico - cultural: "*Ellos, si son europeos, suelen hacer ostentación de una calculadísima sobriedad... Los millonarios americanos, en cambio, saben dar espectáculo.*"<sup>4</sup> (op. cit., p. 214).

Sin embargo, esta clase de espacios del anonimato, que confiere la sensación de protección a los que acuden, como Marisa, con el propósito de ahuyentar la soledad, se transforma repentinamente en un espacio agobiante y desprotegido con la llegada de Forito, ante el cual no puede acudir a su fingida identidad, al igual que se siente relativamente incómoda por la dificultad de explicar su presencia allí: "*Sucedió en el bar del vestíbulo del hotel Ritz,... el salón de aire casi íntimo que se trocó de repente en un páramo hostil, escenario de una muda pero feroz batalla que llegué a creer perdida para siempre.*" (op. cit., p. 221).

---

<sup>4</sup> Cf. AUGÉ, Marc, *Los <no – lugares>. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1993, p. 98 –99.

Del otro lado, los interiores personales de las protagonistas se definen en función del perfil de cada una de ellas. El punto común que se encuentra en todas las referencias, concierne la adjudicación de estados de ánimo, pasajeros o casi permanentes, a la estructuración de la imagen que recupera el entorno. Una de las imágenes más reductoras del ambiente personal, es la que Rosa recompone a través de un lenguaje muy expresivo, que reproduce casi a nivel sensitivo, la marca de su insatisfacción. La dimensión de su entorno personal está incluida evidentemente en el sintagma 'mi vida', lo que intensifica el contraste entre la complejidad del concepto y su drástica reducción: "*me acordé de Mi Vida,... cuatro paredes de cartón repletas de la nada negra y compacta de mi insatisfacción.*" (op. cit., p. 23). Inmersa en un análisis interior, Rosa no termina de establecer un vínculo real con su propio entorno.

La renovación que Marisa realiza en la casa heredada de sus padres, se puede interpretar desde un punto de vista simbólico, como una especie de tránsito brusco, repentino, de un aspecto representativo del pasado, a otro, muy diferente, perteneciente al presente y previsto también para el futuro. La modernización de su casa aporta sobre todo funcionalidad, apartando una decoración pesada, inútil, innecesaria y creando sobre todo, un espacio personal interpretable según los códigos decorativos de la modernidad: "*mi propia versión de luz y del progreso, azulejos blancos, muebles blancos, suelo de damas...*" (op. cit., p. 34). La imagen creada requiere a pesar de todo, imaginación por parte del lector ya que, aunque en una extensión de escritura de dos páginas, la enumeración de los elementos constitutivos resulta más que completa, no logra crear, sin embargo, la representación de conjunto, no logra evidenciar los vínculos de constitución del engranaje, no logra proporcionar la imagen - cuadro que enmarque un ambiente compuesto por la interrelación de los elementos.

En el marco de esta desconexión formal, la soledad de Marisa hace que ella sustituya a nivel imaginario, la presencia de una compañía, por los ruidos que supuestamente la casa produce: "*Mi casa respira. Ya sé que nadie me creería si lo contara, porque nunca me he atrevido a hablar de eso con*

*nadie, pero yo lo sé, porque la oigo, y aunque ni siquiera yo me lo creo, sé que la casa respira...*" (op. cit., p. 29).

Filtrado a través de la misma dimensión afectiva, el interior personal de Fran, conserva en su representación la constante indefinición, la falta de contornos claros, la ausencia de las menciones referentes a todo detalle que no fuera estrictamente necesario para una perfilación sumaria, la justa para poder enmarcar el segmento de discurso correspondiente, en la categoría de transmisor significativo del concepto - espacio. Destacan dos elementos encargados de significar espacio: la música y la oscuridad; el primero otorga contenido sonoro al interior, el segundo anula la posibilidad de percepción visual: "*Distinguí a Shostakovich desde más allá de la puerta blindada, pero la casa en la que entré estaba a oscuras.*" (op. cit., p. 150). El distanciamiento afectivo provoca en el plano de la significación espacial, otro distanciamiento, esta vez de la posesión, ya que Fran se refiere a su propia casa con la estructura 'la casa en la que entré', como si no fuera suya, como si se tratara de un espacio ajeno con el que no se identifica.

Los interiores correspondientes al edificio de la editorial, espacio común que reúne y relaciona a las cuatro, están dominados por la atmósfera de frialdad funcional, propia de los despachos y pasillos de las construcciones modernas de este tipo.

Territorio no - definido, superficie recorrible, los pasillos de la editorial son un ejemplo típico de no - lugar, propiciado por la funcionalidad estructural arquitectónica postmoderna <sup>5</sup>, perfilándose textualmente como extensión espacial dentro de cuyos marcos, la única acción posible es el desplazamiento que concentra las actuaciones necesarias para su efectucción, y la forma en la que se realiza, se puede perfectamente resumir en un solo determinante: automática: "*Mientras respondía al respetuoso saludo del portero... y pasaba de largo por los ascensores para subir dos pisos de escaleras muy despacio, y recorría el pasillo, y abría la puerta de mi despacho, y ganaba mi mesa, y me sentaba tras ella...*" (op. cit., p. 22).

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 98 – 99.



La percepción del entorno, dentro de un espacio asignado, como lo es el despacho de cada una, se mantiene en la misma línea de negación, creándose de este modo una especie de interiorización involuntaria que proporciona la capacidad de abstraerse a los deícticos 'aquí' y 'ahora': "*mientras Rosa seguía sonriendo como una boba, mirando el techo como si desde allí pudiera mirarse por dentro, o mirar a ninguna parte*" (op. cit., p. 81). El arriba funciona como reflejo de lo afectivo - abstracto, al igual que como umbral que una vez traspasado, provoca la negación más contundente de la dimensión espacial.

El aspecto generalizado del despacho de Fran, viene evocado, a modo de asociación encadenada, por el impacto que produce en ella, la primera sesión de psicoanálisis a la que se somete: "*aquel despacho tan frío, tan técnico, tan parecido a mi propio despacho de la editorial...*" (op. cit., p. 43).

Entre los elementos definatorios de lo urbano, los medios de transporte destacan por su ausencia en el texto. Madrid es una ciudad que se recorre andando. Llama la atención esta eliminación de las referencias acerca del transporte público. Los únicos vehículos presentados, son los taxis, espacios privados, retratados desde una perspectiva muy positivista que recompone espacios íntimos, agradables y cálidos: "*agradecí la vaharada de calor que empañaba los cristales como se agradece el blando pellizco de una abuela.*" (op. cit., p. 149) / "*y el sol calentaba ya a través de los cristales, yo me reía por dentro contemplándome por fuera...*" (op. cit., p. 181).

### 3. 3. Otros espacios simbólicos

Como ya hemos señalado anteriormente, la coordenada temporal es uno de los aspectos más importantes que influyen en la estructuración espacial y que une, de alguna manera, a las protagonistas con su entorno físico y sus experiencias. Marcada por una actitud común frente al paso del tiempo, la percepción general de su propia vida se ve influida por una peculiar relación con este elemento. Esta relación, casi obsesiva, se dirige más bien hacia una sensación de no lograr captar la momentaneidad en la que viven, y sobre todo de no poder revivir en el recuerdo, los segmentos del pasado: "*ella me dijo que lo sentía... es que iba perdiendo los años, como si la memoria inmediata del año pasado anulara los recuerdos de otro, el que vivió ocho, diez años antes.*" (op. cit., p. 56).

La lectura ofrece frecuentemente secuencias de intentos de reconstrucción temporal, precisa, por instantes, de experiencias agradables. Así, Rosa intenta recrear, para poder revivirla una vez más, mentalmente, la aventura amorosa con Nacho, y el fracaso de este intento provoca una especie de desvanecimiento de la historia real, llegando así a dudar de la veracidad de lo sucedido: "*tanta energía... para reconstruir unas pocas horas con la obsesiva meticulosidad de un relojero loco*" (op. cit., p. 62).

La constancia de la obsesión por el avance de la edad, que anula en la memoria gran parte de los tramos anteriores, crea un efecto de pérdida de la identidad correspondiente a estos tramos y por ende, de la desaparición de facetas del conjunto de su personalidad: "*me dijo que aquellos años se le escapaban*" (op. cit., p. 126).

Contrapunto de la complejidad de las experiencias vividas por las demás, la monotonía que caracteriza la vida de Marisa, se perfila como "*ese tiempo entre paréntesis que es mi vida*" (op. cit., p. 243), como eje temporal

que no puede ser olvidado por el simple hecho de que no hay nada que recordar.

La aventura de Suiza representa para Rosa, una especie de garantía de invertir bien el tiempo, de transformarlo en experiencia de vida: "*enamorarse otra vez y tirar de la manta, acabar con la vida gris, con el despilfarro de los años, con la nostalgia de tantas cosas que no he poseído jamás*" (op. cit., p. 66).

Una vez más, contrapunto de las experiencias deparadas por el destino a las otras, la postura de Marisa ejemplificada por los sellos, aclara la falta de contenido motivacional de su vida: "*Hay gente capaz de matar por un sello, pero yo nunca tuve tanta suerte.*" (op. cit., p. 109).

Se observa fácilmente la presencia de un desdoblamiento del personaje de Marisa, sobre el fondo de la intertextualidad literaria. Las experiencias vividas por las otras tres, junto con las presentadas por las novelas que lee, sólo las puede aportar a su vivencia, adoptando imaginariamente la identidad de los personajes literarios: "*la vida auténtica a la que he podido asomarme sólo desde sus páginas,... vivir una novela, otra novela, que no es la vida, no es mi vida.*" (op. cit., p. 111 - 112), y ocupando al mismo tiempo su espacio. La sustitución del espacio real en el que se sitúa, por uno ficticio, literario, pone de manifiesto su capacidad de crear espacios paralelos: "*Hasta el autor más riguroso,... se espantaría de aburrimiento si alguien le obligara a leer mi vida. Por eso, porque no se parece en nada a una novela, necesito los libros. Para que me anclen precisamente a la vida.*" (op. cit., p. 111).

El espacio de la acción locutoria es destacado a lo largo de todo el texto y a veces, su materialización reemplaza la del espacio físico, real, escenario de la producción de esta acción: "*El eco de aquella palabra cortó el aire tan limpiamente como el filo de un hacha antes de clavarse en el centro de la mesa, imponiendo a ambos lados un silencio extraño. A veces, las sílabas se contagian de densidad, unas a otras, hasta que su conjunto adquiere un peso insoportable para quien las pronuncia, para quien las*

*escucha, hasta que las conversaciones mueren de asfixia, aplastadas por la fuerza de una sola palabra como aquella." (op. cit., p. 70).*

Con su correspondiente carga de ironía, el comentario de Ana introduce en el texto un símbolo gastronómico, las aceitunas de Camporreal, símbolo que remite a una identidad urbana, formada a base de tópicos: "*cuando decidí dejar a mi marido por un puñado de aceitunas de Camporreal..." (op. cit., p. 165).*

Reunidas en la labor de realización de un atlas, cuyo título final será 'Atlas de Geografía Humana', Fran, Rosa, Ana y Marisa confeccionan mediante su propia evolución, relatada por la ficción literaria, su propio 'atlas de geografía humana', constituyendo cada una de ellas un tipo - modelo 'geográfico - humano'.

El espacio de actuación de la ficción literaria, la ciudad de Madrid, recrea a su vez, gracias a la misma ficción literaria, su geografía real, situada cronológicamente en la categoría estético - literaria de la postmodernidad y percibida e interpretada según las normas instauradas por la misma.

## CAPÍTULO 4

### **El espacio como lugar de decadencia - El Madrid 'del Kronen' en *Historias del Kronen* - José Ángel Mañas**

En la confluencia de la década de los setenta con los años ochenta, una serie de creadores, representantes de al menos dos generaciones, desplegaron en Madrid un conjunto de propuestas estéticas que de manera espontánea renovaron el panorama de las artes y del comportamiento urbano, en general.

Con el tiempo, esa actividad quedaría englobada bajo el epígrafe de "movida madrileña", identificando un fenómeno ambiguo e impreciso, pero que de la noche a la mañana convirtió a una ciudad agotada en emblema máximo de la modernidad. Sus iniciadores, que utilizaban la calle, los bares, las fiestas y los locales de conciertos como vehículo de experimentación e intercambio, no tardaron en contagiar su efervescencia al resto de la ciudad.

En la década de los ochenta y el período de la posmovida, Madrid se convierte en una ciudad ciertamente predispuesta, debido al clima de optimismo que la llegada de la democracia había extendido por toda la sociedad española. Por ello, las noches de Madrid se abren a cuantos quieran conocerla, como lo hacen pocos lugares en el mundo. Esta etapa de la vida madrileña representa un estado de ánimo colectivo en el que se encontraba un

importante número de jóvenes, empeñados en disfrutar de la vida, abandonando cualquier tipo de compromiso o concienciación.

En los años noventa, la noche madrileña acaba siendo una confluencia general de todos los noctámbulos, procedentes de cualquiera de las noches paralelas, de cualquier bar.

La literatura última, que se quiere reflejo de esta últimas tendencias, crea un mundo novelesco donde el espacio se degrada interminablemente, donde la decadencia de las cosas no parece tener ni comienzo ni final, donde el decorado está lejos de ser una tela de fondo inerta.

Las oposiciones estructurales entre espacios abandonados por la vida, y el mundo occidentalizado del progreso, no retroceden, sino dibujan una trayectoria declinante, del ser retirado de la lucha <real> por un desarrollo o un cumplimiento hasta un grado cero donde la proliferación de elementos negativos se vuelve irrepresible.

Se crea también un modelo de personaje libre, que siente la necesidad de un espacio non - coercitivo.

La novela de José Ángel Mañas, "Historias del Kronen", nos propone un Madrid postmoderno, pero no desde el punto de vista de un espacio urbano como tal, sino como un espacio imprescindible para una juventud falta de perspectivas y de sentido. Un espacio absolutamente necesario para un grupo de jóvenes "del centro", cuya vida es una continua juerga. El único universo que pueden percibir es el de los bares y las discotecas madrileños, el alcohol, el sexo y las drogas.

Todos los miembros del grupo son personajes sin sentimientos, sin sensibilidad y tienen ante la vida una actitud completamente desesperanzada. El perfil psicológico mejor esbozado es el de Carlos, ya que la novela se configura como diario de éste.

"Historias del Kronen" es la novela de un estilo de vida, el de los jóvenes madrileños de los años '90- '95, los de la postmovida; un estilo de vida característico a la gran ciudad, sólo ésta pudiendo ofrecerle un espacio adecuado. La perspectiva sobre este espacio es una céntrica, y la recuperamos

a través, como ya se ha dicho, del diario de Carlos, un joven veinteañero del centro de Madrid, procedente de la clase media madrileña.

#### 4. 1. Espacios exteriores

Las únicas referencias que se hacen a puntos concretos de la ciudad, a elementos de identificación urbana, son las de las calles, plazas, avenidas de Madrid, todas ellas recuperando la identidad por medio de nombres reales. Pero, la sensación de realidad se detiene aquí... no hay nada más allá de la denominación, ningún detalle, ninguna descripción por muy sencilla que fuera, ninguna otra mención que pudiera recuperar una imagen arquitectural urbana. Es importante señalar que todas las calles y autovías se mencionan al mismo tiempo que se realiza un trayecto en coche, de tal manera que, más que un mapa de la ciudad, a veces, el texto ofrece casi la estructura de un mapa automovilístico.

El héroe percibe el espacio urbano desde el interior de la carretera, en continuo movimiento con lo que el espacio se reduce a un trayecto que establece el contacto entre los bares y las discotecas de la ciudad. La única atmósfera, el único ambiente interior que se nos describe es el de los bares frecuentados, como únicos lugares a los que se tiene acceso, pero esta vez, a diferencia de los héroes "periféricos" de F. Umbral, no por prohibición alguna, no por un sistema social no permisivo, sino por una incompatibilidad natural y por una indiferencia llevada al nivel de lo absurdo frente a cualquier aspecto de la vida que no fuera propio de su mundo.

El universo de estos jóvenes se configura como una especie de subcultura, cuyo ámbito de desarrollo es la metrópolis.

Entre todas las autovías mencionadas, la más presente es la M - 30, la más rápida vía de comunicación en el mapa urbano, lo que pone de manifiesto la teoría de Marc Augé sobre los no - lugares.<sup>1</sup> De este modo, en

---

<sup>1</sup> AUGÉ, Marc, op. cit., 1993.



"Historias del Kronen", Madrid se convierte en el prototipo de la ciudad sin forma de la geografía urbana postmoderna.

Mientras que lo indefinido y la falta de consistencia caracterizan el espacio, una total incomunicación define las relaciones interhumanas, sobre todo en lo que concierne las relaciones generacionales. Carlos y sus amigos, representantes de la postmovida madrileña, rechazan la orientación política y estética de la generación del '68, la de la movida.

La comunicación entre padres e hijos es prácticamente nula. No existe ningún vínculo sensible, ninguna emoción, hasta parece que las dos partes se toleran mutuamente. Para Carlos, sus padres sirven para proporcionarle una vida cómoda y el dinero para las drogas; en casa procura tener con ellos el contacto más mínimo posible. Frente a los "sermones" de su padre, adopta una actitud de indiferencia total, en ocasiones, no se digna a comunicarle que no está de acuerdo con él, aún teniendo una opinión al respecto, ya que no merece la pena ni siquiera discutir: *"El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil, y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etc. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso en responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar. Pero paso de discutir con él."* (J. A. Mañas, *Historias del Kronen*, p. 74).

A lo largo del texto, esta falta de comunicación se vuelve más y más pregnante. La tele sustituye las relaciones entre los miembros de la familia: *"Nadie habla durante la comida porque estamos todos viendo el telediario."* (op. cit., p. 28).

Él que resume este estado de la comunicación actual es el abuelo, símbolo de una generación que apreciaba unos valores desaparecidos por completo de la visión sobre la vida de los jóvenes actuales: *"La televisión es la muerte de la familia, Carlos. Antes, la hora de comer y la hora de cenar eran los momentos en los que la familia se reunía para hablar y para*

*comentar lo que había pasado durante el día. Ahora las familias se sientan alrededor de la tele; no hay comunicación. La familia se está resquebrajando como núcleo social.*" (op. cit., p. 95). La generación de los abuelos de Carlos no consigue integrarse en un mundo violento, tan diferente de aquél al que estaban acostumbrados y durante una comida en casa del abuelo, a la que Carlos acude a petición de su padre, tanto la tía Sara como el mismo abuelo hacen un retrato de la ciudad y de sus jóvenes: "*...los jóvenes de hoy ya no tienen nada de respeto, no piensan más que en drogarse. Hay muy mala gente, hijo.*" (op. cit., p. 91).

A través de la intertextualidad con la literatura, la imagen que presenta el abuelo, es poco prometedora: "*Es un retrato terrible del mundo en que vais a vivir...No hay más que ver en qué se ha convertido Madrid. La ciudad moderna es monstruosa, Carlos.*" (op. cit., p. 92).

El héroe se encierra en su mundo, un mundo sin sentido, sin objetivos, sin horizonte, sin nada.<sup>2</sup> Absolutamente nada logra despertarle la curiosidad, el interés o por lo menos un poco de atención. Ninguna actividad merece el más mínimo esfuerzo. Hay una indiferencia absoluta con respecto a todo: "*Le explico al viejo que no me interesan los idiomas. Además, es un coñazo viajar.*" (op. cit., p. 73) y la réplica de su padre viene a reforzar lo mencionado: "*¿Qué no es un coñazo para ti?...Dímelo, Carlos, porque yo te juro que no sé qué hacer contigo. No te entiendo.*" (op. cit., p. 73-74).

La insensibilidad de Carlos y su afición por la violencia se percibe a través del interés que muestra por los acontecimientos bélicos presentados en el telediario: "*Ya hablan menos de Yugoslavia. La verdad es que es una guerra de segunda. La del golfo, con los moros, era más espectacular. Además, estaba mucho más claro quiénes eran los buenos y quiénes los malos.*" (op. cit., p. 73). La deshumanización del personaje es aún más evidente a la hora de reducir estos acontecimientos a la categoría de

---

<sup>2</sup> Cf. INGENSCHAY, Dieter: "La mayor provocación de Mañas es presentar a un héroe que parece no tener sentimientos humanos..."; *¿A dónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (antes y después de la Colmena)*, en: Historia y poética de la ciudad, Anejo III, Revista de Filología Románica, UCM, Madrid, 2002, p. 141.

espectáculo: "*El telediario, sin guerras, no sería lo mismo: sería como un circo romano sin gladiadores.*" (op. cit., p. 29).

Incluso, lo que parece dar sentido a su vida, las juergas, la droga, las películas pornográficas y lo demás, en muchas ocasiones no producen el deleite esperado, las emociones a veces, también se agotan dentro de este ámbito hasta la anulación del personaje como ser humano<sup>3</sup>: "*Qué poco peleón estás últimamente, Carlos. Se diría que un par de porros pueden contigo. Estás viejo.*" (op. cit., p. 68).

Carlos vive en un mundo formado por unos cuantos elementos que en conjunto crean una impresión de irrealidad; elementos como autovías, añadiendo desplazamientos en coche a gran velocidad, bares, drogas y prostitutas, que construyen un esquema cinematográfico. Por consiguiente, los personajes crean para ellos mismos, un mundo ficticio, violento y surrealista, lo que hace que vivan en un mundo de cine y no en la realidad propia.

La necesidad de copiar, de repetir experiencias vistas en la pantalla, aumenta el grado de ruptura con la realidad del mundo exterior. En los momentos en los que cree haber llegado a un nivel suficiente de identificación con el mundo ficticio de la cinematografía, el personaje logra salir de su indiferencia y tener reacciones propias de la sensibilidad humana: "*Me río satisfecho. Ha sido igual que una peli porno.*" (op. cit., p. 88), afirma Carlos después de una de sus experiencias sexuales.

Por regla general, el mundo cinematográfico se considera como una copia de la realidad y lo que hace es llevar a la pantalla imágenes de experiencias vividas en ésta, si exceptuamos las últimas tendencias del cine de ciencia ficción. Sin embargo, en "*Historias del Kronen*", parece que es la vida misma a la que se desea convertir en copia del cine, hay una inversión de valores y por lo tanto la imagen cinematográfica, símbolo de la ficción, de lo

---

<sup>3</sup> Cf. NAVAJAS, Gonzalo: "El postmodernismo reelabora la actitud característica de los textos modernistas. Se identifica con el hastío del modernismo ante el fiasco moral de la cultura occidental y en algunos casos la magnifica. Sin embargo, la protesta - aunque no desaparece - deja de ser la posición predominante y se reemplaza con actitudes de indiferencia ante una situación que se considera como no modificable... En numerosas novelas españolas contemporáneas, subyace con modulaciones varias, una orientación común de reconocimiento de la imposibilidad de valores consensuales y al mismo tiempo de creciente resignación ante esa realidad." - *Teoría y práctica de la novela española moderna*, 1987, p. 30.

inventado, de lo imaginado, cobra más valor de realidad que la realidad misma. Las referencias intertextuales a películas americanas actuales son múltiples, pero de la intertextualidad con el cine, vamos a tratar más adelante.

Volviendo al texto y a la problemática del espacio, recordamos el carácter indefinido de éste. Como ya se ha mencionado, el texto contiene sólo referencias a elementos propios de la geografía urbana. Lo que llama la atención, sin embargo, es el hecho de que, en cada una de sus escapadas nocturnas, el héroe siente la necesidad de informar sobre el trayecto que está efectuando, con una precisión que hace que el lector que conoce el entramado de calles madrileñas, pueda seguirle con su imaginación, procedimiento a través del cual, se produce la sensación de un doble recorrido. La fluidez del relato y la capacidad de visualizar recorridos, ayuda en la producción de esta sensación. Para el lector no avisado, es decir un lector a quien los nombres de las calles mencionadas no le dicen nada, el recorrido se reduciría sólo a un desplazamiento a toda velocidad siguiendo un laberinto sin distinción alguna.

Las zonas aludidas re - crean el centro de Madrid y el procedimiento literario que utiliza J. A. Mañas para la construcción del espacio dentro del texto es el de la mención: "*Plaza de Castilla, Carretera de Colmenar, Avenida de la Ilustración.*"(op. cit., p. 86). El texto está repleto de este tipo de trayectos - esquema: "*Roberto baja por la Castellana y sube por María de Molina hasta Francisco Silvela,...*" (op. cit., p. 26); "*...cruza la Castellana, sube hacia Bilbao, se desvía a la izquierda en la Glorieta de Santa Bárbara, sigue por Mejía Lequerica, se mete por Barceló...*" (op. cit., p. 15).

En casi todas estas enumeraciones de calles, está presente un verbo constituyente del grupo semántico de los así llamados verbos de desplazamiento o de movimiento, lo que amplifica la sensación de recorrido, los personajes no se detienen para mirar alrededor: "*Pasamos por Emilio Castelar, Colón, Cibeles, Alcalá, Gran Vía...*" (op. cit., p. 77); "*...salimos a la Emetreinta y en media hora llegamos...*" (p. 46); "*Salimos por la Nacionaluno con dirección a...*"(op. cit., p. 43); "*...me desvíó a la derecha para entrar...*"(op. cit., p. 76); "*El coche arranca a la segunda y consigue subir por la cuesta hasta la glorieta.*" (op. cit., p. 172).

Incluso cuando aparece algún que otro detalle descriptivo, con respecto a lo espacial, no se llega a una descripción en sí, de carácter urbanístico - arquitectural, se trata más bien de puntualizaciones sensoriales que transponen un estado de ánimo: "*La Castellana está muy bonita por la noche. La torre Picasso está completamente iluminada.*" (op. cit., p. 86). La percepción que Carlos logra tener de la ciudad es una percepción de un conjunto que impacta sus sentidos.

Se ha dicho ya que la sobremodernidad es productora de no - lugares, estos espacios o fragmentos de espacio, que no son en sí lugares antropológicos, sino lugares de tránsito o espacios donde se desarrollan ocupaciones provisionales.

Las "Historias del Kronen" encierran un viaje, aunque entendamos por viaje una suma de recorridos que parten y llegan más o menos del y al mismo sitio, la casa de Carlos y los distintos bares, con especial atención en el Kronen, discotecas, cines, etc., viaje que atraviesa varios lugares y que necesita los no - lugares para poder hacerlo. Los desplazamientos de Carlos se configuran como imagen de la vida postmoderna, una vida sin destinos claros y sin perspectivas, pero es precisamente el movimiento mismo del viaje lo que le seduce y le arrastra. Este movimiento no tiene otro fin que él mismo, y es la escritura la que fija y, por medio de la reiteración de su imagen, hace que el lector pueda leer estos desplazamientos.

Cuando se habla de un no - lugar o de no - lugares, se hace alusión a una especie de cualidad negativa del lugar, de una ausencia de lugar, ausencia que le impone el nombre que se le atribuye. Los propios nombres de las calles, de las avenidas o de las plazas, son los que crean no - lugar en los lugares; ya que por medio del nombramiento, los transforman en pasajes. Al nombramiento se le añade el hecho de pasar, cosa que confiere a los nombres de lugar un estatuto particular y "*donde la mirada se pierde, es el horizonte de todo viaje (suma de lugares, negación del lugar), y que el movimiento que*

*<desplaza las líneas> y atraviesa los lugares es, por definición, creador de itinerarios, es decir, de palabras y de no - lugares."*<sup>4</sup>

Del mismo modo que "los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no - lugares crean la contractualidad solitaria" (idem., pp.98). En base a esta afirmación, señalamos que en el texto de J. A. Mañas, a lo largo de todos los recorridos efectuados por Carlos, en coche, solo o acompañado, la sensación que vive es una de soledad. No hay nada más allá de los sentidos sometidos a la velocidad. Carlos menciona casi siempre la velocidad a la que va: "...salgo a la Emetreinta. Estoy yendo a ciento cuarenta, casi ciento cincuenta..." (op. cit., p. 26).

El tiempo se convierte en un factor muy importante, y como los no - lugares se recorren, se miden en unidades de tiempo <sup>5</sup>, Carlos siente la necesidad de llegar cuanto antes, cualquier retraso le pone nervioso, aunque, paradójicamente, no tiene ninguna prioridad: "*Pillo la Emetreinta y entro por Plaza de Castilla...Tardo media hora en llegar a la Glorieta de Cuatro Caminos y comienzo a estresarme*" (op. cit., p. 33).

La presencia de la Emetreinta se hace notar continuamente, una carretera no - lugar por excelencia y lo que hace que este carácter se vuelva más y más evidente es el incluirse en una masa de vehículos. En la carretera, Carlos siempre nota la presencia de los vehículos que rodean el suyo y esta ubicación constante del individuo en la multitud, amplifica el carácter de no - lugar de los trayectos realizados: "...pero hay coches que me adelantan a más de ciento sesenta." (op. cit., p. 26).

La frecuencia con la que se repiten estos trayectos por la autopista, hace que a Carlos, el espacio del no - lugar se le vuelva extrañamente familiar. No se detiene a mirar alrededor, pero éste es su espacio.

La Emetreinta alcanza el valor de un espacio no - restrictivo: "*Si conducir por la Emetreinta es lo más relajado que hay*" (op. cit., p. 222), donde todas las prohibiciones parecen desaparecer. O al menos, para Carlos,

---

<sup>4</sup> AUGÉ, Marc, op. cit., p. 90.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 90.

para quien las normas desaparecen sólo con no respetarlas. En una de las escapadas nocturnas por la misma M-30, Carlos obliga a Roberto, uno de sus amigos, a conducir el coche a gran velocidad y por poco se matan. Mientras Roberto apenas se repone después de dicha experiencia, Carlos presume del "valor" que atribuye a sus locuras. Impresionar a los demás es lo más importante: "*Espera a que se lo contemos a Miguel, vas a ver cómo va a flipar.*" (op. cit., p. 225).

La imagen que crean de ellos mismos, es una imagen proyectada en la opinión de los demás y la tendencia entre los jóvenes es la de crear una imagen falsa y obligar, en la medida de lo posible, a los demás a aceptarla. Por la misma razón, Roberto accede a conducir a ciento sesenta kilómetros por hora y después de que Carlos le impulsara, llamándole "cobarde".

Quedar mal delante de sus amigos es una idea que conlleva a vencer cualquier miedo y toda acción por muy desquiciada que parezca y por muy peligrosas que sean las consecuencias que pueda traer, se vuelve realizable. La razón y los propios intereses quedan anulados ante el hechizo de la ficción: "*Pat Beitman nunca diría que no a una proposición así.*" (op. cit., p. 220). De nuevo la realidad se desdobra y la necesidad de identificarse con los héroes de la gran pantalla pone una vez más en evidencia la ausencia de la individualización. Los personajes no tienen la conciencia de su propia identidad.

Lo más importante es el que los no - lugares, en general, proveen el derecho al anonimato, y por lo tanto no hay individualización. Carlos y sus amigos viven en un mundo en el que la necesidad de individualización se anula de por sí. Y como consecuencia, la realidad propia en la que viven empieza a desvanecerse dejando paso a una realidad creada por ellos mismos.

Otro no - lugar característico a la postmodernidad está representado por las grandes superficies comerciales. La estructura del texto, en nuestro caso, delimita a nivel léxico el espacio del supermercado, como espacio de tránsito destinado a ocupaciones provisionales y estrictamente funcionales: "*Continente. Aparcamos cerca de la entrada...Entramos y vamos a la sección de discos...Pagamos...Salimos.*" (op. cit., p. 243).

En la realidad concreta de la posmodernidad, los lugares y los no - lugares se interrelacionan, y en todo momento, un lugar se puede convertir en un no - lugar.



## 4. 2. Espacios interiores y dimensiones intertextuales

A nivel de espacios cerrados, el Kronen, uno de los bares más frecuentados por el grupo, no termina de ser exactamente un espacio cerrado. Según la clasificación presentada en la parte introductiva, el bar, al igual que los cafés y demás sitios de ocio, son zonas indecisas, medio - cerradas y medio - abiertas, por lo que el Kronen, permanentemente presente en el texto, es un espacio que abarca simbólicamente la vida de una generación.

El texto se abre con la imagen del bar, imagen que se repite a lo largo de todo el texto y que también lo cierra. Tampoco estamos ante una descripción en el caso del espacio interior. El procedimiento es el mismo. Se habla, tal y como con respecto a lo exterior, de lo que pasa en el bar y no de cómo es.

El grupo pasa en el Kronen mucho tiempo y es allí donde procuran, a través de Manolo, el camarero, sus drogas y también sirve de punto de encuentro para los amigos. De esta manera, el Kronen se convierte en un símbolo de la decadencia metropolitana por excelencia y de la destrucción en la postmodernidad urbana, y es también el espacio del Kronen, donde Manolo performa una especie de presagio, al final de la novela, justo antes de la muerte, mejor dicho asesinato de Fierro: "*Hoy, ya te digo, va a terminar mal alguien.*" (op. cit., p. 245).

"El trayecto" del Kronen por el texto es un trayecto circular, al final de la novela, después del distanciamiento entre los miembros del grupo, causado por la muerte de Fierro en su fiesta de cumpleaños, parece ser que será este mismo espacio el que proporcione la posibilidad de volver a juntarles, posibilidad traducida por la afirmación - esperanza expresada por Roberto: "*Seguramente le veré en el Kronen.*" (op. cit., p. 273).

A medida que se avanza en la lectura del texto, la brutalidad de los actos cometidos por los protagonistas y del lenguaje empleado por éstos se

acentúa. El consumo de droga les hace perder a ratos el contacto con la realidad y en la memoria quedan trozos de experiencias y momentos vividos: "*Tengo algo de clavo y no puedo recordar con mucha nitidez qué pasó la noche anterior. Sólo me han quedado algunas imágenes inconexas sin ninguna relación clara entre ellas.*" (op. cit., p. 28).

Lo único que importa son las sensaciones provocadas por la droga, Carlos tiene ya construida la imagen de su futuro, la idea de ganarse la vida por medios propios le resulta como algo de lo más absurdo en una conversación con su amiga, Nuria: "*Yo, mientras no le falte dinero a mi padre, estoy tranquilo. Tengo mi pequeño sueldo de heredero potencial.*" (op. cit., p 169-170).

En cuanto a la situación socio - política general, aparte de la no - implicación evidente, el grupo adopta una actitud crítico - irónica: "*Si es que esto es Europa: el cinturón de seguridad, prohibido fumar porros...al final, ya veréis, vamos a acabar bebiendo horchata pasteurizada y comiendo jamón serrano cocido...todos los españoles contentísimos con ser europeos...*" (op. cit., p.235).

Otro detalle, a tomar en cuenta, que define esta orientación social - urbana postmoderna, está representado por la vestimenta; un elemento que marca distancias entre dos generaciones: "*Qué moda más tonta la de llevar los pantalones rotos, como si fuerais pobres. A ver cuándo nos das una sorpresa y te pones una corbata o una pajarita.*" (op. cit., p. 50). La observación de la madre de Carlos remite obviamente a otra inversión en la escala de valores. Según el canon estético de la generación de la madre, llevar los pantalones rotos era un signo distintivo de pobreza. Para Carlos, lo mismo se transforma en un signo distintivo del non - conformismo modernista. La expresión "como debe de ser" aplicada a la vestimenta, ha perdido todo rastro de significado en el lenguaje de los '90 y más allá.

La uniformidad característica a la época "de los viejos" pasa a ser variedad de las nuevas estéticas, y adoptarlas representa una adaptación completa a su tiempo. De nuevo es la madre la que subraya la diferencia: "*Estarías tan guapito con el pelo corto...No entiendo yo esas nuevas*

*estéticas.*" (op. cit., p. 186). La prueba máxima de haberse incorporado a las nuevas tendencias, y de haber asumido todas las experiencias negativas rechazadas y marginadas por la sociedad, consta de aceptarlo todo y no arrepentirse de nada, ya que, según Carlos, avergonzarse es cosa de débiles: "*Yo no me avergüenzo nunca de nada de lo que hago.*"(op. cit., p. 197).

Es obvio que las diferencias se sitúan a todos los niveles, pero hay un aspecto que llama especialmente la atención: todo lo relacionado con la mujer. La que era antes, según el abuelo de Carlos, "el núcleo y el alma de la familia", se convierte para Carlos en "algo" completamente despreciable.

Destaca la dureza y vulgaridad de los términos con los que éste define a las chicas con las que él y sus amigos entran en contacto. La figura de la mujer adquiere solamente el valor de una única función: la de "zorra". Carlos es conocido entre sus amigos por el nulo aprecio que les tiene a las mujeres. Amalia concentra la opinión de los demás: "*Tú no sabes querer.*" (op. cit., p. 199). Como muchas tantas cosas, para Carlos, enamorarse es cosa de débiles y depender emocionalmente de una mujer es algo de lo más despreciable, desprecio que siente por Pedro: "*Está enamorado...Para él esa tía es como una droga, necesita estar a todas horas con ella.*" (op. cit., p. 101).

Sea cual sea el papel de la mujer, en una relación pasajera o en una relación sentimental (el caso de Pedro), la marca de lo negativo acompaña todas las perspectivas sobre la mujer. Cuando la novia de Pedro logra captar toda su atención: "*...para Pedro, cuando aparece su novia, desaparecen todos los demás.*" (op. cit., p. 102), ella se transforma en una especie de influencia negativa, un elemento perturbador que le arranca del grupo de los amigos, impidiendo, de esta manera, su "evolución". Pedro pasa de un estado involuntario de desinterés por todo (desaparecen todos los demás) a un estado, esta vez, voluntario (pasa de los colegas): "*El Pedro, desde que está con esta piba, pasa de los colegas.*" (op. cit., p. 204), actitud por la que Carlos y los demás consideran a la chica no sólo como una influencia negativa para Pedro, sino como una interferencia muy negativa en las relaciones entre los hombres.

El lenguaje empleado al respecto, es suficiente para re - componer la visión del personaje. Los calificativos atribuidos a las mujeres a lo largo de todo el texto, son más que relevantes.

A medida que avanzamos en la lectura, la deshumanización del protagonista roza niveles que alcanzan lo siniestro. El retrato psicológico de Carlos, se va delineando claramente y dos de los aspectos más importantes en esta configuración, son su relación con la música, y sobre todo su actitud ante la muerte. Con respecto a la música, sus preferencias musicales hablan de por sí: "*A mí lo que me flipa es esa guitarra siniestra.*" (op. cit., p. 159); y en combinación con la droga, le lleva a un estado de media - realidad, un estado de trance en el que el único vínculo con el espacio exterior se crea por vía sensorial: "*La música la percibo de manera cada vez más clara y me pesa el cuerpo.*" (op. cit., p. 181).

La frialdad y total indiferencia que muestra ante el anuncio de la muy posible muerte de su abuelo, son propias de una insensibilidad exacerbada: "*Creo que se va a morir - me explica. Me voy a mi cuarto.*" (op. cit., p. 165). Con motivo de la visita al velatorio, después de la muerte del abuelo, curiosamente, por primera vez en el texto, Carlos se fija en las características del edificio y se digna a hacer unas cuantas observaciones al respecto: "*El Velatorio...un edificio feísimo de colores fúnebres*" (op. cit., p. 186), comentario que hace destacar su capacidad para percibir aspectos desagradables. Sin embargo, su emoción se detiene delante de la fachada, porque una vez dentro, se conforma con registrarlo todo con mucha naturalidad. Y con la misma naturalidad y además con una reacción a la que definiríamos como cinismo, recibe el pésame de parte de Amalia: "*No hay nada que sentir. Era viejo y se ha muerto. Punto.*" (op. cit., p. 193).

La ausencia de la más mínima emoción, resulta escalofriante. Su memoria cinematográfica se re - actualiza y con visualizar elementos básicos como el cadáver y el ataúd, se traslada al mundo ficticio de la película de Drácula: "*El cadáver, dentro de su ataúd, me recuerda una película antigua de Drácula.*" (op. cit., p. 191). El cinismo de Carlos se intensifica aún más en el momento en que Roberto le da también el pésame: "*¿Cómo que lo sientes?*

*Pat estaría avergonzado, si te hubiera escuchado pronunciar esas palabras. Lo peor es que se ha muerto de muerte natural, qué aburrido.*" (op. cit., p. 221). La influencia del cine no pierde fuerza ni siquiera en momentos como éste.

Se podría plantear una interpretación que presente esta actitud como una forma de evasión de todo lo que afecta de una manera u otra al personaje, pero la constante insensibilidad mostrada en una variedad de situaciones, nos conduce a la conclusión de que el autor quiso presentar una imagen de lo más negativa de un espacio de la postmodernidad, cuya influencia puede resultar muy destructora.

Se ha hablado de la incomunicabilidad entre dos mundos distintos, espaciados por aproximadamente 20-25 años.

Sin embargo, si nos detenemos a analizar el nivel de la comunicación dentro de este círculo viciado que es el grupo de amigos del Kronen, nos damos cuenta de que en "el interior", la comunicación se reduce a tan escasos aspectos que deja de ser prácticamente comunicación. En su "discurso" ante Amalia, Carlos anula este concepto, lo que refleja toda una toma de posición al respecto: *"Hablar, hablar...No os dais cuenta de que hay gente que prefiere no hablar, que no lo racionaliza todo, que prefiere la emoción a la lógica, que prefiere el instinto a la razón. Con hablar no se soluciona nada."* (op. cit., p. 196). Los únicos temas que merecen la pena ser debatidos son para ellos los tres temas "fundamentales" que componen la vida: *"¿De qué quieres que hablemos? A ver. - De sexo, de drogas y de rocanrol."* (op. cit., p. 236).

Además en el grupo funciona una regla no - escrita, según la cual, nadie tiene derecho a ser diferente, y respetar esta regla, resulta imprescindible a la hora de ser aceptado por sus miembros: *"Pero usted no les conoce. No me aceptarían. Se pasarían el día riéndose de mí y no sería lo mismo."* (op. cit., p. 265).

Dentro de este círculo, está prohibido hablar de uno mismo, de sus preocupaciones fuera del grupo, de sus problemas, deseos o penas. A pesar de conocerse desde hace prácticamente toda la vida, las relaciones entabladas son muy superficiales, no tienen consistencia, nadie conoce realmente a nadie y

tampoco tienen interés en hacerlo. Ellos se definen como amigos, pero el término de amistad carece de sentido y queda reducido a una mera fórmula de presentación. No surgen emociones, afección y no comparten más que la bebida, la droga, las mujeres y conversaciones para llenar el tiempo. Roberto es él que mejor define las relaciones dentro del grupo, confesándole al psicólogo que es homosexual: "*¡Ellos qué van a comprender! Usted no les conoce. Con ellos no se habla nunca. Cuando salimos, contamos chistes, decimos tonterías, burradas, hablamos de tías - eso siempre - pero nunca hablamos de nosotros...No nos contamos nunca nada. No comunicamos...*" (op. cit., p. 267).

La falta de un vínculo comunicativo cobra más peso todavía después de la muerte de Fierro. Pasan por alto este asunto, como si nada hubiera pasado. La incapacidad de exteriorizar, de expresar sus sentimientos y como resultado, la imposibilidad de consolarse mutuamente, hace que la atmósfera sea muy pesada: "*Me da rabia porque es como si no hubiera pasado nada. nadie quiere hablar del tema, a nadie parece haberle afectado demasiado.*" (op. cit., p. 271). La muerte de Fierro es lo que provoca un distanciamiento entre los miembros del grupo y la inconsistencia del lazo que parecía unirles, termina casi por desintegrar el grupo.

Todo lo arriba expuesto, es la lectura de la creación de una imagen del espacio madrileño postmoderno. La influencia negativa de la metrópolis se hace notar en todos los aspectos. Sin embargo, la propia opinión de los miembros del grupo, sobre el espacio de Madrid, visto desde una perspectiva que identifica la ciudad con el círculo vicioso en el que viven, presenta facetas divergentes, tanto positivas como negativas: "*A mí me gusta Madrid. Aquí nadie te pregunta de dónde vienes...Cada cual va a su rollo y punto...Si quieres marcha de pijos, la tienes, si te gusta un tipo de música o te gustan los maricones o qué sé yo, tienes zonas y gentes para todos los gustos.*" (op. cit., p. 108) (opinión de Carlos); "*No aguanto más esta ciudad...A mí también me gusta Madrid, pero tiene muchas cosas malas.*" (op. cit., p. 108) (opinión de Roberto).

Además de apreciar Madrid por el abanico de posibilidades de diversión que ofrece y por la libertad que cada uno puede tomarse a la hora de elegir sus orientaciones, Carlos opina que lo que da vida a la ciudad, es esta misma juventud postmoderna: "*Vamos a enfarloparnos, ¿no? Venga...hay que meter marcha a esta ciudad.*" (op. cit., p. 117).

Se han presentado muy brevemente en un párrafo anterior y más adelante, sólo como puntuaciones, observaciones referentes a la intertextualidad con el mundo del cine. Destacan sobre todo aquellas referencias al cine americano de las películas de terror, que representan para Carlos un molde según el cual se pueda modelar una conducta y una actitud general ante la vida. En la parte final de la novela, Roberto resume muy claramente esta tendencia: "*Carlos decía ...que la vida era como una mala película. Le encantaba el cine...Nos veía a todos como si fuéramos personajes de una película, de su película...*" (op. cit., p. 272-273).

La serie de películas nombradas, películas muy representativas para el género, termina por crear un personaje desnaturalizado y la participación principal que tiene en la muerte de Fierro, se configura como resultado de una "educación" cultural del exceso.

Encontramos títulos como: "Henry, retrato de un asesino", "La naranja mecánica", "Batman", "La matanza de Texas", "American Psycho"; y por un procedimiento de doble lectura, podemos re - construir el retrato psicológico de Carlos.<sup>6</sup>

Esta doble lectura se realiza en dos niveles, el primero es el de la lectura de Carlos por medio de la "narración" de la acción de la película y el segundo sería nuestra lectura que cobra varias dimensiones, una de la percepción de la trama de la película, cuya violencia aparece concentrada por la lectura de Carlos, otra de los pensamientos y observaciones de Carlos acerca de lo que pasa en la pantalla y por fin, la última siendo la marcada por

---

<sup>6</sup> Cf. INGENSCHAY, Dieter: "These references also point to the growing Americanization of present - day Spain... The Kronen stories question the urban canon by ignoring or neglecting the literary tradition of city perception... replacing all traditional city images with the significantly amorphous after - image of a hopeless generation.", en: RESINA, J. & INGENSCHAY, D. (ed.) - *After - images of the city*, p. 133.

las preferencias cinematográficas de Carlos, preferencias subrayadas por él mismo.

La fluidez y transparencia con las que se realiza la "descripción" de la película es relevante y casi logramos ver las imágenes, como si estuviéramos en el cine, aspecto que destaca la gran capacidad del texto literario de transponer la imagen en palabras. Según señala Georges Tyras, "*l'écriture acquiert ainsi 'une extraordinaire vivacité, qui renvoie autant au théâtre et au cinéma qu'au genre narratif.'*"<sup>7</sup> La obsesión que Carlos tiene con ciertas películas viene a apoyar la misma conclusión: "*Jenr retratode un asesino es mi película favorita.*" (op. cit., p. 31), película que ve cada dos días. "La naranja mecánica" es otra de las favoritas: "*un clásico de la violencia*" (op. cit., p. 34).

De la ficción cinematográfica hay sólo un paso hasta la propia ficción de los personajes: "*Anda, Carlos, no me vengas con tus historias macabras... Eres igual que el Roberto, siempre fantasmearando...*" (op. cit., p. 203); y de los fantasmas se llega a adoptar criterios morales, Batman convirtiéndose en el prototipo de héroe que más influye en su forma de relacionarse con los demás y que derrumba todo un sistema de valores socio-humanos: "*Nadie tiene amigos, Roberto. La amistad es cosa de débiles. El que es fuerte no tiene necesidad de amigos. Beitman lo demuestra.*" (op. cit., p. 158); "*Te juro que Beitman es todo un filósofo: me ha enseñado a despreciar la humanidad.*" (op. cit., p. 219).

Al borrar el umbral entre ficción de pantalla y realidad, Carlos se convierte poco a poco en un asesino: "*Ultimamente tengo ideas algo macabras... Debe de ser por ver tantas películas de psicópatas. Comienzo a preguntarme qué se sentiría matando a alguien.*" (op. cit., p. 154). En el trayecto entre el pensamiento y el acto, no hay nada que se interponga entre este último y Carlos. El exceso visto desde todos los ángulos posibles, produce un desenlace abrumador con Carlos afirmando: "*¡Mereces que te*

---

<sup>7</sup> TYRAS, Georges, *Figures de postmodernité, Historias del Kronen et Tic – Tac*, en J. Maurice (ed.) *Le roman espagnol au xx –e siècle*, Paris, Univ. Paris X, 1997, citado por: Carcelen J. F., en *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, Montpellier, Ed. du CERS, 2000, p. 58.



*estampe la cabeza contra el suelo y que te pisotee hasta que te mueras de verdad!"* (op. cit., p. 258), cuando Fierro ya estaba muerto.

Las películas pornográficas, el otro género tomado en cuenta, vienen a completar el cuadro del ámbito de la generación Kronen.

"Historias del Kronen" pretende ser el retrato de la sociedad urbana postmoderna tal como es, y no tal como se supone que es.

## CAPÍTULO 5

### El ritmo de la ciudad postmoderna - *Mensaka* – José Ángel Mañas

La segunda novela de José Ángel Mañas, "Mensaka", se revela como continuación de las "Historias del Kronen", no como seguimiento del mismo hilo narrativo, de la evolución ficticia de los mismos protagonistas, sino como estructura, temática, escenario y perspectivas. Novela de la postmodernidad por excelencia, creadora de una realidad descarnada que completa en segunda posición la <Tetralogía Kronen>, empezada por las mencionadas "Historias del Kronen" y ampliada por "Ciudad Rayada" y cerrada por "Sonko 95", es, al igual que las otras tres componentes, una novela ambientada en el mundillo juvenil madrileño de los años noventa. Los rasgos literarios fundamentales encontrados en "Historias del Kronen", se pueden identificar fácilmente en "Mensaka": en primer lugar un espacio urbano y una secuencia temporal idénticos a los de la escritura; en segundo, una vivacidad, una velocidad arrolladora, una autenticidad entremezclada con la crueldad más evidente que forman otras tantas cualidades estéticas del texto.

Texto construido en conformidad con las modalidades susceptibles de crear, incluso de provocar un efecto escénico, se inscribe en la línea de una creación ubicada entre textualidad e intertextualidad con las demás artes representativas: cine, música, etc.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Véase: nota 7, cap. 4.

La narratividad no se construye gracias a la acción denominada ‘contar’, sino todo lo contrario, mediante una eliminación del cuento entendido de forma tradicional y la sustitución de éste, por la abundantísima presencia de diálogos, diálogos que promueven una exacerbación del lado escénico, la adquisición de una fuerza sucesiva que crea la impresión de vivir, escuchar el texto, antes que leerlo.

La dinámica narrativa introduce al lector, capítulo por capítulo, en una secuencia actancial relatada en primera persona por el protagonista que cumple a la vez la función de protagonista y espectador de las actuaciones de los demás. La mirada se centra en el grupo de músicos, David a la batería, Fran a la guitarra y Javi al bajo, tres jóvenes madrileños a la espera de una financiación seria de su próximo disco. Mientras tanto, tocan en bares de poca categoría y se ganan la vida, en mayor o menor medida, gracias a trabajos esforzados y mal pagados o gracias a una alejada e indiferente generosidad paterna, sustituto de una presencia y una comunicación reales.

Las figuras femeninas, Beatriz, Natalia, Eva, Laura, etc., completan el grupo y también representan la faceta femenina de un mundo deformado por los ‘nuevos valores’ de la postmovida madrileña.

Sucesivamente y a velocidad de vértigo, las post –imágenes de la metrópolis se suceden recreando o recomponiendo un Madrid, espacio de la decadencia y la auto - destrucción a la que ningún personaje tiene la capacidad ni tampoco la fuerza de voluntad de sustraerse.

La configuración de la imagen de la ciudad es el resultado de un conjunto de recorridos cartográficos vertiginosos ya que es precisamente el vértigo el equivalente de la vida en la metrópolis postmoderna.

## 5. 1. Espacios exteriores

El texto se abre sobre el espacio exterior, abierto de la ciudad, enfocando la plena carretera recorrida por la moto de David que trabaja de mensajero, imagen emblemática que recorre el texto completo y lo cierra circularmente de manera simbólica, determinando literariamente una forma muy peculiar de enfrentarse a las distancias en la postmodernidad. El trayecto se configura gracias al narrar de un estado interior que asume y sigue conscientemente las secuencias de desplazamiento, con la precisión de un mapa diseñado y visualizado mentalmente que requiere toda la concentración posible en un avanzar cuyo objetivo concreto está representado por el trabajo que David desempeña: "*El semáforo se pone en verde y los coches empiezan a moverse. Yo acelero y bajo por Eduardo Dato... Pillo Castellana hacia Colón... subo por María de Molina... Luego llego a Avenida de América, cruzo la M -30, pillo Arturo Soria, y a la altura del Plaza me meto por el parque Conde de Orgaz hasta llegar al jodido instituto.*" (J. A. Mañas, *Mensaka*, p. 13).

El recorrido en moto se estructura por lo tanto como un reducir de distancias cuya dinámica separa dos niveles de exterioridad situados uno en el centro del otro, y que constituye al mismo tiempo el mismo centro de éste último, más amplio, que es la secuencia perceptible de la ciudad desde un ángulo u otro de la perspectiva. El nivel central, representado por la carretera acapara en su totalidad el espacio de la percepción, siendo resaltado por la dinámica del desplazamiento hasta la reducción total de la zona circundante. De este modo, los únicos elementos responsables de la creación de la imagen urbana, son de naturaleza informativa, los nombres de las calles que constituyen el recorrido; las señales de tráfico y las unidades léxicas encargadas de significar acciones que reproducen movimiento: 'acelero',

‘bajo’, ‘pillo’, ‘doy la vuelta’, ‘llego’. No aparece ni la más mínima referencia o mención de lo que pudiera aportar algo definitorio con respecto a las calles atravesadas. La ciudad es la carretera en sí. La ciudad no tiene rostro pero sí, identidad, una identidad no perceptible mediante la visualización, pero sí perceptible mediante otra dimensión de la percepción: la exacerbación de todos los demás sentidos. Madrid es una ciudad que no se ve. Es una ciudad que se recorre, una ciudad construida sobre tres pilares: velocidad, ruido y sobre todo intensidad.<sup>2</sup>

La acción narrada en la novela actual ya no resulta de la relación dialéctica de los dos planos, estático y dinámico; eliminando casi lo estático, amplifica el efecto de lo dinámico a la hora de hacer la presentación del espacio. La idea de permanencia inducida por lo estático queda anulada, produciendo la eliminación del concepto de *lugar* y su sustitución por su afirmación negada: el *no - lugar*. Al igual que en "Historias del Kronen", Madrid se convierte en el prototipo de la ciudad sin forma de la geografía urbana postmoderna.

Transformadas en zonas de pasaje, en tramos recorribles, en secuencias laberínticas abiertas, las calles de Madrid, mediante la mención de su nombre, pierden su calidad de lugares, adoptando la vaguedad indefinida, imposible de situar que remite a la ‘presencia’ del no – lugar: "*otra vez de vuelta: Arturo Soria, carretera de Barcelona, Avenida de América, María de Molina, giro por la Castellana y subo por Raimundo Fernández Villaverde hasta llegar a Orense, me meto por Azca, dejo la moto y voy a pata hasta la Torre Picasso.*" (op. cit., p. 15).

La ciudad es identificable por la nomenclatura, sin más, e incluso el único elemento arquitectónico señalado, la Torre Picasso, construcción de diseño modernista, tiende a apartar la imagen de Madrid, por la aproximación a otro espacio urbano de la postmodernidad, la ciudad de Nueva York. No es Madrid la que impresiona, sino la semejanza de un estilo que hace posible para David, una transposición momentánea imaginaria a una ciudad simbólica

---

<sup>2</sup> Véase: AUGÉ, Marc, op. cit., p. 101.

como Nueva York: "*Me quedo mirándola un momento antes de entrar. Impresionante, parece Nueva York*" (op. cit., p. 15).

Y esta asociación da cuenta de la uniformidad, de la unilateralidad de la mirada desde dentro de la ciudad, una uniformidad que equipara los espacios metropolitanos en la sobremodernidad, contando con sólo un elemento, en este caso, una tendencia arquitectónica.

Aunque a primera vista, la pregunta de David, una vez dentro del edificio pudiera parecer interesada en el panorama de la ciudad: "*Desde aquí se ve todo Madrid, ¿verdad?*" (op. cit., p. 16), en realidad el asombro mezclado con cierta expectativa es más bien el resultado de cierta admiración por los avances tecnológicos de la actualidad.

Los trayectos que realiza, son iguales: enumeración de nombres de calles y avenidas y secuenciación de la direccionalidad de la que resulta el seguimiento y la continuación del recorrido realizado. La mirada no repara en los laterales, no realiza nunca un fotograma de lo ahí situado, excepto en unas escasas ocasiones en las que las referencias muy puntuales, de hecho, remiten siempre a universos ajenos a los propios de la ciudad. Así, la configuración urbana adquiere a veces, matices lúdicos, virtualizados, construibles y de-construibles en la imaginación del pasajero ante cuya libertad de percepción, la figura real de la ciudad retrocede: "*Pillo Fernández Villaverde hacia Cuatro Caminos, paso el castillo ese que parece de Lego...*" (op. cit., p. 17). Entre la negación de la perspectiva e asimilación reales y cierta necesidad, por parte del perceptor, de evadirse hacia espacios soñados o deseados, Madrid no es, sino 'parece' y su representación no está a cargo de la objetivación de la transposición de la realidad urbana a nivel textual, sino a cargo de las unidades léxicas encargadas de proporcionar las claves de decodificación de la modalidad de apariencia inducida por la subjetividad del yo, perceptor del espacio urbano, que coincide con el yo, creador del discurso narrativo.

Las coordenadas que envuelven el no – lugar de la carretera, se concentran en la dimensión acústica que define el espacio abierto de la ciudad de Madrid. Esta dimensión acústica, llevada a su máxima expresión, transforma la ciudad en una atmósfera envolvente cuyos ejes constructores

han desaparecido, una atmósfera envolvente, implacable, arrolladora, compuesta de vacarismo y caos, amplificadas por la inestabilidad psico-emocional de David que, según Javi, "*cada día está peor de la cabeza*" (op. cit., p. 23) y clasificado por el mismo Javi como un "*punkarro –anarca – de – mierda*" (op. cit., p. 23). Hay recorridos de David que se caracterizan por una extrema violencia, creándose una imagen literaria de impactante actuación ya que el propio no – lugar que es la carretera, es mentalizado por David hasta el punto de ser transformado en un espacio atrapador que desata reacciones de lo más violentas y una imperiosa necesidad de sustraerse. La fuerza del lenguaje se hace muy viva, y la voz del personaje casi se puede oír. Los procedimientos utilizados para la redacción textual, como las interferencias ortográficas y las grafías mayúsculas, impulsan la exacerbación del ruido que constituye el fondo, la escena y el espacio de la acción, tomando prestado el rostro de la ciudad y asumiendo sus funciones. De este modo, la ciudad no es espacio, sino sonido, sonido ensordecedor, agobiante, aplastante: "*PERO EL JODIDO RUIDO DEL TRÁFICO ME ESTÁ VOLVIENDO LOCO.*" (op. cit., p. 92).<sup>3</sup>

La tendencia escénica, representativa de la literatura actual es evidente, y la propia representación gráfica persigue los mismos efectos que la imagen fílmica, aportando la fuerza y el dinamismo propios de la actuación, no característicos sin embargo de la contemplación imaginaria resultada de la forma individual de cada lector, de pensar y crear su propia imagen, dependiente de los medios personales de percepción textual.<sup>4</sup> El intento de mirar alrededor, no va dirigido a lo que se define como espacio que rodea, sino a la ubicación del elemento antropológico dentro de las coordenadas espaciales de la metrópolis, que es lo que tiene como efecto una uniformización de todos los segmentos que la componen: "*Céntrate David mira a tu alrededor toda esa gente que ves es gente que está metida en la*

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>4</sup> NAVAJAS, Gonzalo: "La novela de los escritores más recientes de la última década tiende a practicar una narración unidireccional, representacional y solipsista, influenciada por la inmediatez y rapidez de la imagen y el sonido más que por las circumvoluciones reflexivas de la letra escrita." – El icono verbal

*misma ciudad que tú el mismo cacho de tiempo.*" (op. cit., p. 92). Territorio de la violencia gratuita, la carretera es el espacio donde David, después de arañar un coche con su moto, reacciona a la interpelación del propietario del vehículo, con una patada en el faro y se lanza de nuevo al vacarismo del ir y venir de los automóviles: "*con el ruido de los pitidos de los coches no se oye nada.*" (op. cit., p. 93).

En ocasiones, el trayecto se vuelve más apaciguado y sobre todo indefinido, las calles son sólo direcciones a seguir, tramos a continuar uno detrás de otro. Ni siquiera importa el nombre: "*Calles calles calles*" (op. cit., p. 94).

El epílogo de la novela, concebido como el discurso de la voz de una mirada contemplativa y distante, introduce a los personajes mediante su presentación en tercera persona y cierra al mismo tiempo la novela de forma circular, con el recorrido final, en moto, de David. La carretera, espacio de máxima presencia y resaltación en el texto, recobra de nuevo el protagonismo de la página final, actualizando, por la escena en la que David está a punto de ser atropellado por un coche, todo su potencial destructivo y anulador que es lo que la convierte en un no - lugar, como espacio definitorio, típico de la postmodernidad.

La mirada creadora de la imagen, persigue a David y su trayecto, sin introducir ningún dato que pudiera acercar al lector a lo que se extiende más allá de los límites de la carretera: "*David sale fuera, se monta en la moto y arranca. Sube hacia Doctor Esquerdo. El semáforo delante suyo pasa de amarillo a rojo. David se lo salta. Un coche ya ha arrancado, tiene que dar un frenazo para evitar atropellarle.*" (op. cit., p. 166), utilizando el mismo procedimiento de la enumeración exacta y objetiva de los segmentos recorridos, de la misma forma en la que introduce la imagen de apertura del mismo epílogo: "*Un mensajero circula por la Castellana. Cibeles, Neptuno, Atocha, gira en la plaza, pasa por delante de la estación y sigue por la avenida de la Ciudad de Barcelona...*" (op. cit., p. 163).

---

roto: la narración de la estética finisecular, en: Andres – Suárez, Irene (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998, p. 18.



Aparte de David, que es el personaje - móvil de la novela, cuya actuación es básicamente recuperada por el desplazamiento continuo, por un ir y venir dentro de un recorrido repetible, los demás personajes, en mayor o menor medida, componen en sus trayectos la imagen de la ciudad, dentro de las mismas coordenadas regidas por lo indefinido, lo discontinuo, lo irreal.

La autopista M-30 <sup>5</sup>, vía de comunicación rápida en el laberinto urbano, espacio de la velocidad desmesurada, constituye para Fran, nada más que la permisividad de dejar prevalecer su adicción a la velocidad y un tramo que une, junto con las demás calles mencionadas, el bar, objetivo de su desplazamiento, con el punto de partida, no especificado, carente de una mínima importancia. Por lo tanto, Madrid es el espacio que se recorre, es la ciudad - carretera, es el no -lugar donde el viajero postmoderno no se dedica nunca a errar por sus calles, a contemplar sus edificios o a entender la ciudad en los términos establecidos por la semiótica urbana, sino que se define como personaje - conductor que desde su vehículo cambia radicalmente el conjunto de signos que rigen la interpretación configurativa de la ciudad: "*Conduzco a toda caña por la M-30 hasta que llego a la salida de Ventas, Alcalá, Goya, Colón, aparco cerca de Bilbao.*" (op. cit., p 120).

Madrid es sin duda una ciudad sin rostro, un espacio urbano que no se mira, se siente, o mejor dicho, aunque resulte paradójico, aún cuando se mira, no se ve, se siente; porque la carretera, que es el punto de ubicación de los personajes en el espacio exterior, casi siempre, se revela como extensión abierta generadora de imágenes creadas dentro y para adentro, de sensaciones no inducidas por el espacio urbano como tal, cuyo contacto con los personajes se podría situar dentro de la más profunda incomunicabilidad imagística y simbólica: "... *miro a mi alrededor y sonrío. Me encanta sentir el viento en la cara, los ojos medio cerrados. Tengo ganas de tener dieciocho años para pillar una moto.*" (op. cit., p. 144). La afirmación de Laura, la hermana menor de Javi, es seguida de la típica enumeración de las partes constitutivas del trayecto: "*Pío XII; Alberto Alcocer...*" (op. cit., p. 144), para deslizarse

---

<sup>5</sup> Véase: AUGÉ, Marc, op. cit., p. 101.

imperceptiblemente hacia una referencia intertextual cinematográfica, a un universo desequilibrado, del terror, recuerdo actualizado por la exacerbación de las sensaciones en pleno recorrido en moto: "*El otro día vi una película que me rayó mogollón sobre un pavo y una piba que se dedicaban a matar a todo Dios.*" (op. cit., p. 144).

Tras la proyección del recorrido: "*Subimos por Castellana hasta Plaza Castilla y allí nos empezamos a meter por callejuelas raras de Bravo Murillo hasta que llegamos a casa del Muelas.*" (op. cit., p. 145), sólo se señala bruscamente el punto final por el 'llegamos a', equivalente de una especie de 'objetivo alcanzado' que mecaniza el proceso hasta hacerlo parecer una simulación automatizada y deshumanizada.

A veces, el uso del callejero, aumenta la sensación de ciudad sin geografía arquitectónica perceptible: "*Saco el callejero para mirar la dirección.*" (op. cit., p. 20), convirtiendo la representación literaria del espacio urbano en un mapa de tráfico.

En las escasas ocasiones en las que el territorio de la carretera se sobrepasa para franquear el 'dominio' de la acera, las referencias no incumben una creación de imágenes descriptivo – definitorias del elemento urbano denominado 'calle', sino un recorrer dinámico, impulsivo, sumido en la despreocupación más absoluta por el entorno, o bien, la mirada repara, de vez en cuando, en algún que otro detalle, en la mayoría de los casos, no relacionado con el espacio callejero propiamente dicho.

De este modo, Fran y Laura coinciden en cuanto a aspectos de interés para su universo de preocupaciones. Aunque las perspectivas son diferentes, Fran recorre la calle, mientras que Laura la percibe desde el autobús, ninguno de los dos parece darse cuenta del espacio como tal y el nombramiento de dicho elemento es recurrido debido a la mera necesidad de un situar mínimo de las personas que se 'merecen' su interés por características físicas, de intensa connotación sexual: "*Mientras bajamos por la calle le miro el culo a una tía con la que nos cruzamos*" (op. cit., p. 52) / "*Me doy la vuelta y miro por la ventanilla. Semáforos, la acera, un tío buenísimo...*" (op. cit., p. 64).

El procedimiento empleado confiere un dinamismo peculiar a la escena, amplificando su carácter escénico, recordando las secuencias de películas en las que el objetivo enfoca desde un punto desplazable el desfile de detalles, ‘semáforos, la acera’, hasta que se detiene repentinamente enfocando el objetivo buscado o simplemente encontrado por casualidad: ‘un tío buenísimo’.

Otras veces, la calle madrileña tiene un nombre cuya mención va acompañada de remarcas breves de conjunto, como puntuaciones dispares, recopiladas para poder transmitir un ambiente desagradable: "*La calle Fuencarral. Ya hay más tráfico y más gente. Las calles llenas de andamios, algún contenedor de obra. Paredes cubiertas de carteles de todo tipo.*" (op. cit., p. 53).

También son escasas las referencias a fachadas, edificios, etc. En los casos en los que, sin embargo, estos elementos aparecen, la presentación se caracteriza por el ahorro de palabras, recordando un estilo telegráfico, de anuncio. Así, la Nave, la nave industrial que sirve de lugar de ensayo para el grupo de músicos, se prefigura a través de su entrada, como una especie de no-lugar, como una superficie indefinida, situada no se sabe dónde: "*La Nave. Una nave industrial. La fachada pintada de rojo. Una puerta metalizada del mismo color.*" (op. cit., p. 30). El texto alcanza también la imagen – cero, la imagen no dibujada, no expresada de un edificio, resultado o falta de resultado de una mirada vacía, de una mirada dirigida, pero carente de capacidad perceptora. Es el caso de Laura que mira el edificio del colegio, pero en realidad no lo ve: "*nos quedamos parados un momento, mirando el edificio del colegio. Santi enciende un cigarro y me da fuego.*" (op. cit., p. 69).

Cada personaje presenta, a su modo de ver, el espacio exterior de la metrópolis. Ricardo se reconocería como la mirada desde lejos, que capta detalles provocadores de interrogantes: "*A lo lejos, abajo, la Vaguada con esa especie de vela que tiene. Qué edificio más raro, tronco.*" (op. cit., p. 72). De nuevo la técnica narrativa hace uso de procedimientos propios del arte cinematográfico. Ricardo se identifica con el punto que se desliza

lentamente en el interior del caos, creado por un ir y venir incesante de personas, un ir y venir marcado por un movimiento brusco, impactante, repetido: "*Voy andando por la calle con las manos en los bolsillos. Hay peña pero no mucha y todos van con prisa hacia algún lado.*" (op. cit., p. 72).

La realidad urbana, contrastada por Beatriz, ofrece dos zonas que separan simbólicamente dos generaciones, la suya y la de sus padres. Después del ambiente recreado para definir el exterior callejero, agobiante, móvil, aplastante: "*Arturo Soria... Tanta gente moviéndose por todos lados, el metro, los coches. Los edificios, uno encima del otro.*" (op. cit., p. 109), pasa directamente a la descripción que aunque muy sucinta, es seguramente la más detallada de toda la novela, de la casa de sus padres: "*La casa de mis padres es un chalet individual con un jardín pequeño con setos. Delante tiene una pequeña verja con un telefonillo al que llamo para entrar. Antes de que pueda atravesar los cinco metros que me separan de la puerta de la casa...*" (op. cit., p. 109); separando invisiblemente dos zonas, el no –lugar, espacio de acogida de la generación joven actual y el lugar definido, remitente a la más evidente tradición.

La Plaza Castilla, señalada por turno por varios personajes, exhibe las dos torres inclinadas, como único signo que la hace identificable. Hay tres imágenes, tres percepciones que recomponen textualmente la presencia de los edificios: la primera, perteneciente a Bea, recupera en cierta medida, aunque casi imperceptiblemente el carácter de punto simbólico de la ciudad, envuelto en un toque de nostalgia navideña: "*han colgado una estrella de luces entre las dos torres inclinadas*" (op. cit., p. 109); la segunda, perteneciente a Cristina, se limita a vislumbrar a través de los efectos de la droga, la presencia de los dos edificios: "*Fuera hace frío pero no lo siento. Atravieso el parque, andando torpemente, mirando las torres inclinadas a lo lejos, hasta sentarme en un banco.*" (op. cit., p. 135) y la última, la de Javi, filtrada a través de la ventana, reduce, por una asociación de símbolos, el espacio urbano a su funcionalidad, a aquella funcionalidad entendida por el universo de los de su grupo: "*A lo lejos, las torres inclinadas parecen dos pollas grandísimas.*" (op. cit., p. 153).

La ciudad como panorama, contemplada de noche por Bea, desde la ventana de su piso, cobra dos dimensiones paralelas, antitéticas, delimitadas por un eje imaginario horizontal. Al situar el enfoque en el plano superior por un 'levantar la mirada', se consigue una vista urbana, nocturna, brillante, cuya apariencia esbozada entre luces y sombras remite, sin duda alguna, a una pantalla cinematográfica en plena función. Al 'bajar la mirada' hacia el plano inferior, la perspectiva cambia drásticamente, presentando una realidad cuya apariencia nada tiene que ver con la magia de la primera: "*A lo lejos se ve Madrid en plan película, con todas las luces encendidas, y las sombras de las torres inclinadas de plaza Castilla. Si bajo la mirada veo las casas de los gitanos que viven en el solar, al otro lado del parque. Está anocheciendo y la luna está casi llena.*" (op. cit., p. 35). La presencia de la luna llena intensifica la sensación negativa creada por la percepción inferior.

La ventana sirve de, y funciona al mismo tiempo como, umbral que separa el exterior del interior y, a veces, el espacio exterior del no – lugar casi penetra el interior: "*Aparta las cortinas y mira fuera un momento. Se oye un claxon y algo de ruido de tráfico.*" (op. cit., p. 83); otras veces, eliminando la violencia auditiva, el exterior se hace notar a través de una intromisión fantasmal que afecta lo visual: "*entre los listones de las persianas bajadas se filtra un poquito de luz de la calle.*" (op. cit., p. 131).

Las extensiones verdes de la urbanidad, se recuperan no como imagen, sino como mención, generalmente en un contexto nocturno, donde la única posibilidad de orientación son las farolas que expanden una luz difusa, creadora de contornos borrados, contribuyendo a la constitución de estos no – lugares nocturnos: "*En el parque de la plaza, mal iluminada por las tres farolas...*" (op. cit., p. 89) / "*se acerca andando apresuradamente por el parque, donde las farolas ya están encendidas*" (op. cit., p. 108). La 'aparición' final de este espacio abierto, está cargada de un intenso negativismo aportado por la extrema violencia de los sucesos que 'presencia', la paliza propinada a David, por Laura y sus dos compinches, Santi y el Polaco; un espacio del peligro, abrigado por las sombras: "*David está cruzando el parque. Tres sombras corren hacia él.*" (op. cit., p. 160).

Por asociación a los acontecimientos que le afectan, el espacio de la metrópolis percibido por Natalia, que recorre prácticamente de forma automática la calle, presa de una mezcla de furia y desesperación a la vez, después de haber sorprendido juntos a Fran, su novio y a Eva, es asociado a fenómenos climáticos que acercan la imagen a una escena de película de terror, como único referente, término de la comparación: "*El cielo está gris, como en una película de terror. Sigo corriendo hasta que llego a la plaza de Chamberí*" (op. cit., p. 125).

La zona pija de Madrid, la urbanización La Moraleja, es definida por David en un tono despectivo, remitente tanto a la urbanización en sí, como, y sobre todo, a la clase social alta: "*La Moraleja es una urbanización llena de casazas que parecen castillos, jardines con piscinas y niños con motitos... porque las calles de estas putas zonas residenciales son todas iguales*" (op. cit., p. 18). Según David, el espacio perteneciente a la alta sociedad, uniformiza y anula en igual medida.

La representación global del espacio madrileño viene acentuada por la concienciación de una evolución hacia lo destructivo – anulador, realizada por la madre de Bea, testigo de un espacio urbano y un tiempo anteriores, diferentes: "*Todo ahí fuera... – es extraño. Mi mundo ya no existe.*" (op. cit., p. 113) / "*Estoy aquí todo el día sola en una ciudad extraña.*" (op. cit., p. 114).

El comentario – afirmación de Ricardo, reitera la fuerza de negación de la ciudad actual: "*Eh, que lo que yo te cuento está ahí fuera... Abre un periódico por la sección de sucesos y entérate.*" (op. cit., p. 41).

Ciudad creada a base de secuencias rápidamente sustituidas por las siguientes, a base de vivos efectos escénicos que permiten casi, al nivel de la lectura, la visualización de lo narrado, o al menos una rápida conexión con el poder representativo de la imaginación, Madrid resulta ser la metrópolis postmoderna sin rostro, pero con presencia, una presencia sobre todo de los elementos que la componen: ruido, droga, violencia, etc.; una imagen común a todas las construcciones urbanas interpretadas según los signos definitorios

de la actualidad. Una post - imagen de lo urbano, construida sobre un eje temporal todavía no limitado: la postmodernidad.

## 5. 2. Espacios interiores

La ciudad interior se construye sobre la oscilación constante entre espacios pertenecientes a bares y discotecas y los interiores personales de algunos de los personajes. Al igual que en el caso del espacio abierto, el proceso narrativo acude en busca de filtros que diluyen la claridad de la configuración de éstos, creando imágenes esbozadas, difusas, caracterizadas fundamentalmente por una evidente falta de coherencia, llegándose a veces a la sensación de tener la necesidad de adivinar el espacio donde la conversación tiene lugar. La primera ‘aparición’ de un bar, en el texto, está concebida en base a este criterio, y prácticamente, a lo largo de dos páginas, la palabra ‘bar’ es mencionada solamente dos veces. El Busto es definido por Javi, como "*un verdadero bar proletario*" (op. cit., p. 25) y no hay prácticamente ningún indicio que pudiera aportar alguna información acerca del espacio que encierra el local, es más todavía, hay otros elementos, de naturaleza completamente diferente, los que se encargan de indicar que se trata de este tipo de locales, de provocar el reconocimiento de un ambiente cutre y barato. Desde este espacio de la no – definición, la mirada se desliza hacia un universo de la representación medio – ficticia, la televisión: "*Luego mira la televisión que está en una esquina del bar, detrás mío.*" (op. cit., p. 25).

El bar donde trabaja Cristina, un local sin nombre, no - identificable en la geografía urbanística de Madrid, pero, sin embargo, tan parecido a todos los demás, idéntico a ellos y por ende, a sí mismo, es presentado por la propia Cristina que, al hablar de su ámbito diario, se limita a recrear la sensación de asco y pesadez que siente hacia este entorno.

No hace ninguna referencia a la construcción interior del local, ni siquiera se detiene a mirar hacia un lado u otro. Al bajar al sótano, por la



escalera, hacia el baño, espacio encubridor al que usa de escondite para poder drogarse sin que nadie la sorprenda, realiza de forma simbólica, una especie de inmersión en los bajos fondos, cuya representación, aunque esbozada por escasas referencias, parece merecer más atención que el nivel superior: "*miro la bombilla que ilumina esta mierda de cuarto de baño. Hay restos de mosquitos a su alrededor. Es como la lámpara que tenemos en el piso.*" (op. cit., p. 46). La presencia de la suciedad que tapa y difumina la irradiación de la luz, expresa a nivel simbólico, los efectos de la droga. El arriba, el bar propiamente dicho, se resume en un continuo 'detrás de la barra': "*Me meto detrás de la barra, miro el reloj y pienso que tengo que llamar al hijoputa de mi novio*" (op. cit., p. 48). La imagen resultada de este espacio cerrado es mitad espacio, mitad tiempo: el espacio, un deber estar allí para ganarse la vida; el tiempo, un desear escapar cuanto antes.

Desde un espacio exterior no presentado, sino imaginado o supuesto, se realiza la intromisión en el interior, siempre teniendo presente la imagen de la puerta. Marcador real y concreto del umbral separador entre la exterioridad y la interioridad urbana, la puerta permite el acceso a un lugar negado, espacio de la sombra y del ruido envolventes que limitan el contacto con la realidad concreta: "*Mi primo empuja la puerta y entramos en un bar medio oscuro con las paredes pintarrajeadas de colores psicodélicos, la música alta y gente con pintas*" (op. cit., p. 55).

Con respecto al bar donde el grupo toca en una ocasión, se observa la ausencia de cualquier remarca acerca del interior que se prefigura sólo como ambiente, como atmósfera a través de la música y de los gritos, y no como lugar definido. Sin embargo, el marco de entrada en este interior, se define como una especie de preaviso, como entrada en un mundo ficticio, irreal, creado para un tiempo determinado, una entrada como otras tantas, imagen simbólica de chip electrónico, signo incontestable de la metrópolis moderna: "*La puerta del Born to Lose, que está pintada de negro y llena de graffitis de todos los estilos...*" (op. cit., p. 85).

La violencia callejera, relacionada con los bares madrileños es resumida con una naturalidad que asusta, por los amigos de Laura, Santi y el

Polaco, que relatan como si de un chiste gracioso se tratara, un episodio violento ocurrido delante del bar Lunatik: *"Te enteraste de lo que pasó el otro día a la salida del Lunatik?... Le cortaron la mano a uno con un machete"* (op. cit., p. 66). El ambiente automatizado, mecanizado, irreal, alienante de las salas de video - juegos, muy frecuentadas por los personajes, constituye otro no - lugar de la metrópolis actual, cuya vertiente lúdica es negada por la inconsistencia de los universos imaginarios ahí creados: *"El Muelas me habla sin dejar de jugar a la máquina. Hay poca gente en la sala de máquinas a estas horas de la mañana..."* (op. cit., p. 71).

En perfecta correlación con la presencia textual de la imagen externa de la Nave, la configuración interna sólo aparece una vez. El interior, lugar de ensayo del grupo, es un auténtico no - lugar creado por la postmodernidad, cumpliendo con el atributo modernísimo de la funcionalidad y construido según las reglas más estrictas impuestas por el recorrer. Por lo tanto, la Nave se revela como una superficie compartimentada, distribuida sistemáticamente en función de las necesidades de uso. La presencia del pasillo en la imagen literaria, crea una sensación laberíntica, de recorrer, desplazarse, pero no llegar a ninguna parte. El compartimento que les corresponde para la realización de los ensayos, no es recuperado como espacio, sino como imagen o conglomerado caótico de imágenes, como actualización permanente, constante, de la visualización del resultado que produce la actuación en este espacio: los pósters: *"Por los pasillos hay puertas rojas a izquierda y derecha a intervalos de apenas dos metros. Fran abre una con llave y entramos. El local lleno de pósters de grupos y de anuncios de los conciertos que hemos dado."* (op. cit., p. 31).

Los interiores pertenecientes a los espacios habitados por los personajes, se caracterizan por la misma falta de indicios, por el mismo aspecto indefinido, tenue, difícil de captar, porque, en realidad, el espacio cerrado no se compone en base a elementos específicos de la constitución de lo interior, sino en base a connotaciones de índole sensitivo, tenso, connotaciones constituyentes de un espacio que es marcado por los 'pasos' de los personajes: sus preocupaciones, sus vicios, sus escasos y negativos

intereses. En la mayoría de los casos, los interiores se salen con facilidad de la categoría de espacios, para alcanzar la de atmósferas, de ambientes; ambientes definatorios de una generación movida por la droga, el alcohol y la indolencia.

Quizás, el espacio más presentado, sea la casa de Beatriz, hecho explicable por las reuniones frecuentes entre los componentes del grupo. La propia Bea, sitúa por sus observaciones, el salón de su casa, dentro de lo que se define como el 'underground': "*entro en nuestro salón super underground lleno de trastos, con pósters y discos por todos lados. Claro que también están las cosas que le gusta coleccionar a David: las maquetas de aviones, el banjo, la flauta, los bongos... Y, como no, David y Ricardo sentados en el sofá...*" (op. cit., p. 34). El tono irónico de Beatriz sitúa a su novio y a Ricardo en la categoría etiquetada como inutilidad, otorgándoles el estatuto de elementos decorativos. El desorden que reina en las habitaciones, es lo único que resalta al mencionarlas, y ocupa el lugar de la representación del interior, de su descripción, de la enumeración de los objetos componentes, pero sí, define el ambiente habitual de estos jóvenes y a nivel simbólico remite al desorden de sus propias vidas: "*Entro en la habitación y al ver el desorden que hay me entra todavía más mala leche.*" (op. cit., p. 36).

El único objeto personal percibido y mencionado, es la foto de la mesilla de noche, que le recuerda a Beatriz tiempos mejores, el que un día fueron diferentes, el que su realidad era otra, una realidad que añora dado que, es el único personaje lúcido de la novela, un personaje reconvertido a fuerza de un coma provocado por la droga, a la que renuncia por completo: "*Suspiro y me quedo mirando la mesilla de noche donde hay una foto de los dos sobre la Yamaha... La foto nos la hicimos un verano hace ya seis años. Parecemos tan jóvenes, tan llenos de vida.*" (op. cit., p. 38). Se remarca el uso del presente de indicativo 'parecemos' que traslada el espacio de la representación junto con el pasado inmortalizado por la misma, a un ahora real y concreto de la percepción, traduciendo de este modo el que Bea es consciente de la realidad decadente, destructora, en la que viven y a pesar de la lucidez con la que se da cuenta de ello, es incapaz de desprenderse, es

incapaz de sustraerse a este universo que la mantiene atrapada, en el que es tan fácil entrar pero del que resulta imposible salir.

Pertenecientes a un mismo ambiente, los personajes crean sus espacios siguiendo los mismos criterios. Más que espacios habitados, sus casas se componen a fin de cuentas, de montones de fotos y discos, de imágenes inmovilizadas en el tiempo, en el primer caso, y de sonido susceptible de actualizarse, en el segundo. La sucinta presentación de la casa de Fran, responde a esta imagen: "*Un estudio pequeño dividido en dos por una estantería abierta llena de discos y fotos.*" (op. cit., p. 82).

Otras veces, el interior se presenta como un espacio negado a la recepción, un espacio sumergido en la oscuridad, que es la única que se hace notar, que define o indefine y que, a fin de cuentas, es la que señala la existencia de un espacio: "*Entro en casa tambaleándome y me caigo al suelo. El salón está a oscuras con las persianas bajadas.*" (op. cit., p. 75). Ricardo, bajo el efecto de la droga, sentado en el sofá de su salón, rememora la escena del cuarto de baño en casa del Muelas, donde la droga o en caso de necesidad, cualquier sustituto capaz de provocar un efecto parecido, se define ni más ni menos que como alimento. Los dos términos gastronómicos, 'apetito' y 'hemos comido' minimizan a través de la ironía inconsciente, la gravedad del problema: "*como no teníamos nada y nos entró el apetito nos hemos metido en su cuarto de baño y nos hemos comido todo lo que había. Jarabes, cortisona, aspirinas, todo.*" (op. cit., p. 76).

A través de la misma rememoración de Ricardo, recuperamos una secuencia de destrucción de un interior, en busca de la droga, ya que se les había olvidado dónde la habían escondido. Obtenemos así, la imagen de un caos doméstico, que ocasiona la 'incorporación' de un nuevo no - lugar: "*No nos acordábamos de dónde las habíamos escondido y empezamos a rajar el colchón, a romper las lámparas. Dejamos la habitación hecha un Cristo.*" (op. cit., p. 78), un no - lugar conseguido mediante un proceso de eliminación violenta de los rasgos que definen al lugar y hacen reconocible su presencia.

Sobre un eje de ironía consecuente, la casa de Ricardo es destrozada a su vez, por la pandilla de Laura, en busca de venganza. El efecto conseguido

es el mismo, y el espacio descrito dobla la primera imagen: "*Las paredes y el sofá rajados, la lámpara rota, las sillas destrozadas,... la nevera está tumbada...*" (op. cit., p. 103).

Lo que se define como 'habitación super típica': "*Su habitación es super típica, llena de pósters de música*" (op. cit., p. 138), es la imagen única, repetida - ámbito de una generación. En el otro punto de mira, la oposición generacional es recuperable en el mínimo comentario acerca del espacio habitable. Así, en casa de sus padres, Bea piensa: "*La cocina grande y amplia - nada que ver con la nuestra...*" (op. cit., p. 110).

La única imagen de un espacio interior, ajeno a los personajes, es la de la oficina situada en el piso treinta y ocho de la Torre Picasso, que David presenta como "*una oficina llena de lámparas falsas que es como una casa de juguete*" (op. cit., p. 15), fragmento definitorio del espacio construido actual.

Como ya se ha mencionado, la mayoría de los desplazamientos son realizados en moto. Aparecen sin embargo, en unas cuantas ocasiones, recorridos efectuados en medios públicos de transporte. Desde el autobús del colegio de Laura, "*un autobús tocho pintado de rayas algo psicodélicas*" (op. cit., p. 63), cuyo interior no es ni siquiera aludido, se pasa a una imagen que podríamos definir como realista, del espacio interior del autobús, donde se recupera una atmósfera fácilmente reconocible por el lector, habitante de la ciudad actual. El interior desplazable del autobús se revela como un ámbito asfixiante, agobiante, construido de ruido, pitidos, aglomeración, una continua variación del flujo humano que entra y sale, variación que produce la sensación de cambiar de lugar, porque ha cambiado el entorno, permaneciendo, sin embargo, en el mismo. El contacto con el exterior, en el recorrido nocturno efectuado, es prácticamente, nulo. Se introduce únicamente la información referente a la ubicación en la ciudad: "*De noche. El autobús baja por la Gran Vía. El conductor está nervioso y pita al coche que se ha metido en su carril... El autobús está lleno. Cada vez que se abre la puerta entra y sale gente de todo tipo.*" (op. cit., p. 85).

La misma atmósfera agobiante, estresante, del interior del autobús es retratada por Bea, en una imagen amplificadora del desagrado, de la imperiosa necesidad de escapar cuanto antes de allí, de los contactos indeseados, del compartir un espacio en el que resulta imposible definir los límites de la parcela que uno ocupa, parcela susceptible de ser invadida por otros. El autobús es, en suma, el espacio que engulle un conjunto de personas sin rostro, un conjunto de la no – individualización: "*Hay muchísima gente y por un momento me veo empujada contra un gordo sudoroso, con la camisa abierta, que huele fatal. El autobús se para en Pío XII y baja gente y consigo separarme de la barriga del gordo.*" (op. cit., p. 109).

La referencia al otro medio de transporte público, el metro, recompone con un estilo pausado, secuencial, marcos representativos, diapositivas puntualizadas de varios aspectos reconstituyentes del espacio subterráneo: "*El Metro, pasillos y un sudamericano con guitarra cantando, cinco duros, gracias, el vagón, estaciones, más pasillos, tiendas, escaleras.*" (op. cit., p. 109).

Imagen del recorrido por excelencia, constituido por la reagrupación de todos los enfoques impersonales de la mirada del personaje, el metro se configura como uno de los no - lugares más evidentes de la postmodernidad metropolitana. El recorrido es realizado por secuencias irrelacionables, una vez captada la imagen siguiente, la anteriormente presentada queda definitivamente concluida, apartada, en la imposibilidad de contribuir en la configuración siguiente o en una visión global. La construcción de la imagen literaria deja entrever el préstamo de la técnica constructiva propia de la imagen fílmica, la mirada de Bea funcionando de igual forma que el objetivo de una cámara.

La imagen del taxi, medio de transporte privado, pierde justamente esta característica, lo que le convierte en un interior invadido por la exterioridad agobiante, no siendo receptado como interioridad cerrada, protegida, sino como exterioridad que rodea y se interioriza, junto con las marcas agobiantes que la definen: "*Miro por la ventanilla. Hay atasco y los coches avanzan lentamente, tanto que resulta angustioso.*" (op. cit., p. 126).

Curiosamente, no es el ritmo loco, desmesurado, vertiginoso e imparable, lo que crea la sensación de fuerte angustia, sino todo lo contrario, aquella faceta del espacio de la carretera, lenta, que atrapa, impidiendo el movimiento y sobre todo la salida, la posibilidad de sustraerse. El recorrido realizado por Cristina, anestesiada por la droga, el frío y el dolor de los golpes recibidos, no actualiza en absoluto la interioridad del taxi, sino simple y secamente, el trayecto: "*El taxi sigue por Paseo de la Habana y para.*" (op. cit., p. 136).

### 5. 3. Otros espacio simbólicos

La lectura de la ciudad, como imagen y como espacio urbano propiamente dicho, se realiza fundamentalmente en base a dos dimensiones congruentes: la droga, creadora de universos paralelos a la realidad y el mundo ficticio, imaginario, aportado por la intertextualidad cinematográfica, creadora de la inconsistencia ofrecida por la irrealidad de los modelos propuestos y representados.

La droga, uno de los pocos móviles por los que merece la pena inmutarse en el universo al que pertenecen, creado en parte por ellos mismos, se gana el calificativo de la superlatividad en la jerga juvenil: "*Me van a traer unas pirulas de Holanda que dicen que son la hostia*" (op. cit., p. 147). Reclamando la disminución de la calidad de la droga que pueden encontrar en el mercado correspondiente, Ricardo hace referencia a título recordatorio y nostálgico, a los efectos impresionantes que provocaba la mercancía de antes: "*Me recuerda los buenos tiempos. No os podéis imaginar los pastillotes que había entonces. Todavía me acuerdo de unas holandesas, blancas con raya, que uah... Te comías dos y estabas puesto toda la noche.*" (op. cit., p. 39). Entre un universo letárgico, auto - provocado y el juego peligroso de seducción con la muerte, los efectos de la droga constituyen para ellos la única razón de ser, la única razón de vivir, la única cosa que tiene sentido: "*Sigo comiéndome el techo, taquicárdico perdido... No mola nada cuando se te raya la pelota porque en un momento dado se te va la olla y no vuelve. Una vez se me fue la pelota porque me comí demasiadas pirulas.*" (op. cit., p. 77).

El desvanecimiento de toda lógica y de cualquier contacto con la realidad, conllevan a un estado que en ocasiones penetra el espacio de la irracionalidad: "*Aquel día fue la primera vez que comprendí lo que era la paranoia.*" (op. cit., p. 78). A pesar de ser conscientes de las consecuencias de



este hábito, y a pesar de reconocer en los demás su propia imagen, la imagen viva de la droga, de la destrucción, de un quedar fuera de la realidad circundante, uno por uno, los protagonistas se ven incapaces de sustraerse a ello, pero no a causa de la secuencia volitiva 'querer y no poder', sino a causa de una insensibilidad aguda ante dichos efectos, que les impulsa a seguir, inmunes a la amenaza, asumiendo implícitamente lo que venga: "*y veo... a los dos rapaditos del otro día las pupilas dilatadas estricnínicos perdidos.*" (op. cit., p. 100).

La segunda dimensión mencionada anteriormente, se construye sobre todo, en dirección hacia el cine de terror, hasta tal punto que la escena presenciada por Javi, en la que su hermana y los dos compinches golpean brutalmente a David, cobra todos los atributos de una escena filmada, difuminándose de este modo la frontera entre realidad vivida y posible vivencia o ficción representada: "*Yo me quedo mirando. Parece una película. Los bates siguen golpeándole. Los tres le patean con rabia.*" (op. cit., p. 160).

Beatriz, que se mantiene dentro de este ambiente por una inercia dictada, en parte por una intensa desmotivación, en parte por la falta de fuerza necesaria para romper con lo familiar, tiene una actitud de rechazo ante las producciones fílmicas en general, ya que las percibe como retratos de todo aquello que quisiera olvidar, como montajes paralelos de experiencias casi personales: "*Odiosas películas. Siempre hay algo en ellas que te hace pensar en algo que no te apetece. Las películas, como las guerras, las cuentan los supervivientes.*" (op. cit., p. 43). La relación con el mundo de la televisión se encamina siempre hacia una especie de adicción a la ficción. Ante el anuncio de Javi: "*Ha habido un terremoto en Tokio... Mogollón de muertos*", la respuesta es: "*Bueno, tronco, no amargues la noche.*" (op. cit., 158), y demuestra plenamente el desinterés total hacia cualquier aspecto de una realidad ajena a la suya. También, en toda oposición a lo que se supone que podrían ser las preocupaciones conformes a su evolución madura, Ricardo centra su interés en los programas de dibujos animados: "*cambio de canal hasta que encuentro una serie de dibujos animados*" (op. cit., p. 104) y afirma

con total soltura: "*En toda mi vida he leído un solo libro y porque era corto.*" (op. cit., p. 104).

El perfil de la delincuencia juvenil, dibujado por el grupo de Laura, Santi y el Polaco, resulta incompatible con cualquier aspecto cultural y la referencia al Quijote es relevante, teniéndose en cuenta la inversión de los códigos de interpretación: "*Mira, Santi, don Quijote es un pavo que se ha quedado pallá. Por eso lo flipa y ve a su maroma en todos lados. Es una gilipollez.*" (op. cit., p. 68).

La comunicación entre ellos se queda en la superficie, en un nivel de relaciones de conjetura, en una relación de circunstancia, que nada tiene que ver en realidad con la amistad. En el caso de los dos hermanos, Javi y Laura, la comunicación es nula, no se hablan, sino se gritan lo necesario. La distancia es marcada hasta a nivel espacial, por la puerta que separa dos entidades humanas y limita o imposibilita el proceso comunicativo: "*...me grita mi hermano, abriendo la puerta.. La puerta se cierra.*" (op. cit. p. 63).

Resulta muy llamativo el calificativo atribuido mayoritariamente a las mujeres que sobrepasan la edad de su propio entorno. Empezando por la madre de Laura, a la que ella misma se refiere empleando el término 'la vieja', pasando por la opinión generalizada: "*una mujer es la hostia de complicada*" (op. cit., p. 57), y terminando con la referencia de Ricardo a una señora completamente desconocida: "*La piba es la típica guarra de esas de cuarenta años, forrada de pelas y con el pelo teñido de rubio*" (op. cit., p. 73).

Las discusiones revelan actitudes, desde indiferentes hasta burlonas y despectivas, ante lo que la sociedad actual considera graves problemas: "*El sida, el sida. Sois unos pringaos... Además, si el sida está pasado de moda. Lo que ahora se lleva es el ébola.*" (op. cit., p. 66 – 67).

El uso del término inglés 'moovies', castellanizado por un lenguaje que se quiere modernizado y adecuado a la estética que adoptan, 'muvis', establece una vez más la interdependencia con tendencia a la confusión, existente entre su propia realidad y la ficción de pantalla: "*no empieces con tus muvis*" (op. cit., p. 67) / "*Muvis más*" (op. cit., p. 102), y también delata la

aceptación, por parte del propio personaje, del hecho de que el mundo interior creado por sus pensamientos es pura ficción.

La imagen de una actualidad generalizada de la postmovida, percibida desde dentro del espacio urbano que la genera, es performada por Ricardo: "*pienso que corren unos tiempos de mierda... El New World, colega.*" (op. cit., p. 76). Y este nuevo mundo, conocido entre las 'murallas' de la ciudad de Madrid, se ordena conforme a un elemento fundamental: el movimiento vertiginoso traducido como recorrido alucinante a través de un espacio urbano medido no en unidades de tiempo, sino en función de una temporalidad casi imposible de medir, que desconcierta incluso a los que son adeptos de la velocidad sin restricciones: "*El tiempo pasa muy deprisa, demasiado deprisa.*" (op. cit., p. 139), una temporalización forzada, aplastante, que no entiende de retrocesos.

La inmersión en un mundo implica la pertenencia; el espacio urbano postmoderno se define como una influencia negativa, creadora de círculos viciosos que se propagan formando un ámbito que no permite abandonos. Y la observación de David, es la que marca la imposibilidad de evitar su círculo: "*NO ME PUEDO ESCAPAR DE MÍ MISMO*" (op. cit., p. 94).

Espacio de la disgregación de valores, conocidos sólo por referencia, y despreciados sin llegar a entenderlos, por la adhesión a una actitud generalizada promovida por una estética de generación, 'la de los noventa', espacio también de la disgregación de ilusiones personales y de identidades, Madrid se configura, a través de la ficción literaria, como marco definitorio, modelo de la gran organización urbanística en la postmodernidad.

## CAPÍTULO 6

### **Madrid: la ciudad ‘loca’ o la ciudad ‘drogada’ – *Ciudad rayada* – José Ángel Mañas**

Tercera parte de la <Tetralogía Kronen>, "Ciudad rayada" se sitúa temática y estéticamente, en algún punto contenido por un eje que relaciona la novela negra y el road – movie... Manteniendo vigentes las claves estéticas y la crudeza de las "Historias del Kronen", J. A. Mañas logra con "Ciudad rayada", un texto agresivo y contundente que supera desde el punto de vista de la complejidad creativa, a los dos anteriores.

La novela encierra una imagen plurifacética de la ciudad de Madrid, en base a una técnica literaria indirecta que amplifica la sensación de la ‘presencia’ de la ciudad, sin necesidad de representación. Continuando la misma orientación promovida por las "Historias del Kronen", orientación generadora de un espacio urbano no – retratado, negado, anulado, "Ciudad rayada" proporciona la creación literaria de una imagen urbana de la postmodernidad, que se configura a través de técnicas, referencias y alusiones, ajenas también a la representación clásica, se configura en igual medida como la ciudad no retratada, no percibida visualmente, pero sentida y vivida al límite.

Madrid aparece presente continuamente a lo largo de todo el texto, siendo el marco, la extensión urbana indispensable para la acción. Esta última, depende del espacio metropolitano para cobrar sentido. Perfilada por la interrelación entre lugares y sobre todo no - lugares, entre fragmentos temporales medidos a pulso y fragmentos temporales estáticos, suspendidos,

eliminados del correr del tiempo; entre velocidad y violencia, y estatismo anestesiado y calma; entre una carrera constante y pausas impuestas por las circunstancias narrativas, Madrid cobra las connotaciones de una ciudad suspendida en plena postmodernidad, entre el hoy y el mañana, una ciudad sin rostro, que no necesita de rasgos propios para individualizarse, una ciudad dinámica, espacio de la velocidad que permite el desarrollo trepidante de los reflejos alucinantes de los acontecimientos.

Tal y como lo indica el título, "Ciudad rayada", la personalidad urbana de la ciudad de Madrid se define en función de dos direcciones de significado.

Dicha ambivalencia semántica aparece explicitada por el propio protagonista de la novela, Kaiser, un estudiante de 17 años, cuyo único interés profesional va dirigido hacia la farla; el negocio de la droga: "*Ké significaba <rayado>... Se dice kuando... pues kuando te blokeas y no sueltas una idea, komo los binilos, ke se rayan y no saltan de surko. Y también kuando alguien está muy zumbao, por ejemplo. Y kuando bas de tusas y...*" (J. A. Mañas, *Ciudad rayada*, p. 178). Por lo tanto, las dos interpretaciones pertinentes serían: 'ciudad loca' y 'ciudad drogada'. A lo largo de la constitución del discurso narrativo, las dos acepciones son recuperables, resultando difícil trazar una línea que delimite las dos facetas implicadas.

Por lo tanto, la imagen configurada es la de una ciudad testigo y sobre todo productora, generadora del tráfico de droga, un espacio creado por los marcos que cobran vida en el espacio de la noche, los bares y las discotecas madrileñas, un espacio equivalente de la condición *sine qua non* para la incorporación de cierto estilo de vida.

La fuerza expresiva del lenguaje, impactante también a nivel gráfico de lectura <sup>1</sup>, es la fuerza dinámica del argot de la droga, del argot delincuente que impregna el proceso de la lectura de la misma agresividad aportada por la secuenciación vertiginosa de los actos, y concede al lector una aproximación

---

<sup>1</sup> NAVAJAS, Gonzalo: "El conflicto es ahora entre la cultura de la escritura o signo y letra escrita y la del signo oral / visual." – El icono roto: la narración finisecular, en: Andres – Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998, p. 15.

especialmente cercana a lo narrado. Este aspecto, junto con la técnica que proporciona, en primera persona casi, la descripción del *modus operandi* de las acciones que el protagonista viene efectuando, tienen como resultado una profunda compenetración con la lectura y, sitúan la percepción de la imagen de la ciudad, a un considerable nivel de materialización.

El texto consigue ofrecer la impresión de amplitud urbana, susceptible de ser más extendida todavía; el posicionamiento de la mirada perceptiva, en cualquier punto de su superficie, sin restringir perspectivas ni delimitar campos; una delimitación entre centro y periferia, marcada casi sólo a nivel de nomenclaturas, la percepción espacial recreada por la imaginación, después de la lectura, no logrando marcarla claramente.

El factor tiempo, bajo su forma materializada como tiempo espacializado, y la abundancia de los no - lugares inmediatamente detectables por la fuerza definitoria o indefinitoria de sus características propias, junto con el permanente recorrer, hacen de la ciudad de Madrid, en suma, un espacio mayoritariamente nocturno, peligroso, violento, de igual forma que diurno, extático y aparentemente normal.

El relato es estructurado por Kaiser, que funciona como mirada que lo abarca todo, y también como punto de vista, por los comentarios personales impregnados de opiniones acerca de los demás.

Madrid es su ciudad, su hogar, su mundo, un mundo sin el cual, él sería diferente; un mundo nocturno del tráfico de droga, de la velocidad, de la supremacía del territorio, de la ley del hampa y de las revanchas letales.<sup>2</sup>

"Ciudad rayada" presenta muchas similitudes con "Madrid 650" de Francisco Umbral, recreando una atmósfera inmediatamente reconocible por el lector de esta última novela. Mientras "Madrid 650" se configura como una celebración del espacio periférico urbano, la novela de J. A. Mañas enfoca sobre todo el espacio céntrico de la ciudad, afirmándose como un texto muy madrileñista, a pesar de la tendencia pregnante de crear no - lugares. Sin embargo, la periferia no es eliminada, su presencia fundiendo a veces la

---

<sup>2</sup> INGENSCHAY, D.: "La ciudad, con sus bares y discotecas, no es sólo el medio natural del héroe y sus amigos, es la condición para su modo de vida.", Revista de Filología Románica, Anejo III, 2001, p. 146.

delimitación que la separa del centro. La similitud mencionada anteriormente, se reconoce en la tendencia anuladora de rasgos urbanos, característica a ambos textos.

Madrid se configura, por consiguiente, como una ciudad formada de bares y discotecas, como una ciudad nocturna del espacio del ocio y del tráfico de droga, una ciudad que vive de noche con todos los sentidos. Medio natural de Kaiser y de sus compinches, el ambiente de los bares es también, en cierta medida, una fuente de inspiración estética para sus trabajos de composición de música, actividad que ocupa su tiempo libre. La música ocupa su propio espacio, que implica una definición del espacio de la postmovida.

## 6. 1. Espacios exteriores

Los referentes directos a la estructura urbana, calles, avenidas, etc., aparecen continuamente a lo largo del desarrollo textual, pero siempre envueltos en su nombre, gracias al cual cobran cierta materialización.

El espacio abierto, no logra alcanzar suficiente consistencia expresiva para poder representar mínimamente la imagen urbana y, tanto para un lector conocedor de la ciudad como para uno que la desconoce completamente, estos espacios abiertos se reducen a simples informaciones con función localizadora: "*se fue calle arriba hacia Alonso Martínez*" (op. cit., p. 104) / "*cerca de la plaza de Emilio Castelar*" (op. cit., p. 18), etc.

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones en que se remite al espacio callejero, esa tendencia reductora, afecta incluso las menciones de nombres, por lo que la atención se concentra en un movimiento dialéctico entre el 'arriba' y el 'abajo', dado que el ensimismamiento o preocupación de los protagonistas se recuperan gracias al sintagma mayoritariamente repetido: 'calle – arriba', 'calle – abajo': "*Kiko se alejaba calle abajo...*" (op. cit., p. 59) / "*Pablo salía y desaparecía calle arriba*" (op. cit., p. 60) / "*Corrieron calle abajo, y Kiko sólo se relajó cuando estuvieron un par de manzanas más allá por Hortaleza*" (op. cit., p. 62) / "*habían llegado al barrio de Salamanca. Gonzalito salió del buga en una perpendicular a Serrano y echó a andar calle arriba*" (op. cit., p. 76) / "*Calle abajo, el Barbas miraba a todos lados...*" (op. cit., p. 82).

Este desplazamiento hacia arriba o hacia abajo, abundantísimo en el texto, provoca la sensación de presenciar un vaivén urbano realizado con fines precisos, como si los personajes no tuvieran tiempo o el interés de mirar a su alrededor.



A veces, ni siquiera se alude a la calle en sí, sino que se realiza su recuperación a través de alusiones al espacio abierto y sobre todo a través de la creación de imágenes y perspectivas compuestas por los factores climatológicos. La presencia de dichos factores, funciona a veces como signo anunciador, como un mal presagio. Antes del atraco perpetrado por Tijuana, Kiko, Mao y Gonzalito, "*era mediodía y estaba nublado*" (op. cit., p. 45).

La dialéctica dentro – fuera, recupera en ocasiones el fuera, en base a la dicotomía implícita, día – noche, expresada por el tramo temporal nocturno: "*El cierre estaba a medio subir, y fuera empezaba a anochecer.*" (op. cit., p. 59).

La calle cumple con su función escénica, requerida por la acción: "*estábamos en mitad de la calle*" (op. cit., p. 84) y su ‘aparición’ en el texto, se limita a esta función resaltada por el ejemplo señalado. Escena del atraco que preparan los cuatro, la calle madrileña, convertida en espacio peligroso en pleno día, se configura por la intensidad del ambiente creado, gracias a la acción narrativa y a la dinámica impregnada por la fuerza de actuación de algunos de los personajes, no por su propia materialización: "*Aparcaron en la esquina de la calle y allí esperaron... En cuanto la calle volvió a quedar vacía, nuestros amigos cargaron las pipas.*" (op. cit., p. 47).

Después de dispararle a Gonzalito, quien intentaba instalar su propio negocio de venta de droga, transformándose de este modo en su competencia, dentro de su propio territorio, marcado por él y dominado y controlado sólo por él, Kaiser realiza un recorrido – huída que convierte la calle madrileña en un espacio abierto, símbolo de la escapatoria, un espacio envuelto en un pánico abrumador: "*Luego eché a correr hacia la avenida de San Luis, y un par de semáforos más allá levanté la pezuña, todavía atacado, para parar al primer peseto que pasaba con la lucecita verde encendida.*" (op. cit., p. 90).

La dimensión vertical de la ciudad aparece esbozada en escasas ocasiones, o bien justamente lo necesario presentada: "*tras el seto... por encima del que asomaba la azotea aterrazada del chalet y parte de los muros que rodeaban la pista...*" (op. cit., p. 48); o bien presentada en un tono irónico que elimina todos los códigos tradicionales de interpretación; obteniéndose así

una perspectiva desvalorizada del barrio de Salamanca: "*La casa del Gonzalo está por el barrio de Salamanca, ya sabes, chozas importantes, techos altos, fachadas del siglo pasado y balcones que parecen mandíbulas*" (op. cit., p. 19). La aglutinación de dos términos semánticamente incompatibles, 'chozas' e 'importantes' recrea a nivel léxico, la fuerza expresiva de la dinámica textual, así como de la dinámica ambiental del medio del protagonista.

La presentación de su propia casa, aunque relativamente bastante completa, se inscribe más bien en una tendencia igualitaria de uniformización con lo circundante, concluyendo en una información estructural, más que en una imagen individualizada: "*Mi keli era un chalet adosado como tantos otros en la Alameda. Estaba pegada a veinte casas igualitas, todas de dos plantas, con unas escaleritas a la izquierda que subían a la puerta de entrada; y la rampa del garaje a la derecha.*" (op. cit., p. 90).

Con función simbólica, el elemento que individualiza y diferencia al mismo tiempo la casa de Kaiser, de las de alrededor, es el jardín lleno de malas hierbas: "*Al otro lado había un pequeño jardín: otros vecinos lo tenían bien cuidadito, con césped y tal... nosotros lo teníamos lleno de arbustos y malas hierbas.*" (op. cit., p. 90).

La simple mención de la entrada de un bar, o de una discoteca, se encarga de indicar o incluso solamente de insinuar el posterior traspaso desde el exterior hacia el interior: "*Pablo se bajaba de un taxi a la puerta del Veneciano.*" (op. cit., p. 49).

La eliminación de rasgos 'físicos', como principal procedimiento de estructuración espacial, afecta incluso la imagen exterior de los bares y las discotecas que representan de hecho, los puntos urbanos de preponderante y casi exclusiva presencia. Así, el Xxx, una discoteca situada en la carretera de Barcelona, "*era un antro tan cutre que si no fuera por los grupitos de chavales a la puerta parecería más una fábrica o un hangar que una discoteca.*" (op. cit., p. 192).

El marco físico de la ciudad como centro, es resultado de la contraposición de la eliminación de las características urbanas, anteriormente señalada, de un apartar todo lo que requiere representación y descripción, por

un lado, y por otro lado, de una peculiar desvalorización y falta de aprecio, resultadas ambas de la combinación ignorancia – despreocupación, de los elementos urbanos en función de los cuales, las grandes ciudades europeas, y por lo tanto, Madrid, han venido estableciendo una jerarquía de atesoramiento de valores histórico – artísticos, pruebas de la evolución socio – cultural y punto de enfoque primordial de las técnicas descriptivas aplicadas por la creación literaria anterior y tradicional, de índole urbano.

Prueba de ello, el monólogo interior de Kaiser, provocado por el interés de una de las chicas holandesas, a las que acompañaba de forma circunstancial, interés suscitado por la fachada de uno de los edificios monumentales de la ciudad: "*Encima se beía una estatua de bronce: un pibe en bolas – supongo que un griego – conduciendo un karro de kaballos.*" (op. cit., p. 177).

Del monólogo interior, Kaiser pasa enseguida a un discurso atropellado, que ridiculiza, niega y transforma la imagen de conjunto de los monumentos madrileños en un retablo de lo absurdo, de lo fantástico, de lo irracional, desprovisto de toda simbología aferente: "*Les dije ke sí, ke ya me había fijado, ke el centro estaba lleno de edificios monumentales kon estatuas ke no pintan nada encima de los tejados: kaballos kon alas, gordas kon kasco y lanza, kabezas de kokodrilos; kosas ke parecen de tripi y demuestran lo rayados ke estaban los madrileños de antes.*" (op. cit., p. 177).

La faceta histórico - monumental de Madrid, anulada y situada en un pasado ilógico, no reconocida como entidad actual, se convierte, según la perspectiva de Kaiser, en una faceta inútil, en un espacio que debería ser eliminado a la vez que sustituido por las marcas invasoras de la modernidad: "*Yo, si fuera el alcalde, lo ke haría kon todo el centro, lo mandaría a tomar por kulo y me traería a los japoneses para ke konstruyeran torres bien modernas*" (op. cit., p. 178).

Se produce así, imaginariamente, una de – construcción no sólo de una individualidad urbana precisa, sino de todo un entramado de valores occidental – europeos, en el espacio de la identidad de una nación y su sustitución debida a la invasión de emblemas orientales, marcas temporales,

no espaciales, marcas del avance tecnológico, detectables en cualquier extensión metropolitana actual y por lo tanto, carentes de identidad. Excluyendo la anterioridad implicada por el eje de lo construido – espacial, el discurso de Kaiser, elimina también la anterioridad humana, construyendo implícitamente, como espacio último actual urbano – humano, una ciudad futura, virtual, para el disfrute de la también última y actual generación, cuyo digno representante se auto – considera: "*y de paso metería a todos los fósiles en buses y los enbiaría al Koto de Doñana; los fósiles, donde tienen ke estar es en los pueblos, ¿no?*" (op. cit., p. 178).

Predominante en el texto, la técnica de la mirada vertical, es productora de fragmentos en los que la superficie vertical delimitada, representada por las fachadas de los edificios, es pasada por alto para que el seguimiento de la dirección perceptora englobe después una especie de materialización atmosférica que conduce hacia la indefinición del ambiente: "*Unos metros más allá, Tula... tenía la mirada perdida en el cielo ya grisáceo que se colaba por entre los edificios.*" (op. cit., p. 109). A esta indefinición se le añade la presencia de la luna, enmarcada en un fondo nocturno, nublado, que configura la mayoría de los escenarios anteriores a la sucesión de actuaciones: "*las nubes velaban la luna por encima de la fila de chalets adosados de enfrente.*" (op. cit., p. 119).

La profundidad de la percepción no se debe a la dimensión visual, sino a la dimensión auditiva: "*me quedé un momento escuchando el viento que silbaba entre las ramas de dos sauces llorones que rodeaban el estanque del parque*" (op. cit., p. 119).

Para Josemi, el Madrid nocturno se filtra, a través del efecto de la droga, cargado de connotaciones positivas: "*Madrid de noche le molaba mucho al Josemi, y más si iba puesto*" (op. cit., p. 72), en cambio, para Gonzalo, el centro de la ciudad en plena noche, adquiere las connotaciones del peligro más puro, al ser perseguido por Nacle, por un arreglo de cuentas: "*por un barrio de Salamanca desierto a esas horas se le acercó un Volkswagen GTI negro a toda hostia.*" (op. cit., p. 80).

La presencia del travestí en la plazoleta que está enfrente de la comisaría, con el consentimiento de los policías, recrea una imagen que se pretende representativa y casi definitoria de este Madrid actual, espacio de la negación y de la degradación más contundentes: "...*el mendigo oficial frente a la comisaría, un travelo al que permitían pedir en la fuente porque le conocían en el barrio y no armaba broncas.*" (op. cit., p. 83).

La vertiente diurna se construye a veces como mención de los puntos que se tienen que alcanzar en un espacio del encuentro ocasionado por la entrega de la droga: "*Aquella tarde tenía cita... en Lavapiés... en la Puerta de Toledo.*" (op. cit., p. 93) / "*a punto de acercarme a plaza de Castilla, donde tenía que ver a un tío que trabajaba en los juzgados, un oficial o algo así. Hasta la gente más seria se pone, ya ves.*" (op. cit., p. 94). La capacidad destructora de la metrópolis viene acentuada por constantes referencias a la ilegalidad instaurada dentro de la legalidad, referencias en parte veladas, en parte extremadamente explícitas.

Madrid se afirma desde la perspectiva de Kaiser, sobre una dualidad relativamente difícil de separar. Por un lado, estamos ante su ciudad, su espacio, su universo, casi una relación posesiva es la que se establece entre él y la ciudad: "*Kiero decir ke en Madrid no sólo konozco las kalles, es ke están en mi cabeza. Es mi ciudad por fuera y por dentro, no sé si me expliko.*" (op. cit., p. 140); donde 'por fuera' significa la ciudad real y 'por dentro' se convierte en el equivalente de su propia percepción y sentir de la ciudad, de su peculiar y personalísima forma de relacionarse con el espacio urbano, de lo que, a fin de cuentas, la ciudad significa para él, vistas las múltiples posibilidades que ésta ofrece en cuanto al manejo de su sumergido negocio.

El segundo término constituyente de esta dualidad, es el que produce la actualización de un espacio negativo, que atrapa, impidiendo la salida a todo aquél al que considera suyo; la actualización de un espacio que marca imborrablemente las huellas de una pertenencia establecida por su propio ámbito: la ciudad de la droga, por excelencia, que adquiere la capacidad de determinar tanto lo franqueable como lo infranqueable de su propio territorio.

La puesta en marcha del funcionamiento de este segundo término, es determinada por el intento fracasado de Kaiser, de retirarse por un período en Pontevedra, en casa de su padre, con la esperanza de que el tiempo apaciguara las sospechas acerca de la muerte de Gonzalito que le es atribuida, y no sin fundamento, por los rumores que corren dentro de la red. Al quedarse sin coche, por culpa de una avería, cerca del Escorial, y después de robar dinero, en casa de la persona que le había acercado hasta allí, Kaiser se ve obligado a volver a Madrid.

La sensación negativa causada por la interrupción fortuita del viaje – huida, junto con una especie de presentimiento, producen una mezcla de elementos reales visualizados por el protagonista, con elementos ficticios recuperados por su memoria cinematográfica, mezcla de la cual resulta una imagen urbana, ubicada entre realidad y ficción pero indudablemente cargada de un negativismo pregnante donde el concepto de libertad y su materialización pierden todo sentido: *"llegábamos a Madrid ciudad y se empezaron a entrecruzar las vías de servicio por encima de la autopista y las torres de Azca aparecieron a lo lejos más allá de los pinares de El Pardo y la zona universitaria, y también se veían las torres KIO, empinadas como dos cipotes, lo que me hizo recordar que allí nacía el Anticristo en El Día de la Bestia, una peli que me había molado mogollón. Por otro lado me sentía como una rata cuando vuelve a su jaula y tuve la impresión de que la puta ciudad tenía un imán que me atraía y no me dejaría abrirme aunque lo intentara."* (op. cit., p. 156).

Al igual que en el caso de Carlos, el protagonista de las "Historias del Kronen", el límite entre realidad y ficción de pantalla, desaparece a veces para dejar lugar a la plasmación de la fantasía destructora sobre el cuerpo material de la realidad circundante. La presencia del término 'imán' es una referencia directa, indiscutible del poder de la droga, simbolizada, contenida en el término 'ciudad', donde la droga adquiere las prerrogativas de un espacio bien definido y la ciudad queda condicionada por ella, al identificarse por confusión la una con la otra.

Continuando la línea perceptiva del espacio urbano desde la perspectiva en movimiento de las "Historias del Kronen", línea acentuada con fuerza por "Mensaka", "Ciudad rayada" presenta la mayor parte de los segmentos urbanos, captados, casi interceptados desde el mismo espacio productor de la velocidad, la carretera. La afición a la velocidad o la dependencia de ella, se justifica, o bien por la adhesión a una forma de 'vivir intensamente', o bien por la necesidad impuesta por circunstancias en las que huir es ponerse a salvo, escapar al control de la policía o al de la banda rival. El temor a los controles de policía, convierte para Kaiser, el túnel formado por los árboles de la Castellana, en un espacio vigilado, controlado e inseguro: "*mientras pasábamos por debajo de los árboles de la Castellana me dio la impresión de que habían crecido mogollón, seguramente por la lluvia de los últimos meses. Parecían gigantes, apostados en las aceras, controlando todo lo que pasaba por debajo.*" (op. cit., p. 111); mientras que a veces, sólo se conforma con informar sobre un punto determinado del trayecto que realiza: "*Me había parado en un semáforo al lado de un par de mensajeros, en la Plaza de Neptuno.*" (op. cit., p. 110).

La carretera cobra, a medida que avanza el texto, en función de las circunstancias situacionales, diversas dimensiones. Independientemente de cuáles sean estas últimas, el espacio abierto delimitado y contenido al mismo tiempo por la carretera, se configura como un no - lugar ya típico, presente en abundancia en la novela urbana actual. Las múltiples menciones a la ya famosa en la <Tetralogía Kronen>, M - 30, la convierten casi en un 'personaje urbano'. El no - lugar que es la carretera <sup>3</sup>, espacio creado por el desplazamiento acompañado de ruido y de unidades temporales, encuentra una definición metafórica en la observación de Tula, la novia de Kaiser: "*la Emetreinta es el silbido de Dios*" (op. cit., p. 111); una definición que agrupa la connotación de creación y cierta connotación de jovialidad despreocupada contenida por el semantismo interno del término 'silbido'. El mencionado

---

<sup>3</sup> Véase: AUGÉ, Marc, op. cit

agrupamiento tiene como resultado la ubicación del elemento definido metafóricamente, en la categoría a la que pertenece: aquella del no - lugar.

Espacio de la diversión, la M - 30 había constituido anteriormente una forma de pasar el rato en casa de Kiko: "*el balcón del salón, que molaba porque daba sobre la Emetreinta, y más de una noche de verano la he pasado yo allí, flipando con el escalextric y poniéndome con el Kiko.*" (op. cit., p. 13).

Espacio de la droga, la M – 30 se recupera como tramo de recorrido que los cuatro realizan con motivo del atraco: "*Mientras iban por la Emetreinta Mao puso unos gusanitos de una eskama de puta madre.*" (op. cit., p. 46).

Espacio de la música <sup>4</sup>, la M –30 es siempre, al igual que en el caso de la droga, un territorio de la exacerbación de los sentidos, un territorio que se recorre bajo la influencia sensorial de un algo, un espacio creado que se escapa a la percepción real – objetiva: "*Debía de estar bastante contento mientras subía con la música a todo volumen, por la Ilustración hasta la Emetreinta.*" (op. cit., p. 86).

Sin embargo, cuando Kaiser se encuentra en un descampado, después de haber sido golpeado por el Barbas y su compañero, la M – 30 funciona como elemento identificador de un espacio aproximado, ya que, contrapuesta a la extensión del descampado, unidad que se escapa a cualquier norma de identificación, espacio de la nada, adónde fuera que se mirase, la M - 30 posee, sin embargo, cierto atributo que la hace reconocible: "*sólo sabía que estaba tirado en un descampado al lado de la Emetreinta.*" (op. cit., p. 123). Y ese atributo, es su peculiar ruido, tan familiar para Kaiser, característica inconfundible de un espacio no - lugar al que está tan acostumbrado: "*A un lado estaba la Emetreinta, bien iluminada, con ese ruido que tengo todo el día metido en la cabeza.*" (op. cit., p.124).

En la postmodernidad metropolitana, todo desplazamiento o inversión de criterios parece cobrar sentido y ese ruido de la M – 30 sirve,

---

<sup>4</sup> “Comment se manifeste cette présence dans les textes? Le procédé le plus évident est celui qui fait des références musicales la caractérisation essentielle des personnages”; CARCELEN, J. F., L’hétérogène



según Kaiser, perfectamente, para la creación de acordes musicales, como atmósfera electrónica: "*empiezo con ruidos psicodélicos, para ambientar, y por encima de algunas frases que he sampleado de discos alemanes, que no tengo ni puta idea de lo que dicen pero molan y quedan como muy espaciales. Todo eso lo fundo con el ruido que había grabado de la Emetreinta, que funcionaba de puta madre como atmósfera electrónica.*" (op. cit., p. 115).

Porque, en realidad, la M - 30 no es un espacio percibido como tal, no llega nunca a alcanzar las dimensiones de una extensión en la que uno se ubica y la percibe como contorno propio que envuelve, a la que uno se enfrenta desde una posición concreta, sino que viene determinada por la velocidad medida como unidad temporal continua y por la dimensión auditiva tan característica, y por consiguiente permite el volverse consciente sólo de un flotar en la superficie de los sentidos.

Imagen misma del desplazamiento, la carretera es el espacio no - lugar de la acción. La velocidad desmesurada es lo único que trasciende a través de la lectura, el espacio en sí no está representado, podríamos decir que no existe como presencia textual: "*Afufa, hostias! Así que el buga atravesó la zona residencial a toda velocidad, saltándose los rojos y zigzagueando hasta salir por Costa Brava a la carretera de Colmenar*" (op. cit., p. 48).

Este no - lugar, espacio del recorrer, se mide en función del llegar y su negación. Los atascos tan característicos de las carreteras madrileñas son lo que individualiza la ciudad en una comparación con otras metrópolis, de modo que Madrid se ve como espacio único donde éstos y la droga lo controlan prácticamente todo: "*En ninguna otra ciudad hay atascos a las tantas de la madrugada. Y todo el mundo puesto.*" (op. cit., p. 73).

La propia descripción de Kaiser, es muy significativa: "*las carreteras ke lleban a la sierra son súper chulas*" (op. cit., p. 140).

De nuevo la música y la droga sustituyen la auto - ubicación consciente del protagonista y constituyen en sí el no - lugar que se recorre: "*Konducía a ochenta, eskuchando una sesión ke había grabado en keli. Komo*

---

dans le roman espagnol, en: Bussière – Perrin (ed.), Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, Montpellier, Ed. du CERS, 2001. p. 60.

*estaba puesto era como si hubiera una discoteca en la cabeza. La música lo llenaba todo. O casi.*" (op. cit., p. 140).

Desde la carretera sólo se percibe el interior del vehículo en el que se desplazan y cuando la mirada se dirige hacia fuera, este afuera aparece resumido a "*cuatro arbustos y un poco de sol, que es todo lo que había en la carretera.*" (op. cit., p. 154).

Como ya hemos señalado anteriormente, el espacio periférico de Madrid no alcanza el protagonismo manifestado en el texto de Francisco Umbral. Sin embargo, sigue constituyendo un espacio importantísimo vigente en "Ciudad rayada", donde se da un curioso acercamiento entre centro y periferia. Gracias a los recorridos, huidas, vueltas y desplazamientos de los protagonistas, se crea una especie de reducción de la capacidad delimitativa del centro urbano, por lo que resulta difícil reconocer con la lectura, dónde exactamente termina el centro y en qué punto preciso comienza la extensión periférica. A veces esta separación es sugerida a través de nombres de carreteras o urbanizaciones que sólo tienen validez para un lector conocedor de la geografía urbana madrileña; en otras ocasiones, la lectura sólo permite la introducción de ciertas pautas indicadoras, en plena ubicación periférica, anunciando de alguna manera, *a posteriori*, que se ha producido anteriormente la intromisión en este espacio.

La falta de elementos creadores de una 'figura urbana' propia e inconfundible de la ciudad de Madrid, falta a la que se le suma la interiorización exclusiva dentro del espacio de la carretera, facilita una especie de aglutinación de los dos espacios, creándose así una imagen extensible del centro de la ciudad, permutable hacia la periferia, situable dentro de ésta, al igual que la posibilidad inversa, los dos espacios en juego pudiendo sustituirse el uno al otro, adoptando con suma facilidad las funciones correspondientes, y transformando de este modo la metrópolis en la negación típica del lugar postmoderno. Lo que contribuye, en gran medida, en que se dé dicha facilidad de intercambio permisivo, es la propia actitud de Kaiser, quien no se limita a tener conocidos sólo en el centro sino que considera importante tener relaciones de forma estratégica: "*Ya digo que yo*

*me muevo por todo Madrid y es importante tener siempre algún conocido en cada barrio." (op. cit., p. 128).*

La familiaridad con la que Kaiser asume su propia ubicación en un espacio inhóspito, extraño y al menos desconocido, como debe de resultar un descampado, cerca de un depósito de coches con vistas de chabolas en el horizonte, hace que este no – lugar pierda algo de su exotismo: "*Siempre me ha alucinado eso de Madrid, sabes, que en cuanto sales un poquito te encuentras con chabolas por todos lados. Y te creerás que los gitanos viven mal. Pues tú pregúntale a cualquier heroinómano de la ciudad dónde está la mejor droga de Madrid. Yo conocía alguno de estos poblados a través del Chalo, y sabía dónde debía estar hoy, así que después de pensarlo un poco decidí ir a buscarle.*" (op. cit., p. 124). La referencia a las chabolas, recrea una imagen que mezcla lo prefabricado industrial con la chabola clásica gitana: "*Las casetas prefabricadas- eran todas de una planta y parecían cajitas gigantes apiladas una al lado de la otra... las chabolas volvían a crecer como hongos al lado de las prefabricadas.*" (op. cit., p. 124).

Uno de los no - lugares representativos del texto, es sin duda la zona de campo, en Móstoles, adonde Kaiser llega a parar en un concierto rock que ofrece por otro lado interferencias con el texto anterior de la tetralogía, "Mensaka", ya que es reconocible el grupo de personajes constituyentes del grupo de músicos. Este espacio abierto, libre, donde se instala el kamping, resulta más bien como un espacio en cualquier parte, apartado del mundo, como una parcela aislada, imposible de ubicar, a pesar de las coordenadas ofrecidas. No sólo se da el desfase espacial, sino también un desfase temporal, que Kaiser nota como irreal, onírico, inventado, reproducido gracias a las técnicas propias de la ficción, como si no estuviera dentro de ese espacio y ese tiempo, sino extraño, excluido, situado fuera como espectador. La alusión a las 'máquinas del tiempo', produce esa ruptura temporal y la desconexión racional de la realidad espacio- momentánea del proceso de evaluación: "*Y en medio de aquella panda de rockeros desfasados, allí estaba yo, sintiéndome como en esas pelis de máquinas del tiempo, donde le envían a uno a la época de los Cromañones*" (op. cit., p. 156).

La atmósfera de cualquier parte, y al mismo tiempo de ninguna parte, es intensificada por el cuadro cielo – campo: "*Miré al cielo. Estaba encapotado pero hacía un calor rabioso, se notaba que estábamos en el campo.*" (op. cit., p. 157). El detalle que viene a completar esta imagen recompuesta de atemporalidad y no – espacialidad, sumergidas en un calor asfixiante, es la variedad humana, retratada como conjunto que engloba el vicio, la suciedad y la degradación más evidentes, con una estética y con un *modus vivendi* de lo más preciados. Puntualmente, la sensación provocada es la de una anterioridad actualizada, transportada al presente por una equivocación estética, que remite más a la recuperación de una imagen, que a la percepción real ubicable sobre el eje temporal idéntico al de la creación del discurso: "*Akello estaba lleno de gente kon el pelo teñido de colores, muy punkis todos, muy guarros. Más de uno parecía sakado de una postal de Londres, y para mí ke se habían ekibokado de década. Era komo una especie de zoo, pero humano, sabes. Lleno de pasaos.*" (op. cit., p. 163).

Y esa multitud variopinta, mercado ideal para el negocio de Kaiser, constituye una importante faceta humana en el contexto urbano ‘rayado’, resaltado por la novela. Como contrapunto, aparece insinuada solamente, la otra faceta humana existente, no retratada, generalizada y agrupada en el pronombre indefinido ‘nadie’, cuyo empleo demuestra una postura de alejamiento y reducción total, hasta la desconfiguración de la masa formada por los habitantes de Madrid, ajenos a este mundo y en igual medida, negados por él. Cuando el Tijuana resulta herido en el atraco montado, Kaiser remarca: "*Supongo que lo más triste de estas movidas es que en el fondo, no le interesan a nadie. Quiero decir que sí, todo Madrid se enteró, la noticia corría de boca en boca, pero era como la muchedumbre que se congrega cuando hay herido. Puro morbo. Y a nadie le importa un carajo.*" (op. cit., p. 66). La negación explicitada, ‘nadie – todo Madrid’, es recalcada por su propia reiteración, ‘nadie’, lo que subraya el rechazo de un universo ajeno al mundo del hampa. El deseo paradójico de hacerse famosos, de dar a conocer de alguna forma su existencia, provoca la reacción de Kiko, fundada sobre todo en el miedo disimulado de ser atrapados por la policía: "*Salimos en la*

*primera página de Madrid, macho. ¡Somos famosos, Gonzalito! Y era verdad, allí estaban, en jodida primera página: ATRACO A MANO ARMADA EN MIRASIERRA.*" (op. cit., p. 56).

Compuesta de las huellas de una decadencia pregnante, de ilegalidad y peligro, la ciudad de Madrid muestra sus zonas clásicamente más representativas, desde la faceta 'negra' por así decirlo, desde la otra cara de la realidad. El Retiro, elemento importante en el repertorio urbanístico - turístico de Madrid, no es el parque, sino la zona adonde, la Banda de los Mamones, cuyo jefe es Nacle, "*un pavo que dormía ya con cara de velocidad, kokainómano terminal, y que era tan mala bestia*" (op. cit., p. 35), iba a practicar su mayor diversión: "*ir a ligar maricas al lado del Retiro*" (op. cit., p. 35).

La Gran Vía, la más importante arteria de la ciudad, se revela como un camino plurifacético, recompuesto de imágenes de una objetividad cruel de la realidad urbana: "*De repente lo flipaba viendo banda tan diferente. Había colas a la puerta de los cines, moros traficando en la Gran Vía, chinos importados por la mafia vendiendo klínex, las putas de Montera que te miraban aburridas detrás de sus gafas de sol,... guiris rubios... malos de turno controlando a los guiris... maderos atentos a todo, fósiles que sonreían mientras el limpiabotas les pulía los botines... pijos que salían de la FNAC con sus bolsitas de compactos... y a todo esto bocas de metro vomitando más y más gente en un mar de hormigas.*" (op. cit., p. 188 – 189).

Espacio de la persecución de la delincuencia, la ciudad se revela también en su dimensión de territorio rastreado: "*La bofia anda rastreando la ciudad...*" (op. cit., p. 55).

Pero Madrid es, ante todo, espacio de la actuación, y Kaiser, mata a Gonzalito en un descampado detrás de un colegio, aunque sin premeditación, porque éste último intencionaba hacerle competencia en el negocio de la droga. El Madrid nocturno que presencia la escena, es en realidad el no- lugar de la noche metropolitana, un espacio de la venganza y de la supervivencia en base a leyes establecidas desde dentro de la jerarquía delictiva. La propia atmósfera del descampado es portadora de males presagios: "*Unos cincuenta*

*metros más allá acababan de encenderse las farolas de la avenida de San Luis y en el muro del colegio todavía se veía alguna que otra pancarta electoral... El cielo violeta se ennegrecía a medida que caía la noche.*" (op. cit., p. 88).

La periferia nocturna es<sup>5</sup>, en ocasiones, sinónimo de huidas y persecuciones: "*Me volví loco, corriendo y corriendo a través del descampado.*" (op. cit., p. 123).

Hay momentos en los que Kaiser llega a sentirse excluido por la complicación de las circunstancias, que parece apartarle y dejarle fuera de su entorno habitual: "*En ese momento pensaba ke Madrid se había akabado para mí durante una buena temporada...*" (op. cit., p. 132).

O bien, la ciudad es aquel espacio más o menos céntrico, de las aceras de enfrente de los bares y discotecas, en plena noche, habitado por una población joven y drogada: "*Una kola de pastilleros kon ojos komo platos esperaba a ke los machakas trajeados del Lunatik les kachearan...*" (op. cit., p. 132).

Pero, sobre todo, la ciudad es movida, recorrer, desplazarse y su condición ineludible, la velocidad. Y por encima de todo, la droga: "*Las luces de la autopista me parecieron un flipe, super brillantes. Me di cuenta de ke estaba muy puesto y me dio por pensar ke igual aquellas luces eran siempre así y sencillamente no las bemos porke nos akostumbramos, y sólo kuando nos ponemos las bemos komo son de berdad.*" (op. cit., p. 139).

La ciudad de Kaiser se configura sobre la indisoluble relación que se establece entre la droga y el espacio urbano. El segundo necesita de lo primero para poder ser percibido en toda su fuerza e intensidad, necesita del potencial imaginario de lo primero, para poder alcanzar ciertos niveles de materialización a través de la imagen, y también necesita de lo primero para poder ofrecer un sentido y una razón de vivir a sus habitantes. En el otro punto de mira, se sitúa el punto de vista del 'fósil', el señor que le recoge de la carretera cuando su coche se había averiado. Representante de otra generación

---

<sup>5</sup> Véase: AUGÉ, Marc, op. cit.

y por lo tanto de otro Madrid, resalta el carácter negativo de la vida actual metropolitana, basándose justamente en el aspecto - tráfico: "*Si es que en las grandes ciudades no sabemos vivir. No sabemos. Tanto estrés, tanto tráfico...*" (op. cit., p. 144).

El viaje de regreso a Madrid, provocado por las circunstancias, al no poder llegar a Pontevedra tal y como tenía previsto, resulta un regreso simbólico a un espacio al que pertenece y que le define: "*Chachi, mola. Cambio de ruta.*" (op. cit., p. 151).

Recurriendo de nuevo a una técnica propia del arte cinematográfico, el texto literario intenta proporcionar una lectura basada en la recuperación segmentativa de imágenes. Después de establecer el recorrido: "*...por Atocha, subiendo por la Kastellana hasta Cibeles, y luego kallejeó por Sol hasta dejarnos en una kallejuela mal iluminada...*" (op. cit., p. 176), inserta la percepción del protagonista: "*Yo estaba tan puesto ke todo pasaba muy rápido, era komo kuando una peli te aburre y la pasas acelerada.*" (op. cit., p. 176).

El capítulo final de "Ciudad rayada", destaca por su carácter madrileñista, siendo el que más referencias urbanas contiene. Desde un Madrid que funciona como tópico para los extranjeros, tópico destacado primero por un extranjero: "*Esto es una verdadera road movie, ya te dije Patrick, que Madrid era diferente*" (op. cit., p. 175), y luego por el propio Kaiser que les explica a las dos holandesas "*en Spanglish ke Madrid era una ciudad guai, kon mucha marcha y muchas drogas*" (op. cit., p. 179), intervenciones que hacen de Madrid, la ciudad de la diversión nocturna sin límites y de las sensaciones sin igual; la narración rescata cierto cariño mezclado con orgullo que Kaiser siente, casi a su pesar, por su propia ciudad. La conclusión de Kaiser es aclaratoria en este sentido, "*joder, Madrid es bonito.*" (op. cit., p. 184) / "*Pero Madrid es Madrid, y eso no tiene discusión.*" (op. cit., p. 185), a pesar de que el recorrido previo no despierta más interés que todos los anteriores y a pesar de tratarse de un recorrido muy amplio y cargado de los puntos más representativos y definitorios de la ciudad: "*unas calles muy concurridas sin rumbo fijo, sintiéndose muy deprimido, con la*

*pelota envuelta en una nebulosa. Bajé hasta Neptuno, pasando por delante del edificio de las Cortes, con sus leones de bronce..."* (op. cit., p. 184).

Envuelta en una especie de rabia contenida, mezclada con auto – ironía, provocadas por el episodio del robo, la mención del centro de la ciudad vuelve a recuperar su connotación negativa: "*tomando el sol en mitad del mismísimo Retiro, en el puto centro de Madrid*" (op. cit., p. 185).

Destaca en la parte final del texto, la metáfora mediante la cual se reitera, a modo de conclusión, la configuración de la ciudad como espacio de la postmodernidad en el que el concepto de rumbo, de dirección con sentido, no logra materializarse. La misma imagen recalca la intensificación del sentido de la deconstrucción, de la fragmentación del espacio urbano: "*nos fuimos a ver la puesta de sol a las Tetas del Cerro Pío... se puede ver todo Madrid... mirando la ciudad envuelta en su champiñón de polución... Era como si aquello fuera una gran colmena de locos, y nosotros -... estuviésemos por encima, controlando el mundo mientras el cielo prendía fuego detrás de las torres de Azca, untándolo todo con una capa de mermelada de albaricoque. Las nubes se volvían moradas, y los últimos rayos de sol parecían láseres de discoteca. Viendo el planetario de Atocha, y la Emetreinta, ya iluminada, y el Pirulí, y las torres inclinadas de Plaza Castilla, me acordé de una vez que jodí la tele y la abrí con un destornillador para ver las placas de circuitos de dentro. Molaba.*" (op. cit., p. 195 – 196).

La mirada superior, desde la altura, que se excluye a sí misma de un conjunto situado abajo y definido como 'loco', y que se auto – sitúa en una postura que lo controla todo, abarcando todo el entramado de ejes sobre el que la ciudad está construida, escoge detalles de la perspectiva, detalles que van configurando una ciudad formada de láseres de discotecas, gracias a las cuales alcanza casi la materialidad de un espacio ficticio. La aceptación implícita de esta mirada, del hecho de que no posee un conocimiento real de este espacio, justifica la presencia del recuerdo y deconstruye en busca de una comprensión no alcanzada.



## 6. 2. Espacios interiores

La ciudad interior es, sin duda alguna, un espacio nocturno de la diversión 'rayada' de los bares y las discotecas más frecuentadas por Kaiser y los demás. Espacios de encuentros, de entrega de la mercancía requerida por algunos clientes, o simplemente, espacios de ajustes de cuentas por rivalidades surgidas al margen de la competitividad en el mercado de la droga o de las deudas económicas, los bares y las discotecas madrileñas representan el rostro interior, escondido, sumergido, de una realidad existencial urbana repleta de factores destructores y alienantes de una generación para la que constituyen paradójicamente, la única razón de ser.

Los nombres de estos establecimientos remiten también a cierta descentración, avisando la entrada en una atmósfera creada a propósito: el 'Bombazo', el 'Lunatik', el 'Órbita' o el 'Xxx'.

En la mayoría de las introducciones en el espacio interior, no se repara en características definitorias de estos interiores, sino se insiste en la creación de la atmósfera instalada que centra sobre todo las diversas reacciones por parte de los allí presentes. La falta de observaciones acerca de la construcción interior literaria, confiere a estos lugares, un toque acentuado de irrealidad, de espacio ficticio imaterial, susceptible de desvanecerse una vez abandonado.

Configurado en función de tres aspectos imprescindibles, la música, la droga y la posibilidad de imaginar una realidad ficticia deseada, el espacio de los bares es el retrato vivo de una forma de vida en la postmodernidad urbana. Quizás, la definición más contundente de la atmósfera propia de estos interiores, sea la que el policía perfila: *"estos enanos que se tiran tres días de fiesta cada fin de semana. Sólo existen jueves, viernes y sábado. El resto de la semana se convierten en vegetales. ¿Has estado alguna vez en el Lunatik? Pues acércate, merece la pena. La música te volvería sordo en dos sesiones.*

*En fin, mientras se droguen, no incordian.*" (op. cit., p. 121). El cinismo de la remarca final, acentúa el perfil negativo, remitiendo a una actualidad urbana en la que el vicio destructor cobra aspectos de normalidad.

La presencia de la droga es multilateral, abarcando toda la red de establecimientos de este tipo, según la disconformidad de Josemi con los controles de inspección de sanidad: "*Así no pasa el control ni un puto bar de Madrid.*" (op. cit., p. 73).

Son escasas las presentaciones sumarias de los espacios interiores, y cuando aparecen, vienen marcadas por la resaltación de un detalle, cuya función es aquella de intensificar el aspecto irreal, ficticio, creado dentro. De este modo, uno de los bares de Pablo, por su forma y decoración, contribuye en la producción e intensificación de la sensación de abstractización de un espacio concreto: "*El Veneciano estaba a diez minutos del Bombazo y era un bar de una sola planta, súper alargado. En las paredes había mogollón de cuadros abstractos, que no sé de dónde los había pillado Pablo, porque eran horripilantemente feos.*" (op. cit., p. 21).

Lo representado por uno de los cuadros mencionados, vuelve a ser representado mediante el uso del lenguaje y esta segunda representación, esta vez no plástica, sino léxico - significativa, implica también, el deje de violencia que alude a futuras manifestaciones: "*Mira los cuadros, señala uno con manchas grises y negras, como si alguien hubiera cogido un tintero y lo hubiera derramado sobre el lienzo.*" (op. cit., p. 23).

El sinsentido captado por el análisis de la imagen pictórica, prefigura y define la atmósfera sobre la que se construye la novela entera.

Otras veces, la atmósfera interior del bar es insinuada a través de unos cuantos términos, sin que se realice textualmente la entrada en dicho espacio: "*en el Órbita, que es un garito de la Elipa, muy cutre, todo bakalao.*" (op. cit., p. 53).

Entre la oscuridad y el sonido ensordecedor, iluminado momentáneamente por la luz de los reflectores, el Lunatik se muestra como uno de los preferidos: "*Es un sitio oskuro, no sé si lo konoces, un after -hours al ke ban todos los malotes de Madrid. Tiene una pista super tocha iluminada*

*kon luces intermitentes y rodeada de sillones tapizados en rojo...*" (op. cit., p. 133).

Los interiores privados se construyen en base a una oposición que delimita dos niveles de vida, dos posiciones sociales, el más alto y el más bajo, el espacio de la aristocracia y el espacio del hampa. Desde el perfil aristocrático del barrio de Salamanca cuyo interior se deja entrever y después imaginar tras una rápida pincelada: "*Se estaba fijando en los espejos... muebles tan buenos como los de esa keli...*" (op. cit., p. 19), hasta la atmósfera de degradación que define el edificio de un barrio periférico en el que vive el Chonchas, hermano de Tijuana: "*Siempre había alguien con broncas, gritos, platos rotos y movidas así*" (op. cit., p. 63), atmósfera intensificada aún más por la imagen desoladora de la más cruda miseria del piso del Chonchas: "*En su choza ya apenas quedaban muebles... Su habitación se había quedado en un colchón sin sábanas.*" (op. cit., p. 63), se extiende un espacio vacío, quedando eliminado cualquier rasgo referente a todo lo demás. Sin llegar a presentar un aspecto tan desolador, la casa de Kiko se inscribe sin embargo en la misma línea definitoria de cierto estilo de vida, ubicado entre la pobreza, la decadencia y la conservación de ciertas apariencias: "*El salón era también bastante enano. Había un tresillo tapizado de flores, una mesa camilla cubierta por un tapete de ganchillo con cuatro sillas baratas alrededor, fotos y una virgen con el niño en brazos encima de una televisión prehistórica.*" (op. cit., p. 13). El carácter de interioridad pierde en cierta medida terreno ante la intromisión del espacio exterior: "*Ya oscurecía y por los ventanales se colaba la luz de las farolas junto con el petardeo de la autopista.*" (op. cit., p. 13).

La indefinición espacial exterior, materializada sin embargo por la función desempeñada por el sonido, invade el interior, que pierde su calidad de espacio privado, protector, aspecto intensificado también por la presencia del Tijuana, instalado allí a la espera de Kiko con el fin de proponerle la ejecución del atraco que intenciona perpetrar.

El territorio personal de Kaiser, es una mezcla curiosa de las dos vertientes señaladas anteriormente. El chalet donde vive con su padre, cuando

éste está en Madrid, denota el bienestar otorgado por una determinada posición social, su padre siendo una figura importante en los juzgados de Madrid. La propia presentación de Kaiser da cuenta de ello: *"la choza la verdad es que merecía la pena, con cinco habitaciones – dos para mí, otra para la au-pair de turno, una para el jefe y otra para invitados -, un salón enorme con mogollón de luz natural, tres baños y un garaje en el que podía organizar mis fiestas."* (op. cit., p. 37). La otra cara de este terreno, es el espacio del garaje mencionado, que cumple para Kaiser, en realidad, la función de casa, de hogar. Este es su espacio, un territorio muy personal en el que se siente en casa, en el que está a gusto, en el que crea su propio mundo de composición musical y de consumo de droga. A pesar de que el interior del garaje no tiene nada que ver con las comodidades de la casa, es este mismo espacio el que cumple con la función identificadora y definitoria al mismo tiempo, del protagonista.

Creado de detalles que estructuran las orientaciones de Kaiser, el garaje se sitúa entre el hogar y el espacio de paso entre una aventura y otra, entre el refugio - espacio creativo y el espacio del desprendimiento de la realidad objetiva, producido por el ambiente compuesto por la droga y el sonido de la música electrónica, de las fiestas ahí organizadas para los amigos y compañeros de Tula, su novia, entre los cuales Kaiser encuentra en gran medida clientes para la distribución de la droga. El acercamiento realizado por el propio Kaiser, a este espacio, crea la sensación de un ambiente improvisado, previsto de lo necesario para el cumplimiento correcto de las actividades preestablecidas: *"El garaje era mi territorio y lo tenía a mi aire. Aparte de la moto,... había un sofá viejo pegado a la pared, una televisión que no funcionaba, mi ordenador y un sinte antiguo, pilas de revistas en el sofá, y el suelo lleno de cajas de maxis. En una esquina tenía montado todo mi equipo, mis Technics, sampler y demás, entre dos columnas de sonido."* (op. cit., p. 90).

La característica general, común a todas las referencias interiores, es el rechazo a una descripción que pudiera ofrecer una imagen productora de la real construcción de la interioridad, productora, a nivel textual, del enlace de

los elementos componentes para la configuración final de dicho espacio. Es evidente la función simbólica, definitoria de estos espacios que ubican a los protagonistas en las diferentes coordenadas que construyen sus mundos. La habitación de Kaiser, traspasa mediante la interpretación textual, como un interior creado en base a la imagen, a la imagen - fotografía, a la imagen - póster, a la imagen ficticia, a la imagen - irreal, transmisora de ideales inexistentes, y creadora de universos paralelos, dominados por valores alienantes: "*Tenía toda la habitación empapelada de pósters de raves a los que había ido en su momento... Ni siquiera el techo se salvaba.*" (op. cit., p. 91). Imágenes de fiestas pasadas, de locuras cometidas tiempo atrás, mantenidas en la actualidad por la fuerza recordatoria de la representación plasmada, siguen definiendo el espacio más personal de Kaiser, como elementos arrastrados por un pasado que envuelve y determina sus acciones futuras, como testigos de una dirección que una vez emprendida, se revela imposible de abandonar, una dirección que limita y estanca su evolución, impidiendo el acceso a otros universos de conocimiento.

Su verdadero refugio, en situaciones problemáticas, como la posterior al anuncio de la muerte de Gonzalito, es el espacio del garaje. En esta ocasión, la materialización espacial interior se debe a la creación, a la invención propiamente dicha de una atmósfera envolvente que permite una especie de auto - alejamiento del contexto real de los hechos y la inmersión en la protección conferida por un estado interiorizado alcanzado sólo dentro, pero no al abrigo que los interiores proporcionan gracias a su naturaleza, sino al abrigo de la dimensión del sonido de la música, cruzada con la dimensión alucinógena de la droga: "*Bajé al garaje y pasé el resto de la mañana fumando sin parar y escuchando música a tope, que era lo que solía hacer cuando tenía una movida. La música tiene ese efecto sobre mí. Me saca del mundo, y cuando vuelvo lo veo todo de otra forma.*" (op. cit., p. 93).

Esa otra forma de ver, es la que coordina sus acciones posteriores, es una percepción diferente, anuladora de la gravedad de la realidad, responsable de la instalación de un mundo personal, muy suyo, en el que hasta la dimensión del crimen queda reducida a un hecho banal. Este mundo tan suyo,

no admite el remordimiento de conciencia, sólo reconoce una actitud que relativiza al máximo los hechos, que reduce la muerte de Gonzalo a algo que éste tenía merecido, rompiendo la delimitación entre los conceptos de bien y mal, fundiendo tanto la realidad existente como la inventada, la reconocida por él, en un vivir indiferente, sin horizontes de ningún tipo, caracterizado por la anulación de los valores humanos y morales aceptados tradicionalmente y por la instalación de unos impuestos por una estética destructora.

La única fiesta organizada por Kaiser en el garaje, que aparece 'retratada', suma justamente lo anteriormente señalado, presentando la faceta más realista de la postmovida juvenil: "*una decena de niñatos,... una panda de gilipollas integrales... todos eran unos putos colegiales que no se coscaban de nada... Se reían por cualquier tontada y no sabían hablar de nada*" (op. cit., p. 114).

Uno de los interiores más representativos del mercado de la droga, son sin duda, las chabolas de gitanos del poblado en el que vive Chalo, el proveedor de Kaiser. La imagen ofrecida por el interior de la chabola en la que está instalado el proceso de venta, roza casi la idea de normalidad, como si de algo corriente se tratara, normalidad reflejada por la similitud organizadora con cualquier espacio de tienda. Resulta impactante el enlace dentro del mismo espacio, entre la miseria y la desolación que caracterizan normalmente estas chabolas y la imagen de la acumulación del dinero en dos cubos de basura: "*Dentro dos viejas vestidas de negro y con el pelo ceniciento hacían papelinas sobre la mesa. A la izquierda había un montoncito de nieve; a la derecha, otro de heroína blanca, y un tercero de caballo, marroncito; y en medio, una balanza electrónica... Soltabas la guita, y las viejas dejaban caer los billetes en dos cubos de basura, uno a cada lado de la mesa.*" (op. cit., p.125).

La precisión matemática de los gestos con los que se pesa y se hacen las papelinas, junto con la presencia de las dos viejas vestidas de negro, envuelven la imagen en una atmósfera compuesta de indiferencia, de frialdad, confiriendo a todo el interior un aire de irrealidad, de consistencia espacial

soñada, donde lo único que parece proporcionar la vida es justa y paradójicamente una de sus fuentes de destrucción.

La tendencia a una negativización de la realidad urbana en la postmodernidad, se hace muy evidente mediante la acumulación de las vertientes allí presentes, por lo que el poder anulador del vicio alcanza por igual distintas capas humanas, sin distinción de procedencia: "*Y no te creas que todo allí eran yonkis... No, no, allí había peña de todo tipo, algunos bien vestidos y hasta trajeados.*" (op. cit., p. 125).

La clasificación categorial de la droga, siguiendo el criterio de la calidad del efecto producido, viene a completar una imagen espacial dominada, incluso construida en función de la capacidad de anulación, en un proceso de materialización basado justamente en un origen llamado descomponer, deshacer, eliminar: "*Pero por mucho que se diga que la heroína está volviendo, la koka será siempre la reina, el champán de las drogas.*" (op. cit., p. 125).

En cuanto a la presencia de los espacios cerrados móviles, pertenecientes a los medios de transporte, se observa una ausencia justificada por la adicción a una velocidad que sólo puede proporcionar un vehículo de manejo propio. Kaiser se desplaza mayoritariamente en su moto, mientras que los demás realizan recorridos y respectivas huidas en coche propio o robado. Al ser presentado sólo en una ocasión, el espacio subterráneo de la red de metro, cobra las valencias positivas de un espacio - escapatoria, que le permite a Kaiser esquivar la persecución del gitano Chalo y sus compinches, por no haberle dado el porcentaje prometido.

Se observa la inversión de valores atribuidos en contraposición, generalmente, a la dicotomía espacio abierto – espacio cerrado. Si por lo general, el afuera, el arriba, referente a la ciudad abierta, se cataloga como espacio positivo frente a lo subterráneo, a lo cerrado, referente a la red de metro, espacio negativo, aquí las connotaciones se sustituyen la una a la otra, intercambiando lo determinado y proporcionando un espacio exterior del peligro, de la persecución y uno interior que cobija y ampara, convirtiéndose en solución, en momentos delicados. El espacio en sí, se percibe como

recorrido de los túneles de metro, como desplazamiento a toda velocidad, sin menciones suplementarias acerca de elementos propios de la configuración de éste: "*Yo corrí hasta el andén... Instantes después, el túnel nos engullía*" (op. cit., p. 188). El vagón no sobrepasa la materialización del ambiente interior general, que insiste en subrayar e intensificar una faceta decadente de una realidad urbana, actualizada por la presencia de los dos 'yonkarras' pidiendo limosna a los ocupantes del vagón.

Respetando el mismo procedimiento de actualización espacial, por medio de los actos producidos dentro de éste y no por la representación de sus características físicas constructoras, el texto introduce otro espacio subterráneo, otro bajo – fondo de la ciudad, escena del asesinato del Barbas, el policía, una figura que se desplaza constantemente a lo largo del texto, entre legalidad e utilización del poder que la ley le otorga, para situarse en la ilegalidad. Este espacio es el parking del Centro Comercial, situado a la salida de la Moraleja, al que el Barbas acude, al parecer para saldar algún que otro trapicheo y donde le disparan bajo la mirada de Kaiser, que le había perseguido. El sonido, elemento fundamental y definitorio a lo largo de la novela, es también esta vez, el que logra la referencia más clara al espacio en cuestión, que se constituye en base a la combinación de lo auditivo y de lo visual: el sonido ensordecedor de los disparos y la imagen del cadáver caído a medias, en el maletero del coche: "*los dos buchantes resonaron como cañonazos... El Barbas se desplomó, medio cuerpo dentro del maletero abierto.*" (op. cit., p. 205).

La simbología contenida tanto en la presencia de Kaiser y de Tula, en el Parque de Atracciones como, y sobre todo, en la Casa del Terror, relaciona el universo propio del protagonista con dimensiones responsables de la formación de una realidad negativa muy acentuada. Recopilando imágenes, símbolos y mitos de la gran pantalla o de la literatura, el espacio de la Casa del Terror, se define como un viaje – recorrido por un mundo irreal, fantástico, espacio de la imaginación, en el que Kaiser explica las sensaciones que le provoca el experimentar, aunque ficticio, del 'encuentro' con personajes sangrientos que pueblan su cultura cinematográfica.



Metáfora de la dimensión cognitiva, considerada importante por una generación, el recorrido de la Casa del Terror viene a acentuar, de forma simbólica, el universo encerrado por la novela: "*íbamos por laberínticos pasillos a oscuras, y de fondo se escuchaban las musikillas de El Exorcista y de Psikosis...*" (op. cit., p. 219).

### 6. 3. Otros espacios simbólicos

La intertextualidad con la ficción cinematográfica, no se limita a la Casa del Terror, Kaiser haciendo memoria y rescatando perfiles para definir a la gente con la que entra en contacto. La indiferencia que prueba ante personas mayores, por ejemplo, le conlleva a asociar a una señora mayor con uno de los personajes del 'Imperio Contraataca': "*me presentó a otro fósil, que resultó que era su jefa. Medía como metro cincuenta, iba toda de negro y tenía los morros tan arrugados como el Yoda del Imperio Contraataca. Le eché por lo menos cien años.*" (op. cit., p. 146).

Kaiser resulta definido, a lo largo de la ficción literaria, en función del universo en el que se mueve y al que en gran medida determina, por lo que la realidad percibida por él es una realidad propia. Al negarse a abrir los ojos sobre otras dimensiones que no sean las de antemano conocidas, se declina por aquella realidad inventada, de pantalla, que es la que le permite construir divagaciones, siguiendo sus modelos, en un confrontamiento pasivo, no activo. Esta actitud aparece evidenciada por Kaiser mismo, a la hora de opinar acerca de la función de la televisión: "*No tener tele es como no tener ojos. Hay que ser muy raro para no tener tele, pensé.*" (op. cit., p.146).

La reflexión de Kaiser, al mirar a Tula en la pista de la discoteca, bailando, sin que ella sepa que la está observando, traduce la preocupación por crear una impresión que no corresponde perfectamente con la real, por actuar con vistas a la percepción de los demás, por imponer una imagen, la que se quiere que los demás acepten, no la real: "*es raro mirar a alguien cuando no sabe que le estás viendo, es como si fuera otra persona, como ver a un actor fuera de una película o algo así.*" (op. cit., p. 192 – 193).

La realidad paralela en la que actúa Kaiser y se sumerge por efecto de la droga, admite hasta la ficcionalización de la ficción de pantalla, por lo que, a veces, la desvirtualización del ambiente terrorífico recreado por las películas del género, produce cierto efecto de hilaridad, aportando un matiz

cómico a escenas que se definen por lo general como dramáticas. Es el caso de la película favorita de Kaiser, para quien la creación de las secuencias fílmicas son fácilmente transferibles en su fuero interior, a una dimensión a la que le gustaría considerar real: *"sobre unos extraterrestres que llegan a la tierra y hacen hamburguesas con los humanos... es el extraterrestre el que se va follado de la tierra,... en la nave lleva a un humano rayadísimo que al final le corta en pedazos con una sierra eléctrica y luego les grita por radio a los extraterrestres: ¡Voy a por vosotros! Y te quedas con ganas de ver cómo iban a flipar con un humano así."* (op. cit., p. 200).

La interferencia con la literatura, es una prueba más de la connotación ficticia que define la realidad existencial de Kaiser. De este modo, el motivo literario de la locura de Don Quijote, resulta nada impresionante comparado con la realidad de Kaiser: *"el que un pavo se raye y vea molinos de viento y cosas así no es algo que me parezca fascinante. Pavos así de rayados los hay a patadas. Vamos, y mucho más. No sé si a Sancho le hubiera gustado venirse a los noventa."* (op. cit., p. 189).

La segunda referencia literaria concurre a la primera, en el destacar de una incapacidad de la literatura de retratar de forma objetiva, realista, los más negativos aspectos de la actualidad. Esta segunda referencia, introducida como autorreferencia de la propia novela, alude al reducido alcance de una presentación más bien sumaria e incompleta, de una realidad que supera con creces la ficción. El autor recurre a la introducción, a principios de texto, de su propia figura, como personaje pasajero, en un corto diálogo con su personaje que afirma: *"lo que cuenta él no es nada comparado con lo que pasa por ahí."* (op. cit., p. 10).

Como ya hemos destacado en varias ocasiones, a lo largo del presente análisis, la novela "Ciudad rayada" construye un espacio urbano erigido sobre dos ejes constructores fundamentales: la droga y la música, aunque la segunda, en menor medida que la primera, capaces de producir la materialización de la unidad espacio, sin necesidad de apelar a los elementos intrínsecos de ésta.

El efecto de las dos, consigue trazar un lazo de unión entre el sujeto y su entorno y el análisis de su propia percepción en uno de estos estados, nos proporciona una explicación que acerca imaginariamente a esta forma de percepción: "*Me relajó mogOllón, y con el solEcillo y la rutA... me sentí guAi... como en sintonía kon el mundo.*" (op. cit., p. 151).

A ratos, más protagonista que los protagonistas mismos, la droga posee aquella capacidad anuladora que borra los signos identificadores de cada identidad humana, transformando a los que dependen de ella, en copias repetidas, uniformizadas, igualadas: "*era el típico drogadicto al que le queda medio cerebro. La gente que se pone de una u otra cosa acaba siendo muy parecida, sabes.*" (op. cit., p. 152). La atribución del calificativo "monstruo", reforma otra de sus imágenes simbólicas: "*Kada bez ke te pones, sabes, despiertas a tus células adiktas y ya sólo kieren droga y tienes ke alimentarlas para ke no te agobien... Tenía el monstruo en el estómago, y el monstruo pedía komida.*" (op. cit., p. 164).

La música, la otra pasión de Kaiser y dimensión creadora de espacios, se gana varios espacios detallados de presencia en la novela, espacios introducidos por los discursos de Kaiser, cuyo tema es la música negra, las enseñanzas recibidas de Roni y las composiciones realizadas por él mismo. Roni, el 'diyéi del Lunatik', se convierte en su maestro y es prácticamente la única persona que se gana el respeto de Kaiser. La filosofía musical de Roni produce un adelanto temporal a través de una ruptura con la actualidad del momento: "*él se sentía como si viviera en el 2030*" (op. cit., p. 38). Esta posterioridad alcanzada mediante el viaje emocional, realizado por los sentidos, define la postura de Roni: "*Les estamos preparando para el jodido futuro.*" (op. cit., p. 38).

La intervención discursiva de Roni, que centra la actitud de masa de los jóvenes de los noventa, es un cuadro significativo – explicativo que enmarca una realidad uniformizada: "*toda esa gente se volverá loca contigo y te seguirá hasta el fin del mundo.*" (op. cit., p. 38).

El sintagma 'el jodido futuro' encierra un abanico de connotaciones nada alentadoras, previsibles en un ahora que se desea superar, como espacio

- tiempo no comprendido, no aceptado, en un avance que deja atrás una realidad renegada. Estética definitoria de una generación, de la generación Kronen, la música electrónica alcanza cuotas máximas de valoración: "*Antes de la música electrónica no hay nada que valga la pena, kréame.*" (op. cit., p. 142).

La inconsistencia que caracteriza la percepción de su propia identidad, produce la necesidad de recomponer imaginariamente su propia imagen, adoptando la identidad de su héroe: "*me sentí como Bob Marley en la foto esa que tienen en el Bombazo.*" (op. cit., p. 151).

El espacio requiere de la música para poder materializarse, para lograr que las identidades se sitúen dentro de sus dimensiones, para hacerse percibir, aunque transformado, moldeado por efectos sensoriales que lo transportan hacia niveles especiales de percepción: "*Los sonidos electrónicos provocan sensaciones diferentes de otras músicas. Kada musika es komo una droga, y ya sabes, unas te ban bien y otras no tanto -... Para mí una buena sesión, y es komo si estuviera flotando en el espacio, algo así.*" (op. cit., p. 166).

El espacio de la música es el espacio de la noche madrileña, de una forma de vivir el espacio y el tiempo: "*El tiempo de la noche es diferente, ¿verdad? Quiero decir que te acostumbras y ya sales todos los días.*" (op. cit., p. 27).

La dimensión espacio – temporal llega en ocasiones a la anulación, creándose un intersticio de vacío colocado entre la atemporalidad y el fuera del mundo, en el que el protagonista sitúa sus niveles de percepción: "*era como estar fuera del mundo, nada se movía.*" (op. cit., p. 145).

El auto - posicionamiento dentro de una burbuja personal, no controlada por la dimensión espacio - temporal, refleja el deseo o la necesidad de sustraerse a una realidad no prometedora. Sin embargo, Kaiser encarna el prototipo de superviviente, dentro de una atmósfera urbana sofocante, materializada a base de droga: "*dormir era komo dejarse morir, rendirse a la oscuridad y desaparecer. Y yo no quería rendirme.*" (op. cit., p. 170). Simbólicamente, la oscuridad de la muerte insinuada, es un espacio al que

Kaiser considera que todavía tiene el poder de sustraérsele; la faceta de la 'ciudad drogada' no alcanzando aún la manifestación de una destrucción absoluta.

Marco de la actuación y originadora de una generación que se autodefine y asume como 'Degeneración X', la ciudad no sólo es responsable de la configuración de los ya típicos no - lugares, sino también creadora de un espacio que reduce al máximo los niveles de la comunicación interhumana. Las relaciones que se establecen entre los personajes, no llegan ni siquiera a rozar el concepto de amistad.

Y a pesar de que, a veces actúan conjuntamente y se encuentran y desencuentran, cada uno de ellos se identifica mediante la lectura como un peón apartado de los demás: "*esas tonterías que se dice la peña que no tiene mucho que contarse*" (op. cit., p. 87).

Las coordenadas que mueven el conjunto de interrelaciones e intercambios, son estrictamente las que imponen una jerarquía de poder, de dominio del más fuerte, del más convincente, del que controla el mercado de la droga, del que subordina a los demás a fuerza de miedo infundido.

En opinión de Kaiser, ese dominio se consigue marcando las distancias: "*Josemi se dio cuenta en ese momento de que aquellos pavos nunca podían ser sus colegas. Así de golpe... es algo que yo siempre he dicho, y por eso marco bien las distancias en los negocios.*" (op. cit., p. 101). O, simplemente, el único contacto que se puede establecer es aquél del soborno, en un intento de impedir interferencias en el territorio controlado: "*Le dejamos un par de pirulas, atención de la casa, porque Luis me dijo ke era un pibe importante, había ke tenerle kontento.*" (op. cit., p. 165).

Si las relaciones surgidas circunstancialmente, en la horizontalidad cronológica, dentro de su misma generación, se definen por esta inconsistencia marcada, las que deberían situarse en la verticalidad cronológica, dentro del marco relacional entre generaciones, se definen por una incomprensión total, basada en el alejamiento, el rechazo y en ocasiones el desprecio más contundentes: "*A veces cuando me encuentro con alguno,*

*tengo la impresión de que vivimos en planetas diferentes, como si nunca hubiera sido como yo.*" (op. cit., p. 145).

El mundo que se les atribuye a las generaciones anteriores, desprovisto de los atributos de la modernidad, es un espacio visto como cuanto más lejos, mejor: "*pensar que no hubiera molado nada vivir en una época sin tele ni pirulas.*" (op. cit., p. 149). La propia relación que tiene con su padre, es una relación marcada por la distancia permanente y por la falta de cualquier tipo de comunicación. El recuerdo que Kaiser guarda, es el de la primera vez cuando había probado la droga, a los doce años, junto con su padre: "*Me acordé de que el primer tiro de mi vida me lo había metido con él a los doce años, cuando todavía estaba en Madrid.*" (op. cit., p. 148).

La ciudad postmoderna resulta ser el espacio de la indefinición y de la incomunicación más absolutas: "*Miraba a la gente y tenía la impresión de que había algo que nos separaba, una especie de barrera invisible que hacía que me sintiera como un extraterrestre.*" (op. cit., p. 188). Aceptando la inconsistencia de todo lo que le rodea y su propia incapacidad de autodefinirse y autosituarse, Kaiser expresa una peculiar necesidad de poder ser incluido en una categoría: "*No sé, tendrían que inventar una palabra para gente como yo.*" (op. cit., p. 147).

A fin de cuentas, el espacio urbano se rige en función de, y determina al mismo tiempo, una actualidad expuesta a la evolución no controlada: "*Los tiempos han cambiado y hay que adaptarse.*" (op. cit., p. 134).

La ciudad es una forma de vida, un espacio modelado en función de los únicos detalles que le dan sentido: "*Tío, la Fiesta es una manera de Vida, ha sido lo mejor que ha ocurrido en esta ciudad.*" (op. cit., p. 153).

El párrafo final de la novela, refuerza la imagen construida de una realidad urbana actual: "*Ke estamos todabía en los nobenta, ke espero ke no akaben nunca,... o sea ke me kedo kon mis Gloriosos Nobenta, montado en un globo...*" (op. cit., p. 223), imagen tras cuya interpretación, nos quedamos ante un Madrid real negado que sirve de fundamento para otro Madrid, a medias real y a medias inventado.

La fuerza expresiva del lenguaje específico, así como el apoyo gráfico en este sentido, hacen de "Ciudad rayada", un discurso narrativo urbano, de una incontestable calidad creativa.



## CAPÍTULO 7

### El lenguaje musical de la ciudad postmoderna - *Sonko*

95 – José Ángel Mañas

*"Con Sonko 95 considero cerrada la serie novelesca que empecé con Historias del Kronen y Mensaka y que luego amplíé con Ciudad Rayada, cuatro novelas ambientadas en el mundillo juvenil madrileño de los años noventa que conforman la actual <Tetralogía Kronen>. Me gusta decir que estas cuatro novelas son novelas – punk o <nobelos>. El término nació con una cierta imprecisión gamberra. Pensaba en ese momento que <punk> - y cuando empleaba este concepto tenía en mente la música de los Ramones y el ejemplo de algunos grupos como la Velvet Underground – era lo que mejor definía lo que estaba intentando hacer en literatura. Pensaba que era un buen símil que ayudaba a resaltar las cualidades estéticas - velocidad, autenticidad y crudeza – que persigo en la novela. Con el tiempo he seguido explorando las posibilidades de este símil iluminador y dándole más profundidad al concepto, que está resultando más serio y útil de lo que esperaba. Para mí una <nobela> aglutina todos esos elementos heteroglósicos que la literatura novelesca de hoy excluye o entrecomilla. Todo ese <ruido> - y por <ruido> entiendo desde interferencias ortográficas hasta incorrecciones coloquiales y cualquier tipo de jerga o lenguaje obviado normalmente por la literatura - al que el auténtico novelista tiene que recurrir si quiere revitalizar e inyectarle sangre nueva a un género capacitado como ningún otro para darle forma*

*artística al lenguaje vivo. Esa es la tarea que me he propuesto con la <Tetralogía Kronen>. El lector juzgará hasta qué punto lo he conseguido."* (J. A. Mañas, *Sonko 95*, NOTA del autor).

La nota del autor, contenida en la última página de "Sonko95", viene a ser una especie de genérico explicativo de la orientación estética intencionada de las cuatro novelas que componen la <Tetralogía Kronen>.

Inscrita dentro de la orientación estética actual que concentra los efectos escénicos, "Sonko 95" se configura sobre todo gracias a los efectos musicales, sin dejar en absoluto, al margen, los demás, gracias a los cuales la lectura produce a veces el mismo impacto que la visión de una película.

*"La musique, au même titre que le cinéma, constitue pour le roman actuel un répertoire massivement convoqué. Rien d'innovant à cela, mais de toute évidence les auteurs les plus jeunes arrivent à l'écriture avec un bagage musical éclectique où le rock, le jazz, la pop music et la techno trouvent une place non négligeable. La critique, qui a estampillé leur génération de "generación Nirvana" ou "Rockanrollo" et leur esthétique de "estética punk", dans sa précipitation à classer a malgré tout relevé cette importance accordée à une musique longtemps repoussée aux marges de la Culture.*

*Comment se manifeste cette présence dans les textes? Le procédé le plus évident est celui qui fait des références musicales la caractérisation essentielle des personnages."*<sup>1</sup>

El efecto 'banda – sonora', resultado de la incesante referencia a grupos, títulos y fragmentos musicales, es reforzado por una acción caracterizada por un dinamismo excepcional. Entre un efecto sonoro que invade la lectura y constituye la base de lo narrado, y el efecto visual proporcionado por la acumulación arrolladora de las secuencias narradas, la escena generadora de tales efectos, la gran ciudad, ámbito imprescindible para la producción de lo mencionado, resalta como espacio urbano representativo de la actualidad.

---

<sup>1</sup> CARCELEN, J. F., L'hétérogène dans le roman espagnol, en: Bussière – Perrin, A. (ed.), Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975 –2000, Tome II, p. 60.

Céntrica y periférica al mismo tiempo, la ciudad de Madrid de "Sonko95", se prefigura como indefinición de lo urbano. La acción lleva de un segmento espacial a otro, sin marcar las delimitaciones, sin necesidad de mencionar el franquear un segmento nuevo, por lo que la ubicación se realiza a través de datos de índole topológico.

Si la primera pieza de la <Tetralogía Kronen>, "Historias del Kronen", presenta una configuración urbana sin rostro, las últimas dos componentes, "Ciudad rayada" y en especial "Sonko 95", dirigen la materialización de la representación del espacio urbano, hacia direcciones que se sustraen por completo al campo de la percepción visual, pero sin dejar, por ello, de expresar la 'presencia urbana'.

Crónica implacable de los años noventa, "Sonko 95" presenta una doble estructura de ficción: por un lado el ambiente que se crea alrededor de todo lo relacionado con Sonko 95, el bar - espacio central de la novela y de la actuación del protagonista, un joven novelista de éxito y su entorno; y por otro lado, la metaficción representada por la novela policiaca que éste está escribiendo, cuyo argumento gira alrededor del mundo gay, la droga, los asesinatos y la investigación policial.

Los capítulos correspondientes a los dos hilos narrativos, se suceden paralelamente, produciendo de este modo la alternancia interior - exterior que, a su vez, crea un efecto de traspaso no percibido, intensificando así el carácter confuso, indefinido de la unidad - espacio.

Tal y como resulta de las observaciones anteriores, la ciudad de Madrid es, a la altura cronológica de los noventa, un espacio sonoro interior, en igual medida que un espacio - móvil exterior, no - lugar, ampliación urbana postmoderna, generadora de los vicios más destructores, símbolos anuladores de una realidad social.

## 7. 1. Espacios exteriores

Las primeras referencias a lo exterior propiamente dicho, se definen como detalle de construcción espacial alusiva, reconocible inmediatamente como característica fundamental de los textos anteriores. Resultado de la misma técnica de una mención que sólo posiciona en el mapa urbano, el espacio callejero de Madrid se inscribe en la estética de lo no - definido. Los determinantes de aproximación, ponen en evidencia dicho aspecto, por lo que se pueden recuperar ubicaciones aproximativas a lo largo del desarrollo actual: "*ahí cerca de la plaza de Chueca.*" (J. A. Mañas, *Sonko 95*, p. 9) / "*por ahí por San Bernardo*" (op. cit., p. 13).

El efecto 'recorrido en coche' está también muy presente, por lo que, a través de la lectura, obtenemos sin la mención de cualquier otro detalle definitorio, tramos urbanísticos, referentes importantes en el repertorio clásico del centro de Madrid: "*llega hasta la rotonda. Y de allí a una incorporación a la carretera de Colmenar. Apenas hay tráfico a estas horas. Al poco, pasa bajo las torres inclinadas de Plaza de Castilla. Castellana. Cibeles. Sol.*" (op. cit., p. 19).

La metaficción se sirve de los mismos procedimientos constructores, y los recorridos efectuados por Duarte y Pacheco, en el coche de la brigada, se estructuran del mismo modo, por la enumeración de las calles atravesadas. No hay referencias a lo perceptible a través de la ventanilla: "*Momentos después están metidos en uno de los coches K del Grupo. Alcalá, Castellana, Cuzco.*" (op. cit., p. 20).

Los detalles estético - arquitectónicos de la ciudad no interesan, el espacio exterior se resume en un nombre y un número: "*Poco después un Seat Málaga aparca en el carril bus a la entrada de Serrano, a dos pasos de la Puerta de Alcalá, y los dos hombres que salen del coche se encaminan hacia*

*el número cinco de la calle. Dentro, la portería está iluminada pero no se ve al portero por ningún lado.*" (op. cit., p. 22).

La estructuración de los recorridos a pie, se recrea en la mayoría de los casos, de forma entrecortada por el discurso de los personajes que los realizan, como intervención puntual de la acción de desplazamiento, gracias a la cual se actualiza a sí misma: "*Y sube desde el metro por la calle Génova ya iluminada a esas horas ¡Si soy el único que hace algo en el bar!, al tocar la esquina, porque anda que con la gorda y la otra...*" (op. cit., p. 25).

Utilizando, en ocasiones, una especie de información secundaria, en cuanto a localización se refiere, el texto refleja en primer plano un recorrido callejero sin posicionamiento en el mapa, para ofrecer en segundo plano, una indicación que sustenta, al menos parcialmente, cierta orientación: "*mientras cruza la calle en medio del tropel de gente y tropieza... El edificio hace esquina con Alcalá.*" (op. cit., p. 51).

A pesar de algún que otro ‘detenerse para mirar’ alrededor, la mirada del pasajero no logra captar nunca una imagen compacta, de conjunto, ni de la estructuración física del entorno, ni tampoco de la imagen humana que se compone a su alrededor. La percepción es indefinida, borrosa, uniformizante y nunca se detiene en detalles que pudieran resultar individualizadores. La percepción exterior de Pacheco, el inspector de policía, homosexual, cuya adicción a la droga le convierte en un modelo que contradice la esencia moral atribuida a su categoría profesional, se inscribe dentro de la línea receptora mencionada: "*Fuera, mira un momento la gente que entra y sale del sex - shop en la acera de enfrente, y echa a andar por Huertas sintiendo la boca seca y la coca que le baja por la garganta.*" (op. cit., p. 54).

Una mirada indecisa, sin enfoque particular, capta desde una postura del paralelismo que incluye evidentemente una no – implicación, por la imposibilidad tangencial que el mismo concepto de paralelismo contiene, los ejes transversales sobre los cuales se construye el movimiento en la acera de enfrente, y acto seguido, el desprendimiento visual de esta secuencia deja lugar al propio desplazamiento.

Ciudad de la droga, Madrid se revela como espacio no narrado, rescatado por la instancia narrativa, como insinuación que remite a un espacio de la aventura no contada, y también como espacio continuado de una imagen ya establecida, gracias a la interferencia con el texto anterior, "Ciudad rayada". La presencia del protagonista de este último, como proveedor más importante de la mercancía, intensifica el eje sustancial sobre el cual se configura el espacio urbano en la actualidad: "*Me he atravesado medio Madrid para pillarlas... Te lo juro que ha sido una odisea... todo el tiempo que he perdido de aquí para allá con el Soten en su Yamaha, joder, que hemos estado persiguiendo al Kaiser por medio Madrid.*" (op. cit., p. 61).

La unidad espacial es el resultado de la conjunción de estructuras verbales, propias del campo semántico de la acción, por lo que el exterior resulta concentrado como extensión necesaria para la realización de los pasos actanciales especificados. De este modo, el afuera se concibe siempre como monólogo del yo - protagonista que indica y enlaza, mediante la verbalización, sus propios movimientos: 'bajo', 'pillo', 'arranco', 'me acerco', etc.: "*Así que bajo a la calle y pillo el AX... y que está aparcado en una perpendicular a Arturo Soria,... Arranco y me acerco a buscar...*" (op. cit., p. 61).

Aunque provista de más atención, la presentación resultada de la percepción de Duarte, de la mansión de Ordallaba, el director de cine cuyo asesinato investigan, no alcanza sin embargo la categoría de presentación real, inscribiéndose solamente en un marco de la apreciación conclusiva, propia del estado de la investigación: "*Otro chalet, joder, pero esta vez sí que es inmenso y está rodeado por una verja con barrotes rematados en punta de lanza que le dan aspecto de fortaleza.*" (op. cit., p. 72).

La tendencia permanente a no ofrecer detalles definitorios de la ciudad, hace que las secuencias visuales recuperadas, se puedan atribuir a cualquier otra gran metrópolis, detenida en el marco cronológico de la actualidad más inmediata, ya que lo único que remite al espacio madrileño, inequívocamente, es la indicación constante de la denominación callejera: "*de*

*vuelta al centro, aparca en el paso de cebra de la esquina de Capitán Haya, delante de un restaurante flanqueado de palmeras..."* (op. cit., p. 76).

El desplazamiento inscrito en la línea de actuación propuesta por el entorno del Sonko, se realiza siempre dentro del mismo marco urbano, el centro de la ciudad, sin alcanzar prácticamente la periferia, excepto en muy escasas ocasiones. Al tratarse de la repetición incesante de un mismo recorrido, la ubicación mínima proporcionada por el nombre de una calle, resulta suficiente para indicar con aproximación el conjunto deductible del área implicado, el lector pudiendo adivinar el trayecto, apelando a los conocimientos previos de geografía madrileña. La transformación de significado, mediante la descomposición de algún que otro nombre, alude a una percepción lúdica e irónica, al mismo tiempo, de la propia imagen urbana: "*pasamos Castellana por el puente de Eduardo Dato... Sigue recto. Es al final de esta calle, pasando el barrio de Sala – manca*" (op. cit., p. 82).

La dimensión exterior del espacio urbano se configura gracias al movimiento, al desplazamiento de un punto a otro que requiere la actualización de esta extensión exterior, sin aportar sin embargo datos acerca de su aspecto. Por lo tanto, la imagen de Madrid, contenida en esta última parte de la tetralogía, conserva su estatuto de ciudad sin rostro, de ciudad sin apariencia arquitectónica, configurada sobre la anulación del eje vertical y trazada como plano de tráfico sobre la horizontalidad. Es la acción la que arrastra implícitamente la presencia de lo exterior, que se materializa a través de la creación de unos clichés fotográficos, esparcidos a lo largo del trayecto móvil, inducido a su vez por la instancia narrativa. Abundan las indicaciones referentes al manejo del coche, indicaciones que aumentan irrevocablemente la sensación de automatismo, característica básica del perfil de los protagonistas: "*Un par de maniobras y aparco en un hueco detrás de un Clio verde.*" (op. cit., p. 83).

El espacio urbano de la postmodernidad deja de ser panorama, imagen descrita, representada, para alcanzar la categoría de no - lugar, casi en su totalidad, por la evidente función que cumple como espacio que se recorre,

requisito imprescindible para la sustitución de un lugar por su conceptualidad negada.

El espacio abierto aparece sólo por la necesidad de indicar el traslado de una parte a otra de la ciudad, como si los personajes salieran a la calle con el único propósito de coger el coche, resultando inconcebible la idea de salir a dar un paseo, disfrutar del panorama urbano. Es justamente este desinterés total frente al entorno físico, real, lo que produce un enfrentamiento inmutable, seco, impenetrable con el exterior, independientemente del estado de ánimo del protagonista. La reiteración del mismo trayecto, amplifica el rechazo de cualquier percepción que no sea la de su propio mundo: "*Es sábado y apenas hay tráfico. Me conozco el camino de memoria: lo he hecho mil veces en todos los estados – borracho, englobado, deprimido, cansado, eufórico -: Arturo Soria hasta el Plaza, y ahí cruzo la Emetreinta por el puente hasta Avenida de América, Castellana y Colón, Bilbao, las mismas putas calles, los mismos edificios, los mismos árboles.*" (op. cit., p. 138 – 139).

Este rechazo de la percepción exterior, manifestado de forma contundente por un aburrimiento ante la repetición de algo archiconocido, conlleva a un proceso de interiorización dentro de la exterioridad, lo que implica la anulación de cualquier filtro comunicacional que se pudiera establecer entre las dos dimensiones señaladas. Así, el recorrido es de nuevo recuperado, gracias a la presencia léxica del verbo ‘conducir’, como único elemento indicador del desarrollo de un desplazamiento en coche, ya que la unidad espacial es sustituida por la unidad sensorial, resaltada por la presencia del efecto – música: "*Conduzco con la calefacción a tope y escuchando una cinta de los Rage Against the Machine.*" (op. cit., p. 135).

La ciudad es, a fin de cuentas, la propia carretera, un no – lugar configurado mediante el agobio, la intranquilidad, el ruido y la velocidad: "*Joder, tío, acelera un poco que empiezo a agobiarme.*" (op. cit., p. 82).

La Gran Vía, tramo emblemático de la ciudad clásica, cobra las valencias de un espacio de la concentración humana, sofocante, agobiante, un espacio del recorrer incesante en todas las direcciones, un espacio negativo,



asociado al ritmo de la vida diaria de la actualidad: "*Ya estamos en la Gran Vía... Odio esta puta calle, con toda esa gente que hay a todas horas.*" (op. cit., p. 100).

La oscuridad de la noche que apacigua la actividad callejera, sólo aporta cierta sensación de alivio, debida al cese de la agitación continua, sin que la imagen aporte, sin embargo, datos referentes a la propia estructuración del elemento en sí: "*Ya empieza a caer la noche y eso hace más soportable la Gran Vía, que la verdad es que mejora muchísimo.*" (op. cit., p. 102).

Entre noche y madrugada, el espacio de la calle se filtra sólo a través de su mera mención, como superficie en la que el protagonista se encuentra. Más allá de dicha mención, no hay absolutamente nada: "*Me pongo la chupa y salgo a la calle que está desierta a esas horas.*" (op. cit., p. 205).

Las franjas intermedias que funcionan como umbrales que separan exterior e interior, se prefiguran a veces gracias a la atención centrada en la aspectualidad humana, definitoria y anunciadora al mismo tiempo, de la categoría en la que está incluida la zona en cuestión: "*los cucarachos se han sentado en el portal de enfrente, siniestras como una premonición...*" (op. cit., p. 163).

Las zonas correspondientes al mercado de la prostitución, recuperan la exterioridad justamente a través de los elementos humanos resaltados por el discurso constructor de la imagen: "*A la puerta del edificio en cuestión hay un marica con el pelo teñido de naranja y una camisa hawaiana esperando en un coche con el maletero abierto y un mulato macizo...*" (op. cit., p. 165 – 166).

Es obvio el predominio de los aspectos más decadentes de la naturaleza humana, sobre un fondo creado por el vicio y las posibilidades que la ciudad moderna ofrece en este sentido: "*En fin, aquí estoy pasando delante de las puertas cerradas de Pachá y unas callejuelas más allá me cruzo con un borracho barbudo que no deja de farfullar y que cada vez que pasa alguien levanta el tetrabrick de Don Simón y berrea: ¡BEBED Y EL DIABLO SE ENCARGARÁ DEL RESTO!*" (op. cit., p. 195). La grafía que marca la intervención del borracho, señala a nivel textual, cierta coincidencia con la adicción a la droga del protagonista y sus amigos.

La ficción policíaca recurre al mismo procedimiento que recupera la atmósfera de los barrios variopintos a los que los inspectores acuden en busca de datos necesarios para la investigación, por lo que el ambiente humano es el elemento que se encarga de recomponer el ambiente urbano de ciertos barrios madrileños: "*Un corito de marujas a la puerta de un café se calla al verles pasar y dos maricas que están hablando de un balcón a otro se les quedan mirando con cara de asco...*" (op. cit., p. 45).

A veces, el elemento humano remite a la típica imagen creada sobre la ciudad, el Madrid nocturno de los bares y de la fiesta continua; de la búsqueda de otro local para seguir con la diversión nocturna, de los coches que cruzan a toda velocidad, con la música a todo volumen; conjunto que resulta de un seguimiento pausado, de percepción entrecortada, matizada por los puntos suspensivos que dejan lugar al trabajo de la imaginación, de los recortes de imagen transportados a la representación lingüística: "*pasa un coche con la ventanilla bajada y jungle a tope... seguimos por una callejuela... gente que sale de los bares y empieza a pensar en las discotecas... nos cruzamos con un amigo de Píter... en el Bombazo hay gente...*" (op. cit., p. 163).

El Sonko, espacio central de la novela, presenta una entrada de índole indefinida, en un ambiente nocturno iluminado por las farolas. El único dato que contribuye en la determinación de la imagen, es la referencia a la multitud que se encuentra delante de la entrada: "*Dos farolas alumbran la entrada del Sonko, que es el único garito de la calle. AY, ¿QUÉ PASA? Hay mucha gente, un momentito.*" (op. cit., p. 31). Es precisamente, la presencia de la muchedumbre, junto con la intervención dialógica del personaje, lo que recompone el espacio de la calle madrileña, típica de las zonas de ocio, ya que los elementos propios de la caracterización espacial, no consiguen más que un esbozo de imagen completamente impersonal, atribuible a cualquier lugar a causa de la imposibilidad de individualización y de asociación con un entorno preciso. Caracterizada por la misma indefinición que la entrada, la parte trasera del bar se esboza entre la acción de pasar desde el exterior hacia el interior y la de abrir una puerta: "*para delante de una puerta que chirría al*

*abrirse... Luego abre la puerta trasera del bar y entra en la oficina.*" (op. cit., p. 26).

El afuera es una especie de telón de fondo, que pasa desapercibido en la mayoría de los contactos con el exterior. Cuando este tipo de contactos se produce, llama la atención la actualización inmediata de un enfoque casi circular de la distancia, enfoque que anula el espacio inmediatamente circundante, intermedio, entre la mirada que lo produce y esta lejanía observada: *"Y se apresura hacia el Peugeot 305 que descansa en el parking del edificio, semivacío a esas horas. Más allá el cielo está despejado y se ve la sierra a lo lejos.*" (op. cit., p. 18).

El eje perceptivo direccionado desde dentro hacia fuera, tiene en cuenta la misma forma de captar dimensiones generalizadoras, extensibles, no propias del espacio urbano propiamente dicho, como si se evitara realmente mirar de frente el panorama de la ciudad, o como si se evitara hablar de ello: *"Cómo mola - dice mirando un momento por el ventanal que da a Arturo Soria -. Qué solazo que tienes.*" (op. cit., p. 60). La iluminación solar es lo que configura en realidad el concepto de exterioridad. Como contrapartida, el frío cumple con la misma función, y la molestia que provoca es la sensación que confirma una ubicación externa, junto con la mención del nombre de la calle donde el protagonista se encuentra: *"aquí en San Bernardo. El día está nublado y me estoy helando los huesos.*" (op. cit., p. 99).

La luz del día resulta en ocasiones, prácticamente insoportable, produciendo de este modo casi un recorrido a ciegas dentro de lo espacial exterior: *"- el sol del mediodía le resulta cada vez más insoportable.*" (op. cit., p. 45).

A pesar de la referencia a un elemento propio de la estructura urbana, la percepción se inscribe en la misma línea de lo indefinido, de lo no comentado, de una mirada por encima dirigida hacia los límites de esta misma percepción: *"Ya estamos fuera y es bien de día... me doy la vuelta... nadie... nos sentamos en unos maceteros gigantes... miro los rascacielos que se recortan contra el cielo..."* (op. cit., p. 106). La propia impresión de recorte de los edificios subraya el trazar de un límite entre lo construido urbano que se

extiende por debajo del punto de enfoque y que constituye la zona anulada, ex – cuadro de este enfoque, y la extensión ilimitada del cielo, como horizonte que concentra todo el proceso perceptivo.

La zona central de la ciudad es la que concentra la mayor parte de los locales de ocio, por lo que los trayectos recrean siempre el mismo circuito céntrico urbano; las otras zonas quedando prácticamente fuera del alcance de la acción, hasta tal punto que, incluso su propio barrio le resulta al protagonista, una zona casi completamente desconocida, al recorrerla siempre en coche: "*miro por la ventanilla... me gustaría conocer mejor el barrio y pasearme pero no tengo tiempo, cojones...*" (op. cit., p. 183).

Componente propio de la ciudad moderna, la superficie comercial y de ocio, el Vips, sustituye los puntos de referencia que sirven como señales de orientación en cualquier mapa de la ciudad tradicional, acaparando la función de éstos: "*me meto en el VIPS de Ciudad Lineal, que está justo enfrente, al otro lado de la calle.*" (op. cit., p. 58).

El centro de Madrid es, como hemos señalado anteriormente, el espacio urbano resucitado por la noche, por la diversión, la droga y la música, es, en suma, la zona de los locales de ocio, no la imagen arquitectónica, vestigio de la historia y la cultura peninsulares. Espacio que vive sólo de noche, se vislumbra como escena de sucesos indeseables, como escena de actuación de los efectos de la droga y el alcohol. La contraposición de la imagen de la ciudad de Chicago, símbolo de la vida nocturna, por excelencia, insiste en la concentración de una faceta negativa y destructora de una zona que puede alcanzar cierto nivel de peligro: "*No están los tiempos para bromas, dice Jaime, que en este mes han apuñalado a dos porteros de la zona. Venga, ahora va a parecer que estás en Chicago.*" (op. cit., p. 32).

Aunque casi omnipresente en el texto paralelo de la ficción policíaca, la zona de Chueca es frecuentada también dentro de la actuación correspondiente al hilo narrativo principal. Barrio más bien evitado por cualquier circuito literario tradicional madrileño, Chueca resulta ser uno de los puntos más reforzados por la novela, constituyendo un espacio definitorio para el ámbito de una realidad urbana, de una dimensión considerada

importante dentro de los límites espacio - temporales de la actualidad, de una realidad socio - humana puesta de manifiesto por la ideología de la modernidad.

Mientras la narración principal marca el barrio de Chueca como zona de paso: "*Primero pasamos por Elephant Records, ahí en Chueca...*" (op. cit., p. 64), la ficción narrativa que constituye la novela escrita por el protagonista – escritor de la primera, muestra en un tono de puro y frío objetivismo, una imagen – espacio, hogar de la homosexualidad: "*La plaza de Chueca es un vivero de maricas y tortilleras.*" (op. cit., p. 89), espacio marcado de la decadencia humana, zona oscura del espacio urbano postmoderno, que necesita la extensión de la gran metrópolis para crear y delimitar su propio territorio.

Por lo tanto, la gran ciudad se revela como espacio acogedor, permisivo de los vicios como droga, alcohol, sexo, llevados a su límite extremo, a los que se suman actos de violencia y asesinatos, que juntos colaboran en la configuración de un espacio negativo, destructor, anulador, un no - lugar de la inseguridad permanente, sustentado por los bajos fondos de una inexistente moralidad.

La manifestación organizada con el fin de reclamar los derechos de los homosexuales, invade el centro de la ciudad, aspecto simbólico que uniformiza de alguna manera el espacio urbano: "*Los maricas se van animando. Recorren las calles con sus gritos... En Cibeles, las dos camionetas decoradas con corazoncitos...*" (op. cit., p. 94).

La Casa de Campo, la única zona verde presente en el texto, es otro de los elementos espaciales externos que componen la ciudad postmoderna, en su dimensión decadente, en su dimensión más evidente de ciudad de novela negra. Espacio de la prostitución, la Casa de Campo, adquiere con el episodio del asesinato paralelo, desde el punto de vista de la simbología que encierra, al asesinato del productor de cine, nuevas valencias que reconstituyen su composición: droga, sexo, peligro y el umbral más evidente de la subsistencia.

El espacio reflejado en la oscuridad de la noche, es recuperado no por la dimensión espacial propiamente dicha, sino por la dimensión de la destrucción humana: "*La Casa de Campo está a oscuras y cada dos pasos te encuentras con putas al borde de la carretera... Desastrosas, gitanas, menores que tienen que currarse su dosis, también alguna que no está mal.*" (op. cit., p. 108).

Entre los flashes fotográficos y el movimiento continuo del equipo de investigadores, el borde de la carretera representa un no - lugar, representado a su vez, mediante la técnica fílmica recuperada perfectamente por el discurso narrativo.

El préstamo de ciertas técnicas, propias de la creación y reproducción de la imagen, efectuado por el procedimiento creativo literario, con el fin de alcanzar dimensiones léxicas productoras de imágenes imaginarias muy elocuentes, responsables de una decodificación léxica que produce la instalación del pensamiento en imágenes, crea sin lugar a duda, la fuerte sensación de una sustitución del texto por la correspondiente película; dando cuenta de este modo, de la interrelación con el arte cinematográfico, no sólo a nivel de referencias sino directamente a nivel de producción ficticia.

Además de la dirección señalada, con respecto a la interrelación con el mundo del cine, el hilo narrativo establece sobre el eje horizontal que enlaza los acontecimientos, la intertextualidad cinematográfica, mediante el guión que el protagonista - escritor, junto con su amigo, Borja, escriben para la productora. Así, una de las calles madrileñas, convertida en símbolo de la prostitución callejera, la calle Montera, es justamente el elemento urbano cuyo panorama se convierte en espacio representativo de la ciudad que se quiere retratar: "*la calle Montera, una panorámica que González quiere meter a toda costa en la película, venga o no venga a cuento.*" (op. cit., p. 100).

Otro espacio abierto que configura la faceta anuladora de la ciudad, es el patio de la cárcel donde Duarte interroga a uno de los presos. Espacio abierto, inscrito sin embargo dentro de uno cerrado, el de la privación de libertad, el patio se perfila como extensión limitada y fragmentada al mismo tiempo, creadora de espacios muertos, vigilados por la torre de control: "Y

salen a un patio donde otra vez les muerde el frío. A ambos lados hay espacios muertos cerrados con alambradas y en el centro se eleva, altísima, la torre de control." (op. cit., p. 228). La anulación de la apertura, entendida como espacio franqueable, viene justificada, por un lado, por el propio concepto de penitenciario y simbolizada, por otro lado, por la ausencia de las cigüeñas, emblema de la migración y por ende del concepto de libertad de desplazamiento: "el nido de cigüeñas lo ha puesto el cura, pero no parece que las cigüeñas se animen." (op. cit., p. 228). La esencia de este espacio de la degradación, viene señalada por la afirmación del preso interrogado por Duarte: "A mí nada me parece raro aquí." (op. cit., p. 229), afirmación que concentra el límite absoluto de la negación.

La ciudad se recorre, sea por afición a la velocidad, sea en las persecuciones policiales: "Policía Nacional. Haga el favor de seguir a ese taxi de ahí delante... Bravo Murillo hasta Plaza de Castilla, y de allí bajan por las callejuelas pegadas a Mateo Inurria." (op. cit., p. 148). El trayecto persecutorio realizado corriendo, traza un perfil de barrio periférico, sucio, medio generador de vicios: "Entretanto Pacheco ha entrado, en un callejón sin salida con un contenedor de basura al fondo..." (op. cit., p. 255).

Si la mirada hacia arriba no repara en los edificios monumentales del centro de la ciudad, lo hace sin embargo, en los que componen lo construido en la periferia, para recuperar una imagen sórdida, de la pobreza, de la indigencia, de la suciedad, un ámbito que representa y produce al mismo tiempo, una forma de vida, al margen de los cánones aceptados por la sociedad, al margen de la legalidad. Los detalles observados son justamente los que ejemplifican dicha realidad: "Es una casa modesta, con los bajos cerrados llenos de pintadas. El telefonillo está arrancado y la puerta abierta. Así que suben por una escalera que huele a meado hasta el segundo..." (op. cit., p. 252).

La periferia urbana, espacio de la investigación policial, se prefigura como no - lugar, espacio indefinido de la muerte por asesinato, fragmento espacial que parece sustraerse a la unidad temporal que construye el ahora de la actualidad, remitiendo a un pasado lejano y a un espacio más lejano

todavía: *"ven una casita semiderruida con paredes de cal blanca que parece sacada de un pueblecito de Andalucía, restos de un tiempo que ha arrollado la ciudad."* (op. cit., p. 230).

El descampado, escena del crimen, se perfila como el exterior propicio para la ejecución de este tipo de actos, un espacio que borra huellas y esconde evidencias, a veces no buscadas: *"Con tanta basura y tanto escombros, en media hora está hecho."* (op. cit., p. 230).

El Madrid de la generación Kronen, es sin lugar a duda, un espacio urbano sin rasgos definitorios, cuya apariencia no importa y cuya presencia se requiere como generadora de mundos paralelos, configurados por los efectos de la droga y la diversión entendida en términos de la estética de los noventa.

Como si se tratara de una ciudad formada en su totalidad por los locales de ocio, Madrid se recorre sin percibir el recorrido, como un círculo vicioso que empieza y termina en el punto de inicio, lo que provoca inevitablemente una reiteración del mismo desplazamiento: *"hemos recorrido trescientos kilómetros sin salir de Madrid, de discoteca en discoteca, de casa de uno a casa de otro. Sesenta mil pelas. La zarpa me salía por las orejas y las veinte pirulas me repatean todavía el estómago."* (op. cit., p. 34).

Espacio de la diversión obtenida a base de crueldad, indiferencia y una inconsciencia resultada del no asumir la gravedad del problema que constituye la adicción a la droga, la calle se convierte para el grupo del Sonko, en una opción más, a la hora de pasar el rato escupiendo a los drogadictos sentados en la acera: *"Borja vive en San Bernardo en un tercero con un balcón que da justo encima del callejón al que van todos los yonkis del barrio a pincharse. Nosotros, cuando no sabemos qué hacer, nos descojonamos viéndoles... Y si vemos que están tan pasaos que no pueden ni moverse, hacemos competiciones de gapos a ver quien acierta en la cocorota."* (op. cit., p. 62). La frialdad que acompaña la presentación de dicha diversión, aumenta la faceta de espacio no - acogedor, así como cierta deshumanización de los personajes.

En una ciudad caótica, la coherencia de la estructuración callejera resulta agobiante y la conclusión de Duarte en busca de la productora del



cineasta sospechoso de asesinato, es relevante en este sentido: "*Parece un puto pueblo en pleno Madrid, con todas esas calles empedradas y esos árboles tan crecidos que se tocan por encima de la calzada.*" (op. cit., p. 67).

La única observación que implica una alusión generalizadora de la ciudad, de índole positivo, está marcada también por una percepción determinada y velada por el efecto de la droga que envuelve en un bienestar cuya inmediata reacción es aquella de la positivación del entorno: "*me está entrando muy buen rollo... me flipa el otoño en Madrid...*" (op. cit., p. 280).

Pero, el deje de positivismo no lo lleva, sin embargo, implícito, la ciudad en sí, su entidad urbana y la atmósfera que produce, sino la estación otoñal, que es el elemento de la naturaleza encargado de ofrecer una faceta positivamente captada.

## 7. 2. Espacios interiores

Si la figura exterior de la ciudad sirve de escenario borroso de un continuo recorrer de un sitio a otro, el interior ocupa el espacio central de la novela, interior ‘encarnado’ por el bar Sonko, bar que, al igual que el Kronen, encierra y produce la forma de vida de la generación Kronen.

Como ya hemos señalado en la parte inicial del análisis propuesto para este texto, el Sonko es un espacio creado a base de efectos sonoros, entre ruido ensordecedor traducido en unidades léxicas, y abundantísimas referencias a grupos y canciones.

La configuración del espacio cerrado del bar no es deudora de las técnicas estructurales clásicas, excepto la mera mención de algún que otro elemento sin suficiente capacidad descriptiva como para lograr dicha configuración, sino de una peculiar técnica auditiva empleada por el texto literario, que concentra prácticamente el ambiente de conjunto del Sonko, entorno a la pecera, un espacio del sonido y al mismo tiempo y muy particularmente, sonido que espacializa.

Como introducción de la novela y también introducción de este espacio en ella, contamos con la presencia del diálogo entre el protagonista – voz de la ficción literaria y su amigo, Borja, y el único indicio de la espacialización interior atribuible a un local de esta categoría, es la acción: "*él se acerca a poner dos copas a un chavalito...*" (op. cit., p. 7).

La función expresiva de la música del Sonko, la faculta para suscitar un clima ajustado a la estética adoptada por el grupo, la única capaz de inducir cierta emoción en sus componentes, como ‘lectores’ del discurso auditivo: "*Y en la pecera pone una cinta de las suyas. BUM BUM BUM BUM BUM BUM*"

*BUM BUM.*"<sup>2</sup> (op. cit., p. 27). La reiteración del mismo sonido aplastante compone la escena interior, cumpliendo con la función productora de un eje espacial unidimensional: el auditivo, que anula cualquier otra dimensión que pudiera participar en su composición.<sup>3</sup>

La dinámica del discurso de los personajes y de la relación que se establece entre ellos, dentro del espacio del bar, se construye a base de interferencias de un discurso individual en un discurso individual diferente, sin previo aviso, de modo que el resultado final de la construcción dialógico - narrativa, se percibe como conjunto de opiniones que conllevan a la misma conclusión, como si el autor del fragmento discursivo fuera la misma persona.

El efecto de interferencia atropellada, es intensificado aún más por los medios gráfico - textuales a los que recurre la estética estilística de la novela, medios que prescinden de los signos de puntuación que marcan normalmente este tipo de interferencias. En ausencia de las marcas del diálogo, el discurso textual ofrece signos de segunda categoría, para conferir la posibilidad de adivinar la procedencia de las intervenciones dialógicas efectuadas. Lo que representa el fondo auditivo - espacial de todas las actuaciones realizadas dentro del espacio del Sonko, es la música, que sirve justamente para separar los distintos fragmentos de participación, por un lado y para interrumpir bruscamente el desarrollo de los mismos, por otro lado.

El pasaje textual de un segmento dialógico - expresivo a uno actancial, se realiza a través de la música, como imagen sonora de la primera instancia de enunciación.

La música, cumpliendo plenamente con su papel de figura metonímica, define el ambiente que la origina, se encarga de construir y deconstruir espacio y tiempo a la vez, de imponer un ritmo a la diversión, entendida como alcohol y droga, básicamente. Alcanzando una posición peculiar en la tipología de los personajes del Sonko, la música es el elemento

---

<sup>2</sup> "Dans une tension mimétique accentuée, le texte donne à voir ces interférences et met le lecteur en situation d'expérimenter lui - même les effets produits par la musique." - CARCELEN, J.F., op. cit., p. 61.

<sup>3</sup> Véase: *La música y el relato de la ciudad*, en: AMENDOLA, G, *La Ciudad Postmoderna*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, p. 169 - 172.

primordial que remite al modo concreto y estratégico de configuración del espacio narrativo. Así, el mundo narrado, que es el mundo del grupo al que podríamos denominar 'grupo Sonko', contado desde el interior del bar por el narrador - personaje, está en gran medida concentrado en la unidad auditiva, que es la música. La enunciación, que es según la terminología lingüística, el discurso del narrador, coincide en este caso con el enunciado que, como se sabe, integra el discurso del personaje. El resultado de la superposición e identificación, por ende, de estas dos unidades discursivas, está marcado irrevocablemente por la continua irrupción musical, que crea y envuelve hasta llegar casi a cubrirlas, su propia enunciación y su propio enunciado.

Al igual que en el arte cinematográfico, la función de la música es aquella de focalizar, alternando la concentración perceptiva entre el narrador de la imagen y los personajes fílmicos; en el texto se produce el mismo proceso, la música enfoca la perspectiva del protagonista - narrador, su propia percepción por parte de los demás personajes, que en gran parte no poseen suficiente consistencia para alcanzar esta categoría, los sentidos exacerbados ahí dentro y el espejismo de unas coordenadas que se pretenden reales, trazadas por una estética y una percepción definatorias de los noventa.

Funcionando como intersticio sonoro de primer plano, subrayada también por la grafía, la música ocupa el lugar de las interrupciones que la ausencia de la voz narradora produce en el discurso textual, configurando plena y unilateralmente, el espacio interior del bar, captando en totalidad la atención e induciendo un estado sensorial que aísla, provocando un desprendimiento del protagonista del espacio real, físico, establecido por las coordenadas espaciales tradicionales y una transposición mental, a un universo paralelo, controlado por la actuación de la memoria musical activa, lo que justifica las puntualizaciones de opinión acerca de ciertos grupos o ciertas creaciones musicales: "*THE END OF THE WORLD (REM) – Nunca me ha gustado REM, tema de relleno. – LONDON CALLING (THE CLASH) – El puente del punk a los ochenta. – SHE GIVES ME LOVE (GODFATHERS) – Tema puro de la New – Wave, ante todo FRIO. – PUMP IT UP (ELVIS COSTELLO) – Idem de idem, pero con teclados. – BEAT SURRENDER (THE*

JAM) – *La nostalgia en los ochenta de lo que fueron para el Punk'77.* – LINCOLN (THEY MIGHT BE GIANTS) – *Minimalismo aplicado al más tradicional sonido americano.*" (op. cit., p. 29).

El texto constitutivo del hilo narrador principal de la novela, está repleto de este tipo de fragmentos musicales que imponen cierta cadencia de lectura y determinan un estilo literario, por la simple visualización de la página. La música impone su ritmo y determina los movimientos ahí dentro: "*Armando y las camareras no dejan de moverse de la barra a las botellas y de la barra a la caja al ritmo de la música.*" (op. cit., p. 30).

El avance en el interior del espacio del bar, va acompañado de una intensificación sónica secundada por una disminución de la posibilidad de percepción visual: "*A medida que entro hay más música y menos luz.*" (op. cit., p. 31).

La coordenada humana que compone el ambiente del Sonko, aparece irónicamente delimitada en función de la pertenencia a una década u otra, evidentemente relacionada con la diferencia de orientación. Así, el espacio interior del bar queda diseñado en tres planos: "*De los tres ambientes del garito, la barra de Armando es la zona VIP, bien iluminada, música bajita, donde se quedan los pijos recalcitrantes de la época de Gustavo. En la segunda barra hay luz rojiza y peña más enrollada. Y ya al fondo los incondicionales se atrincheran en torno a la pecera en una habitación prácticamente a oscuras con música a toda caña y pestazo a peta.*" (op. cit., p. 31).

Si la única referencia a los 'pijos recalcitrantes de la época de Gustavo', es la anteriormente citada, las demás se concentran en la creación de una imagen humana compuesta fundamentalmente por una sensación desarticulatoria que otorga el efecto de la combinación entre droga y alcohol y remata, por así decirlo, cierta forma de vida, dirigida por una estética de cierto exotismo sucio: "*y vuelvo al Sonko... el Roberto está ya pinchando a los Ministry... han llegado los cucarachos, con sus capas y sus pelos de colores... dos espantapájaros que bailan con espasmos robóticos...*" (op. cit., p. 162 – 163). La interrupción de la ilusión creada por este espacio, provoca desánimo,

ya que el universo creado es el único que no carece de sentido: "*de repente, flas, las luces se encienden... qué deprimente... ¡es demasiado tarde!, pienso... pero no...*" (op. cit., p. 163).

El Sonko y la realidad que proporciona, espacio central de la novela, es un espacio muy representativo para el tópico de la famosa ya, noche madrileña, alentada por el sintagma 'entre copa y tirote': "*nosotros seguimos entusiasmándonos entre copa y tirote... empieza a llegar la gente... va a ser una noche movidita*" (op. cit., p. 180).

El enfoque de la bola giratoria de espejos, que cuelga encima de la pista del bar, es un símbolo evidente de la producción de un espejismo de la realidad deseada y del adentramiento en unas coordenadas paralelas a las existentes, en el exterior de este espacio cerrado. Este espejismo provocado por la mente y apoyado por los efectos alucinógenos de la droga y el alcohol, es la materialización perceptiva del deseo, dentro de un espacio que lo permite: "*no puedo apartar los ojos de la bola de espejos que cuelga encima de la pista... ¡qué flipe!... tengo una mano en el bolsillo... intento cortar la pirula con las uñas...*" (op. cit., p. 181).

Deambular en busca de espacios similares y volver de nuevo al Sonko, se convierte en un ritual que la noche madrileña impone: "*lo último que nos apetece es volver a casa... terminamos yendo al bar... ya es un ritual... nos ponemos nuestra música y más copas... el bar está lleno de mierda...*" (op. cit., p. 181). Y este ritual confiere una circularidad que hace alcanzar de nuevo el punto de partida, por lo que simbólicamente, la ciudad restringe irrevocablemente la trayectoria de sus personajes, controlando e imponiendo siempre la misma atmósfera, un espacio que degenera.

El Sonko es, ante todo, uno de los pocos espacios al que perciben como suyo, un interior en el que pueden ser ellos mismos, por lo que el calificativo que se le atribuye no necesita ser completado, porque este bar, es sencillamente: "*¡EL MEJOR BAR DEL MUNDO!*" (op. cit., p. 223).

Aparte del Sonko, imagen interior central, constante a lo largo de todo el texto, aparecen menciones de otros locales del mismo tipo, constituidos en función de la misma parcimonia de detalles y donde el

objetivo enfoca, sobre todo, el ambiente humano allí encontrado, sintetizado por dos determinantes contundentes: desarticulado e incoherente, en cuanto a universo percibido, en cuanto a movimientos realizados, en cuanto a capacidad de interrelación. El alcohol y la droga son los ejes de siempre que determinan la permanencia en dicho lugar: "*pillamos el coche... el Friends... una antigua nave industrial reconvertida en discoteca... la fiesta ha comenzado... gente con pupilas dilatadas y mandíbulas juguetonas... pillamos medio gramo... bailamos*" (op. cit., p. 104).

Dado que el espacio correspondiente al ocio, entendido según los códigos de la estética Kronen, es el que ocupa casi exclusivamente el texto, quedan muy pocas referencias acerca de otros interiores alcanzados circunstancialmente. Hasta la propia casa del protagonista, es mencionada sólo en unas cuantas ocasiones.

El espacio personal del protagonista - escritor, su despacho, se perfila más bien tras un intento fugaz de esbozarlo en líneas generales, como una especie de almacén de cajas de libros. Prácticamente insinuado, gracias a términos como 'pantalla' y 'cajas de libros', el despacho no es un espacio en sí, no llega a alcanzar prácticamente la consistencia estructural por la que se define el lugar, y más aún un lugar personal, sino cierta clase de envoltorio aéreo, escena obligatoria para lograr dar credibilidad a los movimientos efectuados ahí dentro. Porque, la unidad espacio interior se perfila según las mismas reglas que el espacio exterior, no por la congruencia de los componentes espaciales propiamente dichos, sino por la encadenación de los actos efectuados. El toque que viene a matizar el grado de intimidad de este espacio, es la manifestación evidente del deseo de salir cuanto antes para alcanzar el espacio de la noche, espacio al que capta como mucho más suyo: "*empiezo a tener ganas de que llegue la noche, me siento demasiado ansioso y por mucho que me pase el rato delante de esta puta pantalla en este despacho rodeado de cajas de libros que ni siquiera he tenido tiempo de abrir no - sa - le - na - da.*" (op. cit., p. 57).

La habitación carece en igual medida de descriptores, por lo que su espacio se recupera mediante la información de que se encuentra en su

habitación y la mencionada enumeración de acciones que realiza: "*Apago el ordenador y en mi habitación rebusco alrededor del colchón hasta que encuentro la llave... pillo... estoy cerrando la puerta.*" (op. cit., p. 58). El salón es quizás el espacio más definido, no por presentar más detalles decorativos que los señalados anteriormente, sino por la atmósfera de descuido: "*Todavía no me he podido comprar muebles y tengo la tele y el vídeo por el suelo entre cajas de pizzas, pilas de libros...*" (op. cit., p. 59).

La superficie comercial, el VIPS - elemento estructural interno de la ciudad moderna, clasificado como no - lugar típico, adquiere textualmente la funcionalidad que le es atribuida realmente: "*me bajé al VIPS, todavía en semicoma, y le compré un disco de Gloria Stefan*" (op. cit., p. 57).

El piso vacío, futura sede de la productora para la que está escribiendo el guión requerido, completa el cuadro de la indefinición de los interiores cerrados: "*una habitación vacía aparte de la carpeta y un ordenador portátil en el suelo.*" (op. cit., p. 143).

Paralelamente, la producción de la novela policíaca que escribe, diseña a su vez sus propios espacios interiores. Deudora a la estructura clásica de la novela policíaca, la primera escena que el segundo hilo narrativo de la novela introduce, es la de un interior - lugar del crimen. Los detalles son escasísimos, otorgándose importancia a la secuenciación de los procederes característicos a este tipo de situaciones, lo que confiere dinamismo a la escena: "*En el descansillo del sexto otro agente les abre la puerta del piso... Pacheco, de espaldas a ellos,... apoyado en el quicio de la puerta. Más allá, el forense se ha arrodillado al lado del fiambre, a los pies de un sofá negro.*" (op. cit., p. 20).

La doble intertextualidad con el cine se establece, por un lado, mediante el remitente a la profesión de la víctima, Ordallaba, conocido director de cine, y, por otro lado, mediante los detalles del espacio interior del lugar del crimen, que convergen hacia la misma dirección, único elemento de 'composición' interior que el policía estudia con atención: las películas pornográficas.



De nuevo situado dentro de la interrelación con el mundo cinematográfico, el discurso narrativo aporta en primer plano, la imagen de la productora de Ordallaba, que los investigadores encargados del caso, van a visitar en busca de pistas. El espacio perteneciente a este marco de producción de ficción, aunque sólo insinuado por la mención de la antesala, se construye en conformidad con sus preceptos de creación. Entre lugar y no - lugar, producto de la indefinición acentuada, la entrada de la productora se configura más bien como representación, no como espacio representado, como imagen creada, ficticia. De este aspecto dan cuenta las fotografías de actores famosos, pegadas en la pared: "*En la pared reconoce fotos dedicadas a Antonio Banderas y Victoria Abril. La luz del atardecer se filtra por entre las contraventanas medio cerradas.*" (op. cit., p. 23).

De la misma forma en la que se recorren los espacios abiertos, se recorren los cerrados, sin percepción alguna, sin interés en captar lo que haya más allá del propio recorrer del personaje: "*atraviesan el vestíbulo y bajan por una escalerita hasta...*" (op. cit., p. 46). La sauna El Armario, tapadera de los encuentros homosexuales de la alta sociedad, es uno de los interiores más definitorios de la ficción narrativa, representando otro de los detalles importantes que entran en la determinación simbólica de la metrópolis postmoderna. Espacio del vicio, sobre todo, la sauna encuentra su definición en la afirmación de Joselu, la dueña del local, un travestí conocido por uno de los inspectores, que también pertenece a este mundo: "*El mundo es una cama*" (op. cit., p. 47). La introducción de una figura como Pacheco, inspector de Homicidios, homosexual y adicto a la droga, remite justamente a la capacidad destructora y degradante de la ciudad, por la anulación de unas características positivas atribuidas tipológicamente a esta profesión. Romper con un modelo socio - humano, es parte de la estética negativista que perfila la novela.

El interior lujoso de la casa de Ordallaba, visitada en las mismas circunstancias investigadoras, subraya la apariencia de un mundo que no es lo que pretende ser: "*Luego pasan a un salón luminoso con paredes pintadas en tono marfil y un piano de cola en una esquina.*" (op. cit., p. 72 – 73).

La perspectiva interior de la casa de citas, cuya dueña es la socia de Sepúlveda, el primer sospechoso en el caso, es un símbolo claro del espejismo de un mundo deseado, y por lo tanto creado y sostenido en momentos determinados: "*detrás de ella se ve un recibidor con paredes de espejo.*" (op. cit., p. 188).

### 7. 3. Otros espacios simbólicos

Las dimensiones simbólicas que rigen la constitución del texto, convergen de manera complementaria en la configuración de una imagen urbana que se pretende vivo retrato de la escena de una generación.

El discurso de los personajes, al igual que la grafía que le corresponde, recrea plenamente la desarticulación de las unidades temporales y de su modo de enlazarse, confirmando la estética del movimiento, un movimiento reproducido a través del nivel léxico con la misma fuerza que le corresponde al nivel imagístico. La ausencia de todo signo de puntuación, excepto los interrogantes, y de la pausa marcada al final de cada intervención que transmite una idea, coherente semánticamente, es una ausencia que provoca la sensación lectora de estar ante un discurso atropellado, bruscado, que procura sobreponer las instancias comunicativas, como si se diera prisa por terminar la comunicación de algo, y al mismo tiempo, empezar lo siguiente sin haber terminado lo anterior: "*así que me quiere echar pues ya veremos habrá que discutirlo porque aquí el dueño sigue siendo Gustavo y Gustavo no quiere que me vaya por lo de las cajas que igual las firmamos juntos pero bien que luego soy yo el que le lleva el dinerito a Gustavo...*" (op. cit., p. 25). La fuerza expresiva de este tipo de discurso, genera en el lector una sensación de presenciar el acto comunicativo, hasta de poder participar en él.

Si las pausas dialógicas no están marcadas, las pausas perceptivas, las desconexiones lúcido - sensoriales del entorno circundante, provocadas en los personajes por el consumo continuo de droga, aparecen señaladas sin embargo mediante el término 'blanco', que induce a lo largo del eje lector del texto, el mismo efecto que el seguimiento de una interrupción en la imagen proyectada en la pantalla.

'Blanco' se traduce a fin de cuentas, por un abandonar el plano de la conciencia por un tiempo no determinado, para volver a recuperar la capacidad receptiva por otro tiempo, tampoco determinado: "*es guapísima la tía... más tiros... Blanco... con Borja en un baño... me pongo el último y o dejo... Blanco... listo, te has olvidado de pagar la última copa... Blanco... ¿la misma tía?...*" (op. cit., p. 177). Dicha desconexión se produce también al recorrer espacios, por lo que los protagonistas pasan de un lugar a otro sin receptor los intersticios espaciales atravesados para alcanzar un espacio nuevo: "*Blanco... de nuevo en el coche... me llevo a la tía hasta el Xxx en la carretera de Barcelona... Blanco... tengo que salir de aquí... Blanco...*" (op. cit., p. 177).

Según la propia explicación del protagonista, acerca de lo que siente bajo el efecto de la droga, la separación del entorno inmediato cobra las dimensiones de un viaje negativo, en el momento en el que la respectiva cantidad supera niveles incontrolables: "*le doy unas caladas al porro, adentrándome poco a poco en un viaje negativo... siempre me pasa así... tardo en reaccionar... el mal rollo es como una onda expansiva... nunca sé muy bien cuánto voy a tardar en tocar fondo...*" (op. cit., p. 106).

La otra cara del espectro de sensaciones, efecto deseado a la hora de consumirla, es la provocación del despliegue de un universo paralelo constituido muy adentro, provisto de una intensidad que le confiere hasta cierto potencial productor de intensos efectos alucinógenos que, en suma, realizan una especie de ficción vivida y sobre todo sentida, situada dentro de la suspensión de lo que denominan 'globo': "*yo ya llevo un globo que no puedo con él. El globo es como cuando miras una de estas láminas de El ojo mágico. Al principio lo ves todo borroso, incluso te duele la cabeza, hasta que – de repente – FLASH... aparece el dibujo en tres dimensiones y lo alucinas...*" (op. cit., p. 102 – 103).

Esta constante percepción transformada, contribuye en la configuración de la estructura urbana, como ámbito caracterizado por la inconsistencia, la fluidez y lo efímero, propios de los chips electrónicos.

Los referentes según los cuales se puede coordinar por lo tanto, la ubicación dentro del espacio urbano, no tienen nada que ver con los referentes tradicionales, sustituidos por los únicos referentes que su generación posee, uno de ellos siendo el Seven Eleven: "*El edificio que buscan está al lado de un Seven Eleven.*" (op. cit., p. 172).

El desprecio, la desconsideración manifestados en las referencias hechas con respecto a las mujeres, a los negros y a los ancianos en general, arrastran en su lenguaje términos de lo más denigrantes, por lo que el sintagma que acompaña la aparición de una chica, es casi invariablemente "*la muy zorra*", mientras que, el amigo de Sophie es un "*black de Senegal*" (op. cit., p. 241) y la generación de los padres se resume en "*los viejos*".

Al igual que "Historias del Kronen", "Sonko 95" incluye comentarios que resumen desde la perspectiva de los representantes de la postmóvida, la realidad social y moral del momento en el que viven, que inducen una imagen desmoralizadora de la España de la actualidad: "*no jodas, tú lo sabes, me dice, que aquí la gente no tiene cultura emocional... qué tipo de país es éste... no sé, dímelo tú... abre cualquier periódico, lo alucinante es que no hayan salido cientos de novelas negras con tanta mierda que ha habido. Esto es tercermundismo puro, la España negra de siempre, cinismo, incultura, doble moral y hedonismo postochentero... tío, no te pongas trascendente... y vendemos al exterior alegría, caña y olé, gracias a los listillos como Almodóvar que siguen explotando unas señas de identidad archicaducas... después de tanto arte institucional y subvencionado, la Kultura juvenil es lo único auténtico que está ocurriendo.*" (op. cit., p. 161 – 162).

Tras un doble proceso de ficcionalización<sup>4</sup> que remite a la superficialidad profunda de la realidad analizada, bipolarizado por la interferencia con la novela negra y con la creación del cineasta español, la visión de la España actual se configura dentro de los límites de la no –

---

<sup>4</sup> "La literatura metaficticia se mira a sí misma y en ese autorreflejo se siente vivir y se asombra ante el misterio de su propia vida lo que le obliga a interrogarse por su propia esencia, a analizar sus propias entrañas. En estas novelas de metaficción, se lleva a cabo, de esta forma, un proceso de novelización de la novela por el que ésta se convierte en objeto de sí misma." – DOTRAS, Ana, La novela española de metaficción, Madrid, Ediciones Jucar, 1994, p. 176.

conformidad, manifestada justamente por dicha cultura juvenil, única realidad, según su punto de vista, a tener en cuenta.

Centrando el interés en el espacio propio y más cercano a ellos, la ciudad de Madrid, la conclusión que se impone sin duda alguna, es la que justifica la aparición y persistencia del tópico de la noche madrileña: "*Tino sigue con su discurso sobre la noche hispana... la vía de escape de un país donde todo Cristo vive con sus viejos... el gran bluff que se vende a los extranjeros... una forma de prostitución nacional como otra cualquiera...*" (op. cit., p. 161).

El paso de una década a otra, con todas las implicaciones pertinentes, marca la aceptación de esta evolución y cierto orgullo de representar los '90: "*tío, a mí loz nobenta me alucinan. Pienza en ezoz niños paztilleroz que ze meten en un after a laz diez de la mañana... La ezética. ¡Ze jubiló la puta zenzibilidad ochentera!... Para que ezte cabrón ochentero noz joda. Tiene que cederno el bar, es ley de vida, un ezpécimen decadente no puede ganarno. Zomo loz nobenta...*" (op. cit., p. 181 – 182).

Sin embargo, los momentos de lucidez provocan un estado de desaprobación con todos los aspectos degeneradores que afectan sus vidas: "*el bajón de pirulas es de una lucidez absoluta... me entra el Asko... ganas de dar un volantazo... veo el mundo a través de un filtro gris... Blanco*" (op. cit., p. 178).

Y el espacio de la carretera recupera, de nuevo, protagonismo, esta vez no desde la postura de un no - lugar del disfrute de la velocidad con todo el abanico de sensaciones que produce, del vértigo del placer, sino desde la postura de un no - lugar aniquilador, destructor, posible escenario de un suicidio, un no - lugar del final de la carrera, del abandono de una realidad desajustada y de una ficción borrada y consecuentemente insostenible al nivel de la conciencia.

Esta vez, la presencia del término 'Blanco' no marca una desconexión del entorno, mediada por la droga, sino una desconexión mediada por la conciencia, como resultado de un rechazo visceral hacia la suciedad moral que le atrapa.

La pertenencia a ningún lugar o la no - pertenencia a cualquiera de ellos, es marcada simbólicamente dentro de la zona, no - lugar típico, del aeropuerto, donde la permanencia en la no - identificación propia de un espacio creador de anonimato, remite a la concienciación de la propia no - individualización: "*cómo molan los aeropuertos... todo el mundo se va y yo me quedo...*" (op. cit., p. 183).

Los dos planos narrativos que se suceden alternativamente en la novela, son creadores de metaficción.<sup>5</sup>

El guión cinematográfico que el protagonista - escritor debe crear para una productora, recalca en la realidad de éste, sobreponiendo modelos ficticios a modelos reales o, dicho de otra manera, utilizando los moldes reales para crear modelos ficticios, por lo que el espacio urbano de la decadencia y el vicio queda doblemente retratado: "*reconvertir los cocainómanos del guión original, que no eran más que estereotipos baratos, en personajes con vida. Manteniendo más o menos la trama, los hemos calcado sobre la fauna de nuestro bar y ha quedado un guión sólido y mucho más verosímil.*" (op. cit., p. 99).

Los modelos ficticios, imaginados, no alcanzan la misma fuerza expresiva que los modelos reales, escogidos dentro de un ambiente tan familiar, por lo cual, estos últimos confieren a la doble representación todo el dinamismo que caracteriza su realidad urbana. Planteada como imagen real de su actualidad urbana, la película realizada en base a este guión, recompone gracias a las imágenes introductivas, narradas por el metatexto, el perfil urbano identificable por el receptor mediante la misma estructuración simbólica, planteada por el texto: "*y empieza la peli... ruido de tráfico y de calle... una panorámica de Madrid al atardecer... parece un cuadro... aparece una cervecería... un chaval... y entra en el bar... las imágenes se suceden... diálogos que conozco de memoria.*" (op. cit., p. 175). La ciudad es representada y se auto - representa, al mismo tiempo, por un doble

---

<sup>5</sup> DOTRAS, A. – "...ese carácter lúdico de la ficción se ve acentuado y propiciado por estrategias y técnicas a las que se recurre y entre las que destacan la parodia, el humor, la transgresión de las

dinamismo, el de la performance a través del lenguaje y el de la performance a través de la imagen que se entrelazan, utilizando cada uno propiedades del otro, provocando una combinación de procedimientos creativo - representativos.

La novela abarca varios niveles de metaficción, uno de ellos siendo el metatexto - resumen de la novela de terror que Sophie, su novia, está leyendo y se la cuenta: "*Me la ha ido contando. Va sobre una máquina para intercambiar cerebros...*" (op. cit., p. 262).

Evidentemente, uno de los más destacados es el de la composición paralela que constituye la novela policíaca que está escribiendo, metatexto que a su vez, implica y desarrolla otros niveles de interferencia metaficticia. Todos estos niveles y subniveles de metaficción señalados, forman un entramado de enlaces que se expanden y construyen, de forma muy matizada, el perfil muy marcado de un ambiente urbano específico. La propia novela policíaca es un ejemplo aclaratorio en este sentido, ya que ofrece, como se ha señalado anteriormente, una inversión de códigos morales asociados a la institución policial.

El comentario de Borja con respecto a la novela, pone de manifiesto el doble de una representación modélica prestada por su entorno: "*Me encanta tu madero, poniéndose y dándole a todo el mundo de hostias. Maricón y duro sin complejos. Muy Ellroy, muy bestia...*" (op. cit., p. 161).

La novela policíaca, representación de un universo paralelo construido sin embargo sobre un molde de realidad, amplifica su propia ficcionalidad en dos direcciones: la primera, representada por su orientación temática, dado que los personajes implicados tienen que ver con el mundo del cine, y por tanto, ámbito creador de ficción; y la segunda, materializada por los múltiples recursos encargados de remitir a otra dimensión ficticia, incorporada en el entramado narrativo total. Uno de los ejemplos pertinentes, en cuanto a esta segunda dirección, sería el fragmento que relata la grabación del crimen, móvil de la investigación. A base de detalladas referencias a la

---

convenciones o normas de lectura, la sorpresa autorreferencial, la narración como juego del autor y, principalmente la ironía, - que es de por sí un juego metalingüístico", 1994, op. cit., p. 191.



acción de grabar, la reproducción del contenido de la escena, refleja perfectamente el cuadro de una historia contenido dentro de la otra, lo que da buena cuenta, a nivel estilístico - estético, de la tendencia actual literaria: "*aparece el plano medio de una terraza y en la derecha, abajo, la fecha y la hora: 14.12. La imagen tiembla un poco...*" (op. cit., p. 186).

La ficción novelesca se encarga de exponer un espacio urbano cargado de negativismo, espacio generador de una cruel realidad, como complemento simbólico que secunda la anterior exposición del ambiente del Sonko y su realidad.

La crueldad de ciertas opiniones subraya la dureza de la realidad representada. Así, mientras uno de los chavales implicados en la muerte de un travestí, es amparado por la corrupción: "*es hijo de policía*" (op. cit., p. 270), el otro "*tiene suerte porque está muerto.*" (op. cit., p. 270).

Facetas complementarias de un mismo área de representación, los dos niveles narrativos convergen hacia el ofrecimiento de un pregnante carácter audio - visual, de una misma realidad metropolitana: el Madrid de los 'nobenta'.

Las últimas líneas, deudoras al arte de la imagen, sugieren el final no sólo a nivel de significado lingüístico, sino también, y con más fuerza, a nivel de significado lingüístico traducido en imagen: "*con la mirada perdida en el techo. Luego cierro los ojos... taquicárdico perdido... en mitad de la oscuridad...*" (op. cit., p. 281).

El efecto 'abajo el telón' está plenamente evidenciado por la escena final de la novela que sugiere un desliz del proceso interpretativo - mental hacia la nada, hacia la instalación plena de la ausencia.



## CAPÍTULO 8

### Los ‘modelos femeninos’ en la metrópolis postmoderna - *Amor, curiosidad, prozac y dudas* – Lucía Etxebarría

"Amor, curiosidad, prozac y dudas", la primera novela de Lucía Etxebarría, una de las voces femeninas actuales más representativas, se inscribe dentro de la creación literaria española del último decenio, en la línea productora de nuevas formas literarias de exploración de la realidad sociológica.

Lo que la crítica ha definido como un "realismo postmoderno"<sup>1</sup>, se encuentra representado en el presente texto, bajo la forma de una dirección nueva en la exploración de una realidad personal, conceptual y sociológicamente femenina, de una realidad perteneciente a la "Generación X", de los jóvenes de hoy en general, y de la mujer joven, en particular, dirección perfilada por las "Historias del Kronen" de J. A. Mañas, que establece como término definitorio, aplicable literariamente a la última década, el sintagma "Generación Kronen".

La novela se construye partiendo de una realidad femenina hacia una percepción igualmente femenina de esta misma realidad, perfilándose como retrato en vivo, gracias a un tono fluido, de la mujer actual, su cabida,

---

<sup>1</sup> OLEZA, Juan, <Un realismo postmoderno>, Insula, nº 589 – 590, 1996, p. 39 – 42; citado por Soubeyroux, Jacques en: Le portrait dans les littératures et les arts d’Espagne et d’Amérique latine, Univ. de Asint – Étienne, 2002.

posición y realidad más personal, en la sociedad actual, dentro del marco urbano de la metrópolis postmoderna.

El juego creativo - narrativo mediante el cual se teje todo el texto, está centrado en la alternancia de la presencia locutora de tres modelos completamente opuestos, tres retratos de la mujer actual, centrada en la difícil búsqueda de su identidad femenina, al margen de la supervivencia de las convenciones más absurdas y estereotipadas.

Los tres personajes femeninos se auto - definen y definen, cada uno a los dos restantes, contando en primera persona, su pasado y presente, y describiendo la situación de crisis que atraviesan, provocada por experiencias vividas, de naturaleza totalmente distinta y por enfoques de la vida y formas de enfrentarse a ella completamente diferentes, a pesar de la procedencia familiar común.

Las tres hermanas Gaena, Ana, Rosa y Cristina, de treinta y dos, treinta y respectivamente veinticuatro años, encarnan tres tipos de mujer moderna: la que cumple todavía con las exigencias de una sociedad de conveniencias: Ana; la que se identifica fácilmente como resultado de la aplicación y seguimiento de las 'enseñanzas' proporcionadas por los 'Manuales de ejecutivas': Rosa; y finalmente, la jovencita que ha sobrepasado todos los límites de la experiencia con el sexo, la droga y los intentos de suicidio.

El valor simbólico – connotativo que encierra la referencia a Lilith, insertada al final del texto, acumula de forma conclusiva, toda la línea reivindicativa recuperada con la lectura. Es Cristina, la que afirma, en un tono esperanzado: "*No os lo he dicho todavía: mi madre se llama Eva. Pero espero que nosotras seamos hijas de Lilith*" (Lucía Etxebarría, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, p. 267).

La figura mítica de Lilith se caracteriza por cierta complejidad, su imagen cambiando de una cultura a otra.

La intencionalidad encerrada, subyacente en esta referencia, se vuelve explícita, siguiendo la de - codificación simbólica en dos direcciones. La primera sería la de la reivindicación del perfil de la mujer como entidad

independiente, situada en una posición de completa autonomía e igualdad frente a cualquier entidad masculina, posesora de un mismo estatus ontológico, remitiendo al propio mito de la creación bíblica, porque Lilith es presentada por varias leyendas de tradición rabínica, como *"la primera mujer de mágica belleza que compartió el Paraíso original con Adán, vista como una mujer 'obra de Dios' de modo similar al relato del Génesis sobre cómo Dios creó al primer hombre. Así pues, aquí se convierte en la primera mujer de la humanidad, en una virgen libre e independiente que no se somete a los intentos de dominio sexual de Adán. En la versión bíblica posterior de la historia del primer hombre y la primera mujer, fue reemplazada por una Eva menos independiente e igualitaria, una mujer que no fue 'hecha' con tierra sino con una costilla del hombre Adán".*<sup>2</sup>

La segunda dirección, derivada de la primera, correspondería a la indisoluble correlación existente entre esta afirmación de la mujer como cuerpo físico autónomo, originado en igualdad de condiciones con el hombre, y una liberación sexual, comprendida como reconocimiento completo de su identidad femenina, proceso de reconocimiento dependiente, en la realidad socio - cultural actual, del cambio de la mentalidad y del comportamiento socio- culturales. Y esta liberación sexual se recupera con la otra identidad atribuida a Lilith: *"En la antigua Sumeria se la consideraba la 'mano izquierda' de la Gran Diosa Inanna, a quien ayudaba atrayendo a los hombres hacia el templo de la diosa, donde debían adorarla participando en ritos 'tántricos' con las mujeres del templo. De resultas de esta función, Lilith cobró fama de seductora de hombres y ramera."*<sup>3</sup>

Lilith, esta misteriosa figura femenina de la mística hebrea, se convierte en modelo, recuperado por la mujer de la nueva era, en el intento de reafirmar lo que J. Soubeyroux define como "femme – sujet", la que actúa y habla libremente de sus deseos: *"Cette reconnaissance de la femme – sujet offre la possibilité de repenser les relations entre l'homme et la femme au*

---

<sup>2</sup> CAMPHAUSEN, Rufus, *Diccionario de la sexualidad sagrada*, Barcelona, Liberdúplex, S.L., 2001, p. 196.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 196.

*niveau du corps et justifie la place qui est accordée à celui-ci et à la sexualité tout au long du roman, qui ne tient pas à un parti-pris d'érotisme gratuit, mais qui est l'affirmation du fondement même de l'identité féminine qui libère la parole des femmes narratrices et les autorise à parler de leurs désirs."* <sup>4</sup>

La primera característica de un nuevo erotismo consiste en la reconfiguración de la división genérica convencional. La novela realista y modernista anterior a la guerra civil, así como la novela social, se estructuran todavía alrededor de la estricta división de género sexual (masculino / femenino) con una nota predominante de la perspectiva masculina. Los textos más representativos, de P. Baroja, C.J. Cela, etc., se conciben a partir de una mirada masculina que limita la perspectiva femenina y no le confiere más que una existencia subordinada y existencial.<sup>5</sup>

La ficción reciente, portadora de una perspectiva moderna genéricamente igualitaria, sitúa decisiva y claramente estos presupuestos sexuales y personales, otorgándoles el derecho a la libre expresión y plena configuración.

En una sucesión alternativa de las voces interiores de las tres 'hijas de Lilith', recuperamos, al final de la lectura de los capítulos componentes, presentados por las letras del alfabeto y un conjunto de términos que prefiguran el contenido de cada capítulo, un panorama compuesto por tres formas de vida, completamente opuestas, al igual que criterios, conceptos, actitudes y percepciones encuadrables en universos paralelos. Y su lugar - escena: la ciudad de Madrid.

La mayoría de los términos acompañantes de cada letra, remite a una categoría en la que las protagonistas se auto - incluyen: *atípica, enamorada, encadenada, enclaustrada, gastada, neurótica, rota, rendida, vulnerable*, etc. La otra parte, perfila sus universos más inmediatos: *curro*,

---

<sup>4</sup> SOUBEYROUX, Jacques, <Les filles de Lilith>: *Portraits de femmes dans Amor, curiosidad, prozac y dudas de Lucía Etxebarria*, en: *Le Portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Publications de l'Université de Saint - Étienne, (Cahiers du G.R.I.A.S., n° 9), 2002, p.186.

<sup>5</sup> Véase tb. : RAMOND, Michèle - *Les romans des femmes*, en: Bussière - Perrin, A. (ed.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, Ed. du CERS, Montpellier, 2001, p. 341 - 382.

*deseo, destierro, jeringuilla, lágrimas, obsesión, poder, underground, whisky,* etc.

Ante la pregunta: ¿qué imagen de la ciudad puede producir consciente y voluntariamente el / la que entra en contacto con ella, y cuál emerge inconscientemente de su imaginación condicionada por los vínculos afectivos de la memoria?, la respuesta más adecuada sería la siguiente: cada acercamiento a la ciudad se produce en función de múltiples diferencias, que son las que hacen de cada uno de nosotros, una entidad única.

Por lo tanto, la ciudad como objeto de investigación, de observación y percepción, depende del sujeto investigador, observador y perceptor, de sus experiencias específicas, de sus condiciones individuales que junto con los diferentes niveles de observación y perspectivas posibles, influyen decisivamente en la construcción intelectual, ideológica y simbólica del espacio en el tiempo y por ende del espacio urbano en el tiempo, llamado ciudad.

Las tres miradas, a través de las cuales se realiza el acercamiento a la ciudad, tienen, cada una en parte, sus códigos de percepción del espacio urbano. La ciudad actual ofrece un abanico de posibilidades ilimitadas, y cada una de las protagonistas, consigue tener, en mayor o menor medida, aquello que busca, aquél estilo de vida que cree necesitar, desatando un avance en una dirección pre - establecida por ella misma, hasta que el control se le escapa de las manos.

En la línea de una estética que se niega completamente a la representación literaria espacial de factura urbana, mediante los procedimientos clásicos de la descripción, la novela recrea una imagen urbana, lograda en base a indicaciones de tipo orientativo, insertadas aquí y allá, que se limitan prácticamente a dejar claros, dos aspectos: el que los acontecimientos tienen lugar en Madrid, y el que la protagonista actual, profundamente inmersa en su fuero interior, se percata de vez en cuando de detalles que le proporcionan al lector, o bien la posibilidad de ubicarla en un mapa, o bien la posibilidad de recuperar fragmentos de una atmósfera urbana

equiparable a cualquier universo metropolitano propio de la postmodernidad, susceptible de sustituirse a él.

Las únicas referencias concretas con respecto a elementos propios de la construcción urbana, son las de las calles, plazas, parques, etc., que permiten, gracias al uso de nombres reales, la recuperación inequívoca de la identidad metropolitana madrileña. Es, sin embargo, el único rasgo clasificable dentro del concepto de realidad; porque la única realidad urbana perceptible se reduce a un sistema de ubicación consciente en la ciudad.

Se consigue, por lo tanto, una configuración inscrita entre las demarcaciones de una amplitud extensible y permutable hacia cualquier dirección, ya que ninguna zona cobra más importancia que otra, a ninguna se le presta más atención que a otra; con lo que la delimitación fragmentaria de la ciudad es prácticamente inexistente, todo fragmento siendo de alguna manera, idéntico a todos los demás, creándose así una metrópolis lineal, que se equipara a sí misma, independientemente del punto desde donde se mira, un espacio urbano desprovisto de puntos de referencia funcionales intra - textualmente, y perceptibles extra - textualmente en función del previo conocimiento de la geografía madrileña.

La presencia intra - diegética del espacio urbano, se hace notar no desde sus coordenadas físico - arquitectónicas, sino desde las coordenadas conceptuales socio - humanas que toda estructura urbana implica.



## 8. 1. Espacios exteriores

El primer fotograma que aparece en el texto, prefigura la continuidad de esta misma línea de media - percepción producida en un estado de semi - conciencia del entorno, y es Cristina la que hace referencia a uno de sus borrosos y borrados, al mismo tiempo, recorridos urbanos, realizados generalmente bajo la manifestación de los efectos combinados o no, del cansancio, la droga, los tranquilizantes, etc.: "*caminé dos días casi a tientas por la calle, entre los edificios desdibujados por mi visión borrosa...*" (op. cit., p. 22).

El Madrid recuperado por Cristina se muestra constantemente como una ciudad impersonal, percibida más bien en un trayecto invertido, contrario a las normas que rigen por lo general, toda clase de contacto, dado que no prevalece en este caso, el contacto visual y la ciudad se hace notar más bien a la altura de los demás niveles sensoriales. Después de haber estado a punto de ingresar en la cárcel, junto con Line y Gema, sus mejores amigas, por llevar droga encima, el espacio callejero se convierte naturalmente en sinónimo de espacio de la libertad y la calle no tiene identidad, siendo innecesaria no sólo la mención de su nombre, sino también el simple conocimiento de éste, porque la calle significa fuera y no dentro, un fuera captado y gozado a través de los sentidos; situación en la que se da un proceso de transferencia entre una unidad concreta, propia de la geografía urbana, la calle, y otra abstracta, no delimitable, el afuera: "*Ya es mediodía y el sol brilla en todo su esplendor... Después de la oscuridad de la celda me parece que yo soy la persona más afortunada del mundo sólo por poder notar el beso del sol en la cara y poder respirar el aire de la calle.*" (op. cit., p. 212).

A través de los dos conceptos implicados, libertad y luminosidad, la imagen esbozada adquiere un positivismo propio generalmente, de los

espacios que confieren seguridad y sobre todo la sensación de pertenencia o identificación. El efecto de la droga produce un deslizamiento casi imperceptible y la ulterior sustitución de esta sensación, transformando la calle en un espacio ajeno, distante: "*Ya estamos de nuevo en la calle, a la que evidentemente no pertenecemos*" (op. cit., p. 213). El distanciamiento se produce como efecto del impacto cegador de todo un conjunto de flashes luminosos, cuya variedad viene clasificada por el campo semántico derivado del verbo 'lucir': "*Voy de éxtasis, ¿o no?, y los colores de la calle... me hacen daño en los ojos. Resplandecen, relumbran, centellan, fulguran, refulgen, llamean, se alimentan agradecidos de los rayos del sol, y yo con ellos.*" (op. cit., p. 213).

Otras veces, sólo se nombran las calles que forman un recorrido u otro: "*Conducimos por la calle de San Bernardo abajo*" (op. cit., p. 196) y este nombramiento tiene el mismo valor que una indicación de tráfico, al igual que en la conversación que Cristina mantiene con su hermana, Rosa, en el bar, la mención del parque Retiro, cumple con una función rememorativa de un acontecimiento del pasado, cuya actualización requiere un soporte reconstructivo de factura espacial - situacional: "*¿Te acuerdas de aquel día en que nos encontramos en el Retiro?*" (op. cit., p. 44).

La ausencia total de cualquier indicio acerca de las calles por donde Cristina pasa, configura una imagen de la ciudad de Madrid que se acerca más bien a la indistinción, el espacio exterior perdiendo su individualidad. Hay recorridos de los que se tiene la conciencia de haberlos realizado, pero la memoria sólo puede rescatar el recuerdo borrado de la presencia en una acera, y de un estado de beatitud: "*Me acuerdo de que llegamos a su casa en taxi y de que yo caminaba por la acera recién regada con los zapatos en una mano y una botella de champán en la otra...*" (op. cit., p. 105), provocada por un estado de ebriedad bastante avanzada y la ilusión que supone su recién adquisición masculina: Iain. El trayecto entre la fiesta donde conoce a Iain y la casa de éste, se transforma en un recorrido no registrado, típico de las noches de juerga tan habituales de Cristina: "*El intervalo que transcurre entre el taxi y su cama se perdió en mi memoria...*" (op. cit., p. 105 –106).

El espacio urbano pierde sus señas de identidad y es sometido voluntaria o involuntariamente a una especie de distanciamiento que conlleva la posibilidad de confundirlo con cualquier otro espacio urbano de la postmodernidad.

En ocasiones, la calle se convierte en escenario de los intentos de acoso, por parte de los hombres: "*En media hora he contado cinco tíos, cinco que me han dicho alguna barbaridad... por la calle, todos los hombres me dedican adjetivos más o menos amables, más o menos procaces.*" (op. cit., p. 73).

Pero la mayoría de los trayectos realizados en la ciudad, están vinculados inevitablemente al coche. Desde el no - lugar que es el espacio de la carretera, las menciones escasas de diversos puntos de la ciudad, parecen lanzadas, para que inmediatamente la secuencia narrativa siga su curso y reproduzca los niveles de acción: "*nos metimos en el coche de Santiago y nos dirigimos hacia el parque del Oeste.*" (op. cit., p. 245). El trayecto desde el mismo parque hasta Moncloa, después del episodio de la muerte de Santiago a causa de un 'pico chungo', se vislumbra como una línea recta, dibujada en un mapa que une dos puntos de la ciudad: "*Llegamos andando hasta Moncloa sin intercambiar una sola palabra durante todo el camino.*" (op. cit., p. 249). La percepción a través de la lectura, de esta linearidad, que casi adquiere la consistencia material de un esquema dibujado, es tan impactante que hace que la atmósfera urbana se entrevea como un espacio del miedo que paraliza y tiene como efecto un comportamiento de autómata.

Vista desde una ubicación en coordenadas socio - humanas, la ciudad actual adquiere el valor de un espacio compuesto por la droga, el alcohol, el hastío, la decadencia, el perpetuo movimiento sin sentido, en suma, un espacio del vértigo existencial que involucra a sus habitantes en un desplazamiento a toda velocidad, desde ninguna parte hacia ninguna parte, y en cuya inmensidad, las posibilidades de relación interhumana se reducen por completo: "*Esta ciudad es demasiado grande, dicen algunos. Se hace tan difícil mantener las relaciones...*" (op. cit., p 38).

Entre las direcciones señaladas anteriormente, creadoras de la imagen literaria de Madrid, la remitente a la droga es con la que quizás más vínculo tenga Cristina, que se identifica con la mirada desde el interior, de modo que Madrid, es aquél espacio urbano que contiene y condiciona el universo paralelo del mundo de la adicción a la droga: "*Una vida en perpetuo movimiento, la búsqueda en la calle de la droga, salidas a horas intempestivas, encuentros en lugares inesperados, persecuciones, engaños, traiciones, revanchas, nuevas papelinas, rohipnol, palos, broncas, buprex, monos, pastillas para superar el mono, calabozos de cárceles y celdas de clínicas, la amenaza constante de los maderos, idas y venidas, ningún lugar seguro, ningún día igual a otro. El vértigo de la aventura, el coqueteo con la muerte. Una vida dura. Una vida a cien. El éxtasis del héroe. De la heroína.*" (op. cit., p. 244 – 245).

La falta generalizada de la presencia de características atribuidas a los elementos constituyentes del espacio físico exterior, es curiosamente, en ocasiones, sustituida, si no totalmente, al menos en parte, por una fijación más atenta.

El eje perceptivo va direccionado desde el interior hacia el exterior, a través de la ventana, que permite cierta evasión en los momentos de incomunicabilidad implacable, con su hermana mayor, Ana. Cuando la conversación se estanca, la solución para superar los momentos en los que no tienen nada que decirse, es aquella de evadir hacia el exterior, lo que traduce un deseo no - expresado en palabras, de escapar cuanto antes de una situación incómoda, después de haber ‘cumplido’ con la promesa de ir a visitar a Ana, cuya depresión preocupa a la familia. En su esfuerzo de sustraerse a un espacio interior cerrado, en el que todo flujo comunicacional está bloqueado, Cristina se fija en el panorama ofrecido por el parque situado enfrente de la casa de Ana: "*Los árboles, las aceras, los columpios, todo está rodeado de una especie de aura blanca (¿el vapor del aire congelado?, ¿mi imaginación?), y el paisaje entero parece pintado en una sola gama cromática: grises acerados y azules desvaídos*" (op. cit., p. 79).

La enumeración de todo lo percibido, sin embargo no da paso a la descripción de lo mismo y la luz blanca difumina los contornos de los objetos, haciendo presente un adentramiento en el exterior semiconsciente, medio - visualizado y medio - creado por la imaginación, que es la que lo envuelve todo en una gama colorística, clasificada dentro de la categoría de colores fríos: gris y azul; donde la presencia de los colores viene determinada por el reflejo de un estado de ánimo negativo.

Las zonas 'pijas' de Madrid, aparecen señaladas por Cristina, sobre un fondo de odio y rechazo, justificados por la imagen que crean con respecto al concepto de familia, herida que de una forma u otra, las tres hermanas tratan de llevar desde el abandono de su padre: "*A veces odio a esos productos de familias felices... a esos pastilleros que vienen al Planeta X, esos niños bien que viven en Mirasierra o la Moraleja, que tienen un chalet con jardín y piscina y perro.*" (op. cit., p. 252).

La realidad urbana, filtrada por la mirada de las otras dos protagonistas, aunque diferente, se caracteriza por la misma insustancialidad, por la misma sensación de incapacidad del exterior de hacerse notar, de despertar el interés de la pasajera. Rosa, la mujer – ordenador<sup>6</sup>, cuya forma de superar los problemas emocionales, es una ardua inmersión en el trabajo, recorre la ciudad automáticamente, en el mismo trayecto casa - oficina y al revés, guiada por aquél sentido de la orientación que se hace cargo de los recorridos efectuados a diario, almacenados por la memoria activa, sin necesidad de la concienciación del pasajero, una clase de recorrido en la que sólo actúa lo físico, mientras que los niveles mental y emocional, se evaden hacia otros espacios de la memoria.

Los escasos elementos rescatados por su contacto con la ciudad, son los que a través del contacto directo, influyen en ella de una forma u otra. Así, el portal del edificio de su casa, no llega a ser una imagen de fachada representada, sino un obstáculo que se encuentra al entrar, obstáculo que funciona como algo que provoca el sentir, no el ver; porque, al igual que en el

---

<sup>6</sup> SOUBEYROUX, J., op. cit., p. 182.

caso de su hermana, la relación de Rosa con la ciudad se basa ante todo en el sentir: "*Yo tengo treinta años y estoy tan cansada que me cuesta trabajo empujar la pesada puerta de entrada de mi edificio.*" (op. cit., p. 53).

Basada en una relación más bien temporal que espacial, la relación de Rosa con el exterior, se concibe como un eje determinado por dos coordenadas, la superficie que se tiene que recorrer y la segunda, mucho más importante, el tramo temporal en el que el mencionado trayecto se tiene que realizar. El espacio en cuestión es pincelado con un mínimo de indicaciones y en un tono muy seco, cuya carga conclusiva, advierte de la 'importancia' del dato: "*dejo el coche en el aparcamiento y paso por la plaza de la Luna camino de las oficinas en que trabajo.*" (op. cit., p. 101).

Remarcamos una dualidad pregnante en cuanto a su forma de percibir el espacio, se trata de una doble direccionalidad, hacia arriba y hacia abajo, nunca al mismo nivel, hacia el entorno físicamente más inmediato. Simbólicamente, las dos direcciones señaladas implican la actualización mental y afectiva de dos espacios humanos, el primero, el suyo propio, el de su propia vida, reflejado por la dimensión de la mirada vertical superior, a través de la devolución de una apariencia similar: "*El cielo muestra un aspecto tan gris como mi propia vida. Llueve.*" (op. cit., p. 101), y el segundo, el de otros, el de los drogadictos, reflejado por la dimensión de la verticalidad inferior, de la verticalidad descendiente hacia el infierno de las más profundas destrucción y miseria humanas, descenso simbolizado por la escalera: "*Desde el centro de la plaza se baja por una escalera a unos soportales que ofrecen un refugio a estos zombís urbanos, con el suelo lleno de cagadas de paloma, escupitajos, chicles, colillas, jeringuillas y trozos de papel albal.*" (op. cit., p. 102).

La comparación que Rosa hace para sus adentros, entre los mundos paralelos a los que ella y estos jóvenes pertenecen, la lleva a equiparar los efectos y el valor de la vida dentro de ambos, ya que, aunque desde premisas distintas ante la vida, al igual que ellos desperdician la suya, inmersos sin salida en el mundo de la droga, esclavos dependientes de una sustancia, ella hipoteca su vida para conseguir lujos que no puede disfrutar, esclava del

trabajo que sólo le proporciona una identidad profesional ante ella misma y ante los ojos de los demás, pero que no le permite adquirir una identidad personal, femenina. Porque el trabajo cobra para Rosa, los mismos efectos propios de la droga, se sustancializa como ésta, convirtiéndola en adicta y proporcionándole a cambio, sólo el poder de seguir adelante: "*A veces contemplo a esos chicos y chicas de edad indefinida y me digo, Rosa, creo que lo que hacen con su vida no es peor que lo que tú has hecho con la tuya.*" (op. cit., p 102).

Las afueras de la ciudad cobran las connotaciones de un no - lugar por excelencia, un espacio de la pérdida de identidad, de la inmersión en un más allá de la realidad objetiva asfixiante, problemática, falta de sentido y de razones válidas para continuar actuando en ella. El viaje en coche emprendido por Rosa el día de su cumpleaños, es un desplazamiento Madrid - Fuengirola, espacio del recuerdo de las últimas vacaciones de verano pasados allí con su padre, donde la playa y el mar componen un espacio que llama y atrae como una promesa de olvido y descanso, como una invitación a la muerte. Bajo la influencia de la cantidad ingente de vino y de su propia soledad, Rosa coquetea con la idea del suicidio y los dos espacios idóneos para concretarla, son el mar y la carretera.

El primero: acuático, sensitivo, silencioso y sobre todo simbólico y elegante: "*Empecé a pensar que podría caminar hacia el agua, caminar y caminar hasta que ya no tocara fondo, y ahogarme sin más. Como Virginia Woolf. Morir joven y con elegancia.*" (op. cit., p. 218 -219); el segundo: extremadamente rápido, estrepitoso, implacable: "*y mientras conducía de regreso a Madrid,... pensé más de una vez en soltar las manos del volante y dejar que el coche se despeñara en una curva.*" (op. cit., p. 220).

Pero, las huellas del tratamiento casi inconsciente de deshumanización al que ella misma se ha sometido, ponen en marcha, junto con el instinto de supervivencia que hay en cada uno de los humanos, aquella "*batería de emergencia que se conecta automáticamente en caso de un fallo en la corriente eléctrica.*" (op. cit., p. 220), impidiendo la producción del desenlace, y ofreciendo de paso, la imagen ironizada de una mujer funcional,

desprovista de toda nota de sensibilidad humana: "*Pero no lo hice, porque en el fondo soy idéntica a mi ordenador... Diseñada para durar. Programada para seguir adelante.*" (op. cit., p. 220).

Para Ana, la mayor de las hermanas Gaena, el contacto real de la ciudad se reduce a un recuerdo remoto, debido a su estado depresivo que la hace aferrarse al espacio de su propia casa. El afuera para ella es la luz del día que se desliza adentro en el salón: "*Rendijas de luz se filtran a través de las cortinas y arañan el suelo para recordarme que fuera existe un día por vivir.*" (op. cit., p. 81). El rechazo de salir a la calle, es resultado de una combinación de miedo, efecto de los tranquilizantes tomados y la sensación que la persigue constantemente, de haber malogrado su vida en un matrimonio 'feliz' según los cánones sociales, en una actitud adecuada, justo la que se esperaba de ella, sin lograr encontrarle sentido a su existencia, ni tampoco la identidad ante ella misma, la que otorga el derecho a decir 'sé quien soy', 'sé adónde voy'. Su adolescencia y juventud habían transcurrido linealmente, en una monotonía implacable, su universo limitándose a su casa, su colegio, o las ilusiones amorosas con respecto a Antonio, la vida urbana quedando de alguna manera fuera de sus intereses: "*en Madrid apenas salía, no hacía sino ir del colegio a casa y de casa al colegio, y los fines de semana al club de tenis y a misa*" (op. cit., p. 175 –176), o como referencia muy puntual relacionada con algún acontecimiento considerado importante en su momento, las citas con Borja, su futuro marido: "*para ir al cine y pasear por el Retiro*" (op. cit., p. 180). Ella misma reconoce que hay facetas de Madrid, completamente desconocidas para ella: "*...salimos por un Madrid que yo no conocía*" (op. cit., p. 184).

La única reproducción de un recorrido por la ciudad, coincide con un momento en que su estado anímico alcanza el umbral más cercano al deseo de abandonar el mundo en el que vive, al percatarse de que el hombre al que había tomado por Antonio, el gran amor de su vida, a través de la ventana del autobús, no podía serlo, simplemente porque se había muerto días antes: "*se habría perdido entre las calles de Madrid,... una idea cruzó... como un relámpago... Antonio estaba muerto.*" (op. cit., p. 192). El banco de la calle confiere refugio dentro del desequilibrio emocional que la domina, como un



lugar prometedor de tranquilidad, silencio e inmovilidad donde nada tiene la fuerza de atormentar su total desmotivación: "...*me desplomé en el primer banco que encontré,... y podía haberme tirado días enteros sentada en aquel lugar, porque, en realidad, no encontraba razones para levantarme, así que cerré los ojos e intenté no pensar en nada. Cero. Desaparecer.*" (op. cit., p. 192).

Cúmulo de las tres perspectivas, Madrid es el cuadro resultado tras pinceladas detenidas en un punto u otro de la ciudad, indicaciones sucintas que recuperan la identidad de la ciudad, identidad a favor de la cual, la balanza se inclina en la comparación con otros espacios de la realidad actual. Dicha comparación, realizada por Cristina, en la celda, en el episodio de la detención temporaria a causa de la droga, tiene como segundo término el de la procedencia de Ourané, 'el negro', por lo que Madrid se convierte en un espacio positivo: "*Debo recordarme a mí misma que soy afortunada de haber nacido en Madrid y tener la piel blanca.*" (op. cit., p. 211).

Con respecto a la presencia de espacios periféricos, sólo se menciona el territorio de los gitanos, "Cerro de la Liebre", un poblado situado en el extrarradio de Madrid. El descampado que conduce al poblado, representa un no - lugar postmoderno, una extensión no - identificada, con "*aspecto de pesadilla tóxica*", interceptado por la mirada de Cristina a través del cristal del autobús.

Vista desde la amplitud y la distancia, ofrecidas por el espacio de la carretera y mirada desde lejos, la imagen final de la ciudad, impacta sobre todo por la impresión de solidez que ofrece, reflejada en las dimensiones y el aire amenazador y gris. A pesar de tratarse de una percepción total, de conjunto, y extra - muros, es la única imagen a través de la cual, Madrid se afirma como ciudad propiamente dicha y su identidad se recupera curiosamente gracias a la mirada desde fuera y no a la mirada desde dentro. Y las dos hermanas, Rosa y Cristina, están dispuestas a volver a enfrentarse a todo aquello que la vida en la metrópolis actual conlleva, y también a mirarla: "*A lo lejos, Madrid se levantaba orgullosa, una estructura monstruosa de cemento y hormigón que se alzaba amenazadora, enorme y gris, en el*

*horizonte; y el coche, enfilando hacia aquella inquietante mole, parecía una pequeña nave de reconocimiento que, tras de un vuelo tranquilo, regresara a su nave nodriza. Madrid, de lejos, parecía la Estrella de la Muerte. Darth Vader, pensé, aquí llegan tus guerreras, ábrenos la puerta." (op. cit., p. 267).*

## 8. 2. Espacios interiores

Entre los espacios cerrados presentados por el texto, son los espacios personales de las tres protagonistas, los que más definen su personalidad, los que traducen sus esquemas de apariencia de cara al exterior, cuadros de vida que incluyen a las tres hermanas en tres categorías bien distintas y que constituyen al mismo tiempo, uno de los parámetros más importantes en la definición de los personajes.

Las diferencias entre las tres casas, son impactantes no sólo desde el punto de vista de las condiciones de abundancia económica, sino especialmente al nivel de la creación de un espacio interior en conformidad con los criterios personales, según los cuales este espacio puede ser disfrutado, por una parte y catalogado desde fuera, por otra parte.

Mencionada en dos ocasiones, la casa de Cristina, apenas presentada, recopilando sólo datos sumarios, se configura como un espacio reducido, improvisado, donde los componentes se acumulan por necesidad sin respetar criterio alguno de decoración: "*...mi apartamento de cincuenta metros cuadrados y paredes desconchadas, amueblado con muebles viejos rescatados de los contenedores, grunge por pura necesidad.*" (op. cit., p. 80). A través de uso del término 'grunge' se termina de identificar plenamente con el espacio que habita.

El universo íntimo de Rosa, se perfila paulatinamente, mediante una larga y minuciosa enumeración y está dominado por la misma capacidad funcional que caracteriza a su dueña, que es la que se auto - define a través de la decoración de su casa, de una apariencia estrictamente monocromática, totalmente impersonal: "*Todos los objetos de adorno han sido eliminados. Resulta moderno. Sofá negro por elementos diseño Philip Stark. Mesa de metacrilato transparente. Televisor, vídeo y equipo de alta fidelidad negros. Incluso los cedés (música clásica, en su mayoría) están almacenados en un*

*mueble negro diseñado específicamente para albergarlos. Estanterías negras, ceniceros negros, lámpara negra. Alfombra irreflexivamente aspirada, y negra. Hasta el ordenador portátil es de color negro.*" (op. cit., p. 54).

El interior creado por Rosa, modernísimo y dotado de los beneficios de la más avanzada tecnología actual, impacta ‘a primera vista’, mejor dicho a primera lectura, por dos detalles fundamentales: la falta de objetos personales y la supremacía del color negro. Antiguamente se concedía a este color el estatus de símbolo de prestigio, dignidad, poder a través del conocimiento e invencibilidad y la casa de Rosa responde, en calidad de espacio representativo y representante, a estos valores, en plena conformidad con la imagen que la mujer moderna proyecta de cara a la sociedad. Conforme con las mismas creencias, el color negro posee también cierta capacidad aislante, protectora, que impide cualquier intromisión de energías o vibraciones procedentes del exterior, por lo que ella está a salvo de posibles factores perturbadores de su equilibrio emocional, construido por la fuerza de la autoconvicción, por la fuerza mental aniquiladora de las debilidades emocionales enterradas en el fondo de su ser, por la fuerza del efecto del prozac "*una droga mágica y legal*" que "*regulará sus niveles de serotonina*" (op. cit., p. 23), y no en último lugar, por la fuerza de convicción de las ‘recetas’ de ‘fabricación’ de la mujer nueva. Porque, al crear su propia casa, Rosa se atiene a las mismas reglas que respeta a la hora de crear su propia imagen y su propia vida. A lo largo de las páginas inmediatamente siguientes a la descripción de su casa, aparece todo un conjunto de referencias cuya principal función es aquella de componer su imagen, una imagen que encaje perfectamente con su estatuto profesional de ‘ejecutiva de alto standing’. De este modo recopilamos extractos de varios informes, como "*Dress for Success*" o "*Harvard – Yale*", por ejemplo.<sup>7</sup>

La propia Rosa clasifica su armario como "*metáfora de mi personalidad*" (op. cit., p. 56), un armario de doble faceta, que contiene la indumentaria de la ejecutiva, por un lado y de la mujer misma, por otro lado.

---

<sup>7</sup> Véase tb.: SOUBEYROUX, J., op. cit., p. 179.

El interior personal perteneciente a Ana, aún más detallado que el de Rosa, ostenta un refinamiento de revista de decoración y es el que puede considerarse digno del término 'hogar', al menos aparentemente: "*salón... el sofá Roche Bobois. Las cortinas del salón, de Gastón y Daniela... Arcos, hornacinas y diferentes alturas de suelo y techo dan movimiento a un interior dominado por el blanco. Toda la carpintería metálica y la cristalería la ha realizado Vilches, a treinta mil pelas el metro cuadrado... este salón es la niña de los ojos de mi hermana.*" (op. cit., p. 76) / "*Más que una cocina esta estancia parece un museo, y esto, más que un fregadero, una pila bautismal.*" (op. cit., p. 77).

El monólogo interior de Ana está plagado de informaciones acerca de procedimientos de mantenimiento de los diferentes objetos que constituyen el decorado de la casa, lo que da cuenta de la importancia que en su momento, su casa tenía para ella, como único centro de atención, preocupación, universo, espacio habitable, personal, en resumen, su mundo.

Y esta casa, este universo suyo, es un espacio interior, proyección del personaje y al mismo tiempo, fuerza que lo determina, creación suya, se independiza y actúa imponiéndose a quien lo inventó, a Ana que, como un aprendiz de brujo que ha puesto en marcha fuerzas que no logra controlar, ha montado un decorado para una representación, y una vez la función terminada, éste la mantiene atrapada. Con el objetivo de demostrarle a Antonio, su 'falta de interés', se casa con Borja y se esmera en reflejar todo aquello que los cánones sociales requieren, hasta que la situación se escapa a su control y su 'hogar' se convierte en un espacio reclusivo, que atrapa y no ofrece ninguna posibilidad de salir: "*Anita organizó una revancha de opereta y Ana duerme ahora con un extraño, confinada en una casa que ha demostrado no necesitarla, recluida en un calabozo que ella misma ha decorado. Y yo me siento vacía como una mujer burbuja.*" (op. cit., p. 194).

Sola, en su casa, apresada por la depresión, filtrando el entorno a través de la mezcla resultada entre el efecto de los tranquilizantes y una desmotivación total que incluye hasta a su propio hijo, y que borra hasta el último rastro de su fuerza, Ana percibe en ocasiones, atmósferas irreales que

rozan el espacio del sueño: "*Durante el desayuno creía flotar. No estaba en el comedor, me sentía como si estuviese sumergida en una piscina de agua caliente... Toda la escena poseía un aire irreal, una atmósfera de cosa soñada.*" (op. cit., p. 190). La mejor forma de evitar recordar cosas que provocan dolor, es aniquilar toda forma de contacto con el entorno más inmediato, por lo tanto Ana se niega a percibir su propia casa, a vivir realmente en ella, refugiándose en un protector 'no sentir nada': "*Fue maravilloso regresar a esa sensación cálida de no sentir nada. Seguí durmiendo hasta la noche.*" (op. cit., p. 228). Al llegar al estado de pánico absoluto en los espacios abiertos, o en lugares públicos, Ana concede a su casa el valor de refugio, como único espacio cerrado, capaz de ofrecerle cierta protección y en el que puede sumergirse en la nada, dándose así una extraña positivación de un espacio que sin embargo sigue siendo negativo: "... y sólo quiero ir a casa y tumbarme en la cama... y cerrar las persianas y los ojos y sumergirme en la nada, arropada por capas y capas de oscuridad que vayan asfixiándome lenta y dulcemente." (op. cit., p. 117) / "*Necesito desesperadamente volver a casa*" (op. cit., p. 118).

El universo diario de los personajes, exceptuando a Ana que tiene como única referencia su propia casa, se divide entre ésta y el lugar de trabajo de cada una, dos espacios representativos de la ciudad actual: el bar 'Planeta X' donde trabaja Cristina y el despacho de la oficina de Rosa.

La imagen más representativa y más reiterada a nivel de espacios cerrados públicos, es el 'Planeta X', el bar – espacio de la noche madrileña actual, situado y situable indistintamente entre el concepto de lugar y su negación, la propia denominación del bar remite a un espacio paralelo, ajeno, desconocido, implicado por la incógnita contenida en la X. Resulta evidente, desde este punto de vista, la tendencia de la literatura actual de apostar por una espacialidad de los sentidos que constituyen el eje a través del cual se realiza el contacto con la realidad circundante, la ciudad retrocediendo en cuanto a capacidad de hacerse representar, de hacerse percibir y por ende, de impactar.

No estamos en ningún momento ante la descripción del bar. Cristina no habla de cómo es el lugar donde pasa la mayor parte de su tiempo, sino básicamente, de lo que se siente ahí dentro, en el espacio creado por los sentidos, la música, el alcohol y la droga. En ocasiones habla de su propio sentir, otras veces, trata de reflejar para sí misma lo que cree que sienten los que frecuentan el bar: *"En los escasos momentos en que la barra queda vacía cierro los ojos e intento concentrarme en los sonidos sintetizados, visualizando la música como una cebolla iridiscente a la que yo, lenta y concienzuda, voy arrancando capas, una tras otra, hasta dar con una diseñada especialmente para mí: el regalo de la rave. Y cuando la encuentro, la hago ascender a través de mis venas, mis capilares y mis arterias, recorrer mi cuerpo mezclada con mi linfa y mi sangre, ascender hacia mi cabeza, inundarme por completo. Me diluyo en música, me borro, me extiendo, me transformo, me vuelvo líquida y polimorfa."* (op. cit., p. 35).

El desprendimiento de la realidad más inmediata, resultado de un alejamiento voluntario, sucesivo y paulatino de la conciencia, y la inmersión en la dimensión profundamente sensitiva de un espacio creado, conllevan a una anulación a nivel perceptivo del espacio real y al mismo tiempo a un proceso de transposición a un mundo interior creado, que consigue alcanzar altos niveles de intensidad, gracias a la visualización. Estamos ante un proceso de inversión de los métodos aplicados por la percepción y de este modo, el personaje ve lo que tiene y siente dentro y no siente y tampoco ve lo que hay a su alrededor.

El Planeta X es uno de los símbolos de la realidad juvenil metropolitana, de la auto - destrucción en la postmodernidad urbana, idéntico en su funcionalidad a otros tantos lugares del mismo tipo, sustituible a éstos y éstos a él, debido a que el espacio que encierra no se define por su construcción sino por idénticos elementos de naturaleza diferente, que se pueden encontrar en cualquiera de ellos: oscuridad, ruido y droga y que en conjunto, hacen que las coordenadas espaciales e incluso el concepto de espacio en sí, pierdan sentido, independientemente de la percepción propuesta: *"La oscuridad me invita a dejarme llevar y me arrastra hacia el*

*altavoz que vomita una música monótona, geométrica, energética y lineal, suavizada en mi cabeza por el éxtasis." (op. cit., p. 35).*

Percibido desde el punto de vista de una involución humana, de un regreso ancestral a las dimensiones que formaban el universo de los primitivos, concienciado bajo el prisma de un cambio de dirección de la escala de valores, el efecto creado por el espacio del bar representa, por medio de la combinación de elementos definitorios de la dimensión mítico - antropológica, un fragmento fundamentalmente real de la sociedad postmoderna: *"En la pista la masa baila en comunión, al ritmo de un solo latido, una sola música, una sola droga, una única alma colectiva. El DJ es el nuevo mesías; la música, la palabra de Dios; el vino de los cristianos ha sido sustituido por el éxtasis y la iconografía de las vidrieras por los monitores de televisión." (op. cit., p. 36).*

Para la generación de Cristina, el concepto de vida, se ha desplazado hacia atributos como la desmotivación, la indiferencia más absoluta, hacia una carencia de valores o expectativas, llegando a la devalorización del ser humano: *"a vivir que son dos días, no future" (op. cit., p. 37).*

La ciudad sin rostro, productora de extensiones en las que se puede penetrar, sin tener la conciencia de lo que se define como límite construido o construible, proporciona esta clase de espacios cerrados que guardan sólo en apariencia esta característica, perdiéndola a la hora de asociar dichos espacios con la presencia de la multitud, con la presencia de la compañía, con la posibilidad de una interrelación humana, visto que, a pesar de ocupar un espacio repleto de gente, después de haber dejado el afuera, asociado con la soledad, el bar no sobrepasa la categoría de una extensión espacial cualquiera, porque la soledad es la que marca los límites de la percepción: *"Llego a la barra y puedo decir en cuestión de segundos cuántos clientes se sienten solos... Van de éxtasis, están atontados, pero en el fondo siguen solos. No hay droga que cure eso." (op. cit., p. 37).*

Desde el interior de este espacio, se sale para volver a invadir otro similar y el intervalo transcurrido entre el uno y el otro es una inmensidad blanca, que hace que sólo se percate de que ya es de día. Los recorridos



realizados se producen automáticamente, con el único fin de recuperar el mismo ambiente, de sumergirse en el único universo que todavía dice algo: *"He salido del Planeta X y el sol me ha dado en los ojos con su luz blanca... Ya era de día... nos hemos ido al God, un afterhours que hay cerca del Planeta X... Mucho bacalao, mucho niño puesto de éxtasis, mucha luz estroboscópica."* (op. cit., p. 37). La sensación de irrealidad que estos espacios provocan, es reflejada por el desequilibrio y por una ruptura a nivel de la armonía, atributo primordial de la danza, de los movimientos que componen el baile requerido por la música de estos lugares, movimientos que desarticulan a los que los efectúan y cuya vitalidad esfumada crea una imagen de reunión de muñecos rotos: *"- y parecen muñecos de cuerda a los que se les ha saltado el muelle."* (op. cit., p. 37).

La identidad personal desaparece y sólo queda una especie de fusión humana que es responsable de la existencia de un conjunto: *"ya no son personas porque la identidad de cada uno se funde en el crisol de la masa."* (op. cit., p. 39). Y este conjunto, cuyo ámbito preferencial es una noche tras otra en una pista donde lo único que se visualiza son las sensaciones, un mundo de sonido pensado y representado: *"las luces de la pista son tangibles,... la música se traduce en imágenes."* (op. cit., p. 39), es lo que constituye junto con la superficialidad exacerbada que deja huella en todo aquello con lo que pudiera entrar en contacto, se traduce por un sintagma: Generation X.

Y Cristina, representante de esta generación, realiza no sin un deje de ironía, su autoretrato, como digno modelo repetido: *"Trabajo en una barra y los domingos los paso de garito en garito, bebiendo como una esponja, gastándome el sueldo en éxtasis, para olvidarme de que mi novio me dejó. Por muy delgada y muy mona que sea. Por lo visto, no le resultaba suficiente. Las relaciones de los noventa, dicen. Efímeras. No future. Generation X. Hay que joderse."* (op. cit., 38 –39).

Como resultado de la toma de conciencia de una realidad humana generalizada, el personaje derrumba por su afirmación, el tópico de la famosa noche madrileña, la ciudad interna, su faceta escondida abrigada por los

muros, dibujándose como un espacio marcado por la desilusión: "*La vida es triste, y la noche de Madrid no es tan maravillosa como todos se creen. Os lo digo yo, que vivo en ella.*" (op. cit., p. 39). Y su escena: el bar, un espacio de la actuación, donde se instalan la superficialidad, lo artificial y la falta de sentido: "*ese espacio tecnificado y cyberchic que constituye el escenario de mis noches.*" (op. cit., p. 121).

Esta clase de espacios aparece sólo en una ocasión presentada por Ana, desde una perspectiva diferente, aquella del que se encuentra fuera de su universo, del que no pertenece en absoluto a esta generación, del que no vislumbra ni la más mínima seña de identidad dentro de este espacio. La imagen recuperada por Ana, reproduce el interior de la discoteca como un espacio cerrado, habitado por "*adolescentes famélicos y ojerosos*" (op. cit., p. 185), un espacio situado ente irrealidad generada y degeneración real.

Aunque situado del otro lado de la realidad diaria y de la forma de percibir la vida, el espacio en el que trabaja Rosa, su oficina, presenta sin embargo, un aspecto común en su configuración: un aire de superficialidad, de falta de contacto humano, detectable en todas las ocasiones en las que aparece mencionado: "*Dentro de veinte minutos me encerraré en un despacho, para todo el día. Ya no habrá viento ni agua, sólo aire acondicionado.*" (op. cit., p. 101). La vida de Rosa transcurre en un interior cerrado, donde todo está dominado por un automatismo cibernético, como una cápsula artificial que determina las reacciones que se producen dentro: "*Doce horas diarias de mi tiempo enclaustrada en un despacho de nueve metros cuadrados, batallando contra el Lotus, sometida a una presión de treinta mil atmósferas.*" (op. cit., p. 102). Este espacio viene a dar el toque o la pincelada definitiva al retrato de Rosa, y la convierte en un tipo, entre tantos arquetipos de la mujer actual: la mujer - ordenador. Mientras que para Rosa, hasta el momento final de desequilibrio, este universo informatizado se situaba en la lista de sus objetivos, para Cristina, el interior cerrado del despacho donde había intentado trabajar antes de hacerlo en Planeta X, es sinónimo de la privación más absoluta de libertad, percibiéndolo como espacio sofocante, alienante, que atrapa, esclaviza e impide la evolución natural del individuo:

*"Me pasaba allí la vida, sentada en mi cubículo,... un espacio de apenas dos metros cuadrados." (op. cit., p 30) / "estaba malgastando mi vida, la única vida de que dispongo, porque soy una mujer y no un gato, y caí en la cuenta de que llevaba dos años sin sentir la caricia dorada del sol en la nariz, de que se me estaba yendo la juventud encerrada en un despacho de ventanales blindados." (op. cit., p. 33). Al tomar la decisión de abandonar aquel trabajo, se siente libre de hacer lo que quiera con su vida, y en un tono muy incisivo y tajante, manifiesta su actitud de rechazo ante unas normas que no consiente aceptar: "nunca, nunca jamás volvería a trabajar en una multinacional. Antes me meto a puta." (op. cit., p. 34).*

Además de los espacios interiores señalados, muy propios y definitorios de los tres personajes, la novela proporciona otras imágenes interiores que completan la imagen de un Madrid actual, filtrado por la perspectiva de estos mismos personajes. Algunas de estas imágenes están relacionadas con aspectos que incumben en mayor o menor medida a las tres hermanas, o bien son resultado de una mirada interceptora de varios objetivos.

En un intento de esbozar el interior de la celda en la que pasa un par de horas, Cristina realiza una descripción sumaria cuyo resultado es un espacio que no cumple con las expectativas del personaje ni tampoco con sus temores previos: *"No tiene rejas, por ejemplo. Se trata de una simple habitación cerrada con llave desde fuera, con una pequeña ventanita en la puerta... Dentro hay un banco..." (op. cit., p. 209).*

De la misma forma en la que se realiza la mayoría de los recorridos, el que Cristina se ve obligada a hacer junto con sus amigas, en el coche de la policía, es un recorrido muy puntual, sólo se indica el lugar adonde se llega, no hay ningún dato referente a lo de fuera, a lo que se encuentra más allá del interior del coche: *"Continuamos el trayecto en el mayor de los silencios... nos llevan directamente a la comisaría de la Luna, que está prácticamente al lado de donde nos han recogido." (op. cit., p. 205).*

En la única ocasión en la que se presenta un recorrido en autobús, se puede distinguir claramente una concentración de la atención en el ambiente interior de este medio de transporte en común, que se convierte, para Cristina,

en uno más de los espacios en los que se tiene que enfrentar a los intentos de ligar con ella, por parte de los hombres, donde ella y Line vienen a llamar la atención de los demás pasajeros, en una intromisión intempestiva: "*Mi berrido ha roto la atmósfera de silencio que reinaba en el autobús.*" (op. cit., p. 92).

El desplazamiento en metro, es definido como una 'excursión', sin ningún otro detalle excepto la estación de llegada, adonde iban en busca de un videoclub donde nadie pudiera reconocerlas, ya que el objetivo es la adquisición de películas pornográficas: "*hicimos una excursión de media hora en metro hasta Aluche*" (op. cit., p. 135).

Paralelamente, sobre el trasfondo de la intertextualidad, la correlación establecida entre el recorrido en metro y el mundo del cine, se establece otra correlación, esta vez no desde la dimensión visual, sino desde la auditiva, en el caso de Rosa, cuando el día de su cumpleaños emprende un viaje, camino al sur, y lo único que se puede recuperar a través del texto, es un ambiente musical que da vida a un recorrido fácilmente clasificable como mecánico: "*Doce horas conduciendo, escuchando a todo volumen los lieder de Schubert. No paré hasta que llegué a Fuengirola.*" (op. cit., p. 217).

Las imágenes que recrean un ambiente erótico - romántico, son bastante abundantes y todas son mencionadas por Cristina al recordar distintos encuentros entre ella y Iain. Los interiores se recrean no en base a características propias de la estructuración, sino a la atmósfera creada: "*los cuatro ángulos de la cama difuminados gracias a la luz mortecina de las velas.*" (op. cit., p. 106). El interior de su espacio propio, su habitación, se vuelve perceptible en dimensiones diferentes, gracias a la ya mencionada intertextualidad con la música: "*Iain Bruton me regaló su disco más querido: Love Will Tear Us Apart... convertí la primera escucha en una ceremonia religiosa. Apagué todas las luces del apartamento y encendí un único cirio rojo que tiñó las sombras de misterio... Me tumbé en la cama y cerré los ojos. Allí dentro, humo y jirones de nube roja flotaban hacia un horizonte negro.*" (op. cit., p. 235).

Constante en su tendencia excluyente de la descripción, el discurso narrativo hace referencia a la casa de Iain, como a un interior muy acomodado, sin desvelar sin embargo ni la más mínima característica: "*Tenía un apartamento precioso que debía de costarle una pasta.*" (op. cit., p. 140); espacio al que Cristina define como territorio de Iain: "*yo había cedido, le había concedido ventaja y jugábamos en su campo.*" (op. cit., p. 141).

Una de las indicaciones que remiten a la identidad de la ciudad como tal, es la referencia a la Comunidad de Madrid, más precisamente a uno de sus centros de acogida, al que Rosa y su madre acuden para recoger a Cristina, después de una de sus frecuentes desapariciones relacionadas con sus juergas: "*desapareció durante cinco días... tuvimos que ir a recogerla a un centro de acogida de la Comunidad de Madrid, totalmente demacrada y cubierta de moratones, incapaz de recordar dónde había estado.*" (op. cit., p. 151).

El cuarto de baño, escenario del intento de suicidio de Cristina, se plasma como un espacio terrorífico, filtrado por la mirada de Ana: "*Había una enorme mancha roja sobre los azulejos blancos... Los azulejos blancos aparecían salpicados de motitas carmesí.*" (op. cit., p. 154).

Reflejado por la actitud de la no - conformidad y al mismo tiempo de irónica objetividad de Cristina, ante la realidad de la sociedad actual, el espacio interior de la clínica psiquiátrica donde está ingresada su hermana mayor, Ana, tras un intento fracasado de suicidio, se configura como resultado de dos elementos: uno procedente del espacio de la intertextualidad con la literatura, representado por una versión femenina de Virgilio que ejerce de guía para las dos hermanas por el entramado de pasillos de la clínica, y el otro, de naturaleza profundamente humana, que hace que el interior cobre el valor de una escena en la que desfilan casos humanos: "*Como una Virgilia de bata blanca, la doctora nos guió a través de un laberinto de corredores. Algunos pacientes deambulaban por los pasillos: chicos guapos con cara de perdidos a los que supuse yonkis de buena familia, damas estiradas con collares de perlas y el pelo recogido en un moño que probablemente fueran borrachuzas de alcurnia a adictas al bingo y algún que otro vejete despistado.*" (op. cit., p. 259).

La imagen externa de la clínica, se vislumbra más bien como una superficie, prestándose relativamente poca atención al edificio en sí, como una amplitud formada por la extensión verde que circunda la casa, cuyo detalle moderno: "*se habían colocado dos tumbonas enormes*" (op. cit., p. 258), le recuerda a Cristina que su referente literario - cinematográfico, sería desfasado en calidad de término de comparación: "*El loquero se encontraba a cuarenta kilómetros de Madrid... a primera vista parecía cualquier cosa menos una clínica, ya que se trataba de una mansión enorme con cierto aire nostálgico y colonial, una estructura de otro tiempo que desentonaba con su emplazamiento y su función actuales... Si no hubiese sido por aquel detalle moderno, se habría dicho que la casa recordaba a la Tara de Lo que el viento se llevó. Casi esperaba ver aparecer en cualquier momento a un criado negro vestido de librea que viniera a ofrecerme ponche.*" (op. cit., p. 258).

Así, la clínica adquiere un aura de atemporalidad, de escenario de una situación imaginada o imaginaria que aleja y desprende de la realidad, de una realidad dolorosa y difícil de asimilar.

### 8. 3. Otros espacios simbólicos

Llama la atención de forma especial, la constante intertextualidad con el mundo del cine, de la literatura, de la música, niveles artísticos, de suma sensibilidad que, a lo largo de todo el texto, son responsables de la configuración literaria de los espacios más definatorios de los tres modelos femeninos de la actualidad, al igual que de sus espacios personales más íntimos y de su propia personalidad.

La figura de su madre, sintetizada por Rosa fundamentalmente en base a esta intertextualidad: "*aquella walkiria de ojos de acero, helada y fría como un iceberg, que leía a Flaubert y escuchaba a Mozart.*" (op. cit., p. 61), resulta ser un retrato concentrado por un solo término, pero capaz de cumplir por sí solo, una función remitente a otra intertextualidad con la música, más allá de la ya explícita, fácilmente reconocible por la presencia de Mozart. Y este término, 'walkiria', por su fuerza expresiva, recuerda la fuerza musical de la 'Cabalgata de las Walkirias' de Wagner y define por esta misma sonoridad, la fortaleza y el ímpetu, rasgos definatorios de la personalidad de su madre.

Mientras la intertextualidad con la música se realiza desde varias perspectivas y contribuye en la configuración del fuero interior de cada una de las protagonistas, puntualizando momentos decisivos en la trayectoria de éstas, por la creación de un lazo asociativo que une una situación determinada con la percepción de la misma por parte del personaje y su posterior efecto, la dimensión de la intertextualidad con el cine, es mayoritariamente atribuida a Cristina y las dos direcciones recuperadas, se ven reflejadas por dos tipos de películas: las de terror y las pornográficas. Las dos categorías reflejan el universo de subcultura, definatoria de una generación cuyos únicos referentes determinan su actuación y la propia comprensión del mundo en el que viven. Es el miedo el que desencadena la visualización de escenas terroríficas de

películas vistas, cuando Cristina, por primera vez en casa de Iain, se deja esposar y vendar los ojos, sin oponer la más mínima resistencia.

Las escenas de terror, recuperadas por la memoria cinematográfica, se suceden a velocidad de vértigo, componiendo un auténtico catálogo de referencia para este género fílmico: "*Acudieron a mi mente todas las historias de psicópatas que había visto en el cine... y me vi a mí misma descuartizada en pedacitos, diseminada en diferentes bolsas de basura a lo largo de todos los contenedores de Madrid.*" (op. cit., p. 106) / "*y en quince días el tío ya habría podido comerme entera, como Jeffrey Dahmer, el Carnicero de Milwaukee,... O como Richard Trenton Chase, el Asesino Vampiro... Y además, vete tú a fiar de un británico, cuya historia está plagada de psicópatas desde Jack el Destripador: los Ladrones de cadáveres de Edimburgo; Brady y Hindley, los Asesinos del Páramo; Peter Sutcliffe, el Destripador de Yorkshire; ... la Casa de los Horrores; El Asesino del Ferrocarril..." (op. cit., p. 106 – 107).*

Las escenas descritas, pertenecientes al cine pornográfico, son presentadas por la misma Cristina, con el fin de dar cuenta de su propia educación sexual, a la que define como "*esta atípica educación sexual*" (op. cit., p. 137).

La diferencia abismal que sitúa a Cristina y a su hermana mayor, Ana, en posturas completamente diferentes ante la vida, es introducida por los niveles de la intertextualidad literaria, con una ironía subyacente, direccionada hacia la contraposición que se establece entre el universo ya sin posibilidad de sorprenderse de una, y la ingenuidad de la otra. El texto que Ana recuerda en el momento de intento de suicidio de su hermana pequeña, es el cuento de Blancanieves: "*Mi hermana podría haber sido una Blancanieves pálida, con los ojos brillantes como copas de cristal de Bohemia recién lavadas y el pelo corto y negro cayéndole sobre la cara, con una belleza trágica y convulsa, como una heroína de novela de Barbara Cartland.*" (op. cit., p. 155).

La realidad urbana postmoderna encuentra su representación más definitoria en el espacio cibernético, un espacio que anula distancias y sobre todo las coordenadas sobre las cuales se construye el concepto de



espacialidad; un espacio reductor y alienable del ser humano: "*¿Qué significa la geografía cuando podemos hablar con gente del planeta entero a través de nuestras redes de computadoras y nuestros módems?*" (op. cit., p. 103). Y es también Rosa, la que hace el retrato irónico de la sociedad en la que vive: "*¿Quién se acuerda de Ovidio cuando Richard Gere cobra seis millones de dólares por película? ¿De qué sirve la aritmética cuando una computadora puede realizar operaciones de veinte cifras en décimas de segundos?*" (op. cit., p. 103).

La ciudad actual presenta tres facetas diferentes pero cargadas por igual de una negación de los valores tradicionales y los tres personajes femeninos representan, por medio de sus actuaciones, sus pensamientos y su sensibilidad, cada uno a su manera, una de las tres facetas señaladas. Para Cristina, la ciudad actual ofrece dos ejes fundamentales que son los únicos que dan cierto sentido a la vida: el sexo y la droga. Según la definición que ella misma da acerca del primero, éste es "*el único placer tangible que la vida nos permite aprovechar*" (op. cit., p. 24). Mientras lo primero se clasifica dentro de la categoría de ocio, lo segundo es una necesidad, un motor que permite el funcionamiento de una máquina: "*De la vida se puede hablar de mil millones de maneras diferentes, pero para mí ya sólo hay dos formas de vivirla: con drogas o sin ellas, o lo que es lo mismo, a pelo o anestesiada. Drogas, drogas, drogas. El éxtasis es el pan nuestro de cada día y ya no sabemos vivir sin él. Nos metemos por lo menos una pastillita por semana, para pasar el fin de semana como Dios y el underground mandan...*" (op. cit., p. 195) / "*Más exigente que la más posesiva de las amantes, más peligrosa que la más desalmada de las zorras. La heroína le chupa a uno la sangre y a cambio sólo le ofrece la seguridad contra la carencia de ella misma.*" (op. cit., p. 245).

El personaje se define a sí mismo y el retrato resultado, podría ser de cualquier chica de su edad, sumado por una conducta que es típica de una generación, que constituye un modelo, un prototipo a seguir: "*Yo siempre había llevado muy a gala el hecho de que era una chica moderna, independiente, una de esas chicas en cuyo vocabulario no entra la palabra*

posesión. *Autodestructiva, politoxicómana, maníaco depresiva, quizás. Celosa, no.*" (op. cit., p. 145). La ruptura de la relación con Iain provoca un ser consciente de cierto desdoblamiento, de un vivir fuera de sí: "*Estoy muerta. No soy yo. Soy un doble cibernético, una réplica catódica, una zombi andante, cualquier cosa. Hablo como yo, visto como yo, miro como yo, pero no soy yo.*" (op. cit., p. 146). Y, curiosamente, a pesar de la desvirtualización del concepto de amor, visto como una fuerza destructora, conocida como tal desde la infancia: "*lo que había sabido desde niña, desde siempre: el amor destroza. Profunda, hiriente, dolorosamente.*" (op. cit., p. 235), es este mismo concepto el que provoca la actualización de un espacio en la memoria, que funciona como razón para seguir adelante: "*Mientras sea capaz de recordar cada uno de esos detalles, sé que no habré perdido a Iain del todo. El recuerdo de esas pequeñas cosas no me entristece. Todo lo contrario, me tranquiliza. Exactamente igual que repetir una letanía. Recordarte a ti misma que tienes algo que adorar.*" (op. cit., p. 147).

La depresión es la que concentra básicamente el discurso existencial del personaje: "*Me quiero morir dos o tres veces al año. Dos o tres veces al año el mundo se convierte en un desierto inhóspito... Me siento sola y vacía... No encuentro ni dentro ni fuera de mí ninguna razón para seguir adelante.*" (op. cit., p. 159), una vida de cuyo resumen se extrae un sinsentido aterrador de todo lo que hay fuera y de todo lo que la compone por dentro: "*mi vida no ha seguido un rumbo fijo. Yendo de nada a nada, sin patrón ni destino, sin refugio, ni brújula. A la deriva. Empeñada en la inútil búsqueda de mí misma, en busca de un lugar donde caerme viva.*" (op. cit., p. 243).

Una forma de sobrevivir al tiempo, al espacio, a la vida: "*me lo he pasado bien, en suma. O quizá lo he pasado fatal. Puede que ni siquiera me haya enterado.*" (op. cit., p. 243).

Rosa, uno de los arquetipos más presentes quizás en la sociedad actual, encarna a la mujer moderna que se vale por sí misma: "*Sencillamente he decidido ser independiente, mantenerme a mí misma, no tener que soportar numeritos y humillaciones, y estar sola.*" (op. cit., p. 45 – 46). La pregunta que se hace a ella misma: "*¿Qué sentido tiene la vida de una mujer*

*de treinta años brillante, profesional, bien pagada y sola?"* (op. cit., p. 103), confirma una postura de sinceridad y objetivación de un problema que arrastra con ella desde la infancia: la soledad y el que ninguno de sus logros profesionales lo puede compensar. Y son estos mismos éxitos profesionales los que la hacen cada vez menos y menos humana: *"y entretanto la vida se me va entre números y cuentas, documentos internos y disquettes de ordenador, y resulta difícil recordar que mi cerebro no está hecho de chips, que soy humana. Aunque cada día se me note menos."* (op. cit., p. 132).

La definición que ofrece el manual para alcanzar el éxito como mujer de negocios, es con lo que Rosa se identifica tras su experiencia como ejecutiva en una multinacional, una definición que refleja una realidad de opinión: *"Si una mujer centra toda su energía en el trabajo, se la calificará de frustrada; si se rodea de un equipo y comparte responsabilidades, entonces será insegura; si dirige con firmeza, la llamarán amargada."* (op. cit., p. 216). Retratada como una mujer segura de sí misma, independiente y autosuficiente, Rosa es la única que llega a ser admirada por Cristina, cuyo universo inmerso en la indiferencia, contiene bien poco susceptible de provocar admiración: *"hay que reconocer, aunque me pese, que hay momentos en que la admiro profundamente."* (op. cit., p. 51).

Ana, la más formal de las tres hermanas, encarna a la mujer que todavía respeta los valores tradicionales y su comportamiento se inscribe dentro de los cánones establecidos por la sociedad de siempre: *"Ana, el ama de casa formalísima cuya dulzura y maneras nunca habíamos visto flaquear..."* (op. cit., p. 21). Al parecer, su contacto con la realidad es mínimo, ya que por un tiempo al menos, se conforma con lo que viene y según Cristina: *"vivía en la estratosfera"* (op. cit., p. 67), debido a que la considera *"excesivamente apocada e infantil"* (op. cit., p. 67).

El personaje de Ana queda reducido prácticamente a una entidad femenina que no tiene conciencia de su propia identidad y el espejo, como espacio de la representación, es el responsable de una transfiguración mental, cuando Ana se percibe a ella misma por el prisma de la objetividad, acompañada de todo un abanico de sensaciones positivas, en igual medida que

lo que los demás podrían opinar al respecto: "y cuando me miré en el espejo lo primero que pensé fue que parecía Cristina. Era una extraña mezcla de orgullo y vergüenza, no sé, quizá me diese vergüenza sentirme orgullosa de verme tan guapa, no sé, quizás en el fondo pensara que en realidad parecía una prostituta cara, o eso era lo que mamá habría dicho." (op. cit., p. 183).

A pesar de las diferencias existentes entre las experiencias de sus vidas, las tres hermanas o los tres arquetipos femeninos, poseen al menos un rasgo común, lo que Cristina llama 'la fortaleza' y que es una de las marcas de la superioridad femenina: "*Fortaleza no es lo que creéis. La fortaleza no se mide según el grosor de los músculos ni según el número de kilos que una persona pueda levantar. Fortaleza significa, sobre todo, aguantar, no romperse. Es una virtud femenina.*" (op. cit., p. 252).

Y esta virtud femenina, esta capacidad de 'aguantar' y 'no romperse' es la fuerza interior que les ayuda a sobrevivir a los intentos de suicidio, es la que les ayuda a reconocer a plena conciencia el origen de su crisis existencial, las causas de orden social que les han impuesto un modelo que asumieron casi inconscientemente, perdiendo el control sobre ellas mismas.

El final de la novela, apunta hacia una resurrección de la naturaleza femenina en toda su complejidad, en un desafío de las normas creadoras de modelos funcionales, preestablecidas en el marco de la metrópolis actual.

## CAPÍTULO 9

### **La dimensión erótica del espacio urbano - *Beatriz y los cuerpos celestes* – Lucía Etxebarria**

#### **MACROESPACIALIDAD SIMBÓLICA**

El título de la novela, "Beatriz y los cuerpos celestes", anuncia lo que a lo largo del texto, se plasma como referencia y conexión simbólica reiterada con el macroespacio. La esfera de todos los niveles afectivos que se establecen entre Beatriz y Mónica, siempre desde Beatriz hacia Mónica, se configura en el marco de un paralelismo simbólico con el funcionamiento del espacio cósmico. (Macro) - estructura e interrelación se deslizan hacia un punto de encuentro en el que los códigos de recepción se vuelven similares. Por lo tanto, en este paralelismo simbólico, la protagonista se sitúa a sí misma en la Órbita cementerio, la órbita geoestacionaria, fija a la atmósfera, a la que son enviados los satélites cuando pierden su vida útil.

El primer capítulo de la novela, que lleva el mismo título, 'Órbita cementerio', abre el universo narrativo desde el punto intermedio entre el final de una historia, cuyo nombre es Mónica, y el comienzo de otra, la huida a Edimburgo; para dar paso a la recuperación retrospectiva de esta misma historia, en el segundo capítulo, cuyo título, 'La ciudad en ruinas', encierra todo aquello que física, mental y conceptualmente define y quita rostro a la ciudad de Madrid, mientras a contrapaso, en una sucesión de episodios que se

requieren el uno al otro, se recupera la secuencia - Edimburgo. En esta constante interrelación, se construye el tercer capítulo, 'En el lugar del miedo', que cumula sobre todo la dimensión destructora de la ciudad, anunciada alusivamente por la cita que precede dicho capítulo: "*Allí donde comienza el deseo, en el lugar del miedo, donde nada tiene nombre y nada es, sino parece.*" (Cristina Peri Rossi - *Desastres íntimos*, op. cit., p. 67). El capítulo final, 'Luz desde una estrella muerta', cierra circularmente el texto por su evidente correspondencia con el primero; presentando el triste final de 'una estrella muerta', Mónica.

En todo lo remitente al espacio cósmico, subyace una inseparable asociación comparatista al concepto de feminidad, cuyo resultado es un frecuente paralelismo cuerpo femenino - cuerpo celeste, y Mónica y "*su cuerpo celeste*" (Lucía Etxebarría, *Beatriz y los cuerpos celestes*, p. 13), es una estrella personificada, compuesto terrestre, cuya personalidad y presencia se identifican con la interpretación simbólica de la estrella, como mini - universo celeste: "*fulgor en la oscuridad, símbolo del espíritu*"<sup>1</sup>, porque "*hay materia que brilla en el universo, sí, esas estrellas que dan luz y calor, las gigantes rojas y las enanas amarillas...*" (op. cit., p. 14). Con la desaparición de esta fuente luminosa, el 'satélite' pasa a la Órbita Cementerio: "*me siento a millones de años luz de cualquier señal de vida, si la hay, que se desarrolle a mi alrededor. Siento que navego en la Órbita Cementerio.*" (op. cit., p. 15); fuente luminosa que corresponde a nivel terrestre a una energía impulsora que es el amor. Según Beatriz, el género de los satélites que necesitan de esta energía, es siempre el femenino, y la única evidencia capaz de enviarles a la Órbita Cementerio, es la carencia de esta energía: "*Mujeres que son mundos en sí mismas,... Mundos todas nosotras, planetas que orbitamos en torno a una fuente básica de energía: el afecto, o su carencia. Órbita cementerio.*" (op. cit., p. 175).

Y Beatriz se mueve condicionada por la dualidad afectiva que la une inevitablemente a dos mujeres, entre lo que desearía tener, Mónica, y lo

---

<sup>1</sup> CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1988, p. 199.

que tiene, Cat, dado que *"hay grandes estrellas y pequeñas estrellas que coexisten en las mismas galaxias"* (op. cit., p. 50). El universo encerrado por el término astronómico, 'galaxia', se desdobra para conferir espacio, por un lado, al universo femenino en la complejidad de sus acepciones, y, por otro, a cada mundo que forma un determinado grupo de personas y su ambiente: *"Nos movíamos en un universo limitado, en nuestra propia constelación... y la gente a la que conocíamos,... tampoco había viajado a otras galaxias."* (op. cit., p. 48).

Los niveles de recepción del espacio urbano y en línea ascendente, de las demás dimensiones y coordenadas espaciales, se asientan siguiendo el hilo del relato, explicitándose en la resaltación que Bea hace con respecto a su atracción por Mónica: *"Mónica casi no cuenta, prácticamente no existe dentro de la Tierra, los Planetas Superiores, el Sistema Solar... ¿no resulta alucinante que en ella se concentrase el universo entero?"* (op. cit., p. 190). Es justamente la sobredimensión que alcanza una pasión, la que justifica la necesidad de acudir a términos del ámbito macrocósmico para lograr su expresión plena a nivel comparativo. En un monólogo interior que roza la auto - confesión, Beatriz afirma: *"Me gustaba ella. Ella, sólo ella, reconocible en medio de este monstruoso criptograma cuántico que es el universo. Y si hubiera sido un hombre me habría gustado también. Porque importa la esencia... que hace a una persona diferente de todas las otras."* (op. cit., p. 191).

La mención de la Vía Láctea, *"conjunto de aprox. 100.000 millones de estrellas, entre las cuales se encuentra el Sol... La posición que el sistema solar ocupa en la Vía Láctea hace que ésta aparezca como una franja estrecha y blanquecina que atraviesa la esfera celeste."*<sup>2</sup>, funciona como equivalencia astral simbólica del carácter insondable del origen de la pasión humana: *"El polvo del centro de la Vía Láctea es como niebla... De la misma forma, nos resulta mucho más fácil entender las trampas que regulan el funcionamiento... de cualquier pareja, que las de la propia. Se me ocurren*

---

<sup>2</sup> ENCICLOPEDIA GEOGRÁFICA, Barcelona, Garzanti Ediciones B, 1991, p. 1166.

*millones de razones por las que me volví loca. Pero las más importantes son las que no se me ocurren, las enterradas." (op. cit., p. 242).*



## 9. 1. Espacios exteriores

La novela encierra una percepción del espacio urbano íntimamente relacionada con el mundo interior del personaje principal, Beatriz, que es, al mismo tiempo, la voz de la novela. Las referencias a dicho espacio, en su totalidad, se filtran a través de sus propios sentimientos, recuerdos, sensaciones y experiencias. Ningún elemento espacial es mencionado a causa de su mera percepción en determinado momento del desarrollo expositivo, sino que dicha mención se realiza para conferir una escena, un lugar necesario a la producción o desarrollo retrospectivo de un acontecimiento, ofreciendo de este modo, corporeidad a los recuerdos e intensidad a las experiencias vividas; porque la recreación de un espacio del pasado, dentro de una realidad espacial diferente, hace que la intensidad de las experiencias se amplifique más en la recreación que en el momento real de su producción. Beatriz percibe el espacio sólo si logra la inmersión en su interior y sobre todo, en su pasado.

El eje temático de la novela se construye entorno al relato de Beatriz, acerca de su pasado sentimental estrechamente relacionado con dos mujeres: Mónica y Cat; y con dos ciudades: Madrid y Edimburgo.

Para Beatriz, recordar Madrid significa recordar a Mónica, al igual que recordar Edimburgo, significa recordar a Cat y a veces a Ralph. Tres mujeres: Cat, Mónica y Beatriz; la primera lesbiana, la segunda devorahombres compulsiva y Beatriz, para quien el amor está desprovisto de género; y dos ciudades que cumulan su juventud, sus experiencias e inquietudes y la constante sensación de Beatriz de no encontrarse en el lugar adecuado, deseando estar siempre, justamente en el que provocó sus huidas, para volver a encontrarlo y desear de nuevo abandonarlo.

Su decisión de ir a estudiar a Edimburgo, los cuatro años de carrera, es más bien una especie de autoexilio sentimental, determinado por la decisión de casarse de Mónica, su amiga de la infancia, de la que Beatriz está,

o cree estar enamorada. Los constantes problemas familiares y el ambiente de tensión que se respira en su casa, constituyen otro de los factores responsables de la mencionada decisión.

Después de acabar la carrera, Beatriz vuelve a casa, intentando aclarar sus sentimientos y analizar en su interior los efectos de su huida: "*Para qué intentar huir y dejar atrás la ciudad donde caíste? ¿Por la vana esperanza de que en otro lugar, en un clima más benigno, ya no te dolerán las cicatrices y beberás agua más limpia?*" (op. cit., p. 19).

La nostalgia hacia su ciudad natal y especialmente, las huellas que han dejado en ella las experiencias, los deseos y las frustraciones de la adolescencia, convierten la imagen de Madrid, en una imagen plagada de negativismo, en un espacio deconstructivo, destructivo, en un espacio equivalente a este conjunto de experiencias, en suma, en el equivalente de su pasado. Vida y espacio forman un cúmulo indisociable del individuo: "*A tu alrededor se alzarán las mismas ruinas de tu vida, porque allá donde vayas llevarás a la ciudad contigo. No hay tierra nueva ni mar nuevo, la vida que has malogrado, malograda queda en cualquier parte del mundo.*" (op. cit., p. 19).

El tono del relato de Beatriz está siempre cargado de pesimismo, de una fuerte carga emocional negativa, y muchas veces, de una nota de alejamiento e indiferencia, provocados por un sufrimiento latente y desgarrador. "*Llevarás a la ciudad contigo*" significa para Beatriz no poder disociar el espacio de la experiencia. Para ella, Madrid será siempre el lugar o la suma de los lugares de su adolescencia infeliz, el lugar testigo de su amor por Mónica, el lugar donde está su casa, aunque ella no la perciba como su hogar. Y efectivamente, durante el período de sus estudios en Edimburgo, Beatriz 'lleva la ciudad consigo'... El dolor acumulado en Madrid le acompaña a Edimburgo, donde aprende a convivir con él, porque, según ella, es inútil intentar enterrarlo: "*No intentes enterrar el dolor: se extenderá a través de la tierra, bajo tus pies; se filtrará en el agua que hayas de beber y te envenenará la sangre.*" (op. cit., p. 19).

La intensidad de este dolor viene subrayada por el uso del término genérico "tierra", remitente a un arraigo simbólico de lo que constituye su drama.

Madrid se configura por lo tanto, como un espacio creado, confeccionado, muy personal o muy personalizado, un espacio muy interior o muy interiorizado, indisociable del pasado de Bea, inseparable de su esquema emocional interior, continuamente perceptible, presente en todo momento, a pesar de no coincidir con el espacio real en el que se sitúa la protagonista. Este proceso de interiorización del espacio urbano, conlleva a una especie de desvanecimiento, de difuminación de su perfil físico, lo que hace que a veces, las configuraciones de las dos ciudades se superpongan, y que el único espacio que Bea es capaz de percibir, sea el de su dimensión emocional: "*Ahora comprendo que la ciudad me sigue, que camino siempre por las mismas calles.*" (op. cit., p. 20).

El espacio real en el que se encuentra, es el de Edimburgo, sin embargo el espacio que recorre, es el de Madrid, un espacio del recuerdo, el no real, como si se dissociaran, inconscientemente, dos tipos de vivencia: "*Por esta razón dejo una ciudad y regreso a otra, porque sé que en el fondo habito siempre la misma.*" (op. cit., p.20). Beatriz intenta recuperarse a sí misma, regresando a Madrid y enfrentándose a su pasado, a través de sus dimensiones espaciales: "*...y ahora vuelvo a la misma ciudad que odiaba tanto.*" (op. cit., p. 20).

Bea abandona Madrid, a los dieciocho años, con la sensación y el deseo de escapar de un espacio que aprisiona y malogra todo aquello que alcanza y encierra: "*Sentía a la ciudad como una jaula, malogrados los años que la habité*" (op. cit., p. 20), en busca de otro lugar que pudiera servirle de refugio, un espacio - escapatoria donde retirarse. Su afán de desprenderse de todo aquello que le hace sufrir es tal, que en su intento de salir de Madrid, Bea no presta ni la más mínima atención a cualquier afinidad que pudiese surgir entre ella y ese lugar desconocido hacia el cual pretende dirigirse; sólo necesita un espacio mínimo, donde sea que fuera, '*un hueco*': "*la frenética*

*búsqueda de un lugar en el que aparcarme*" (op. cit., p. 20), que sólo tiene que cumplir una única condición: permitirle entrar y abandonarse.

A través del trayecto entre una ciudad y la otra: "*abandoné Madrid*" (op. cit., p. 20), "*llegué a Edimburgo*" (op. cit., p. 10), Beatriz trata de poner tierra de por medio, contando con una especie de función aniquiladora de la distancia. Con alcanzar la otra ciudad, se imagina a salvo de los efectos de sus recuerdos, la ciudad de Edimburgo convirtiéndose en "*la ciudad que me acogió*" (op. cit., p. 21). La primera percepción de esta ciudad, nos revela un espacio urbano armonioso, en expansión, filtrado por las esperanzas que Bea ha depositado en él: "*Una ciudad armoniosa, de trazado medieval, de piedras mudas y tejados góticos, vigas de madera, puntales en los tejados y farolas en las calles de moderada agitación. Una ciudad que se ha extendido alrededor de su núcleo, mientras la parte antigua ha ido incorporando la nueva, asimilándola a la ya existente con una calma profunda*" (op. cit., p. 21).

La imagen de Edimburgo aparece esbozada tras una pincelada de rasgos puntuales, muy generales, que en conjunto ofrecen una vista de postal de la ciudad escocesa. La primera contraposición de los dos espacios urbanos en juego, conlleva a una oposición definitoria de los mismos. Así, Edimburgo es "*aquella ciudad brumosa*", mientras que Madrid es "*la luminosa Madrid que tanto echaba de menos*". A pesar de su presencia física en Edimburgo, el demostrativo de lejanía, "aquella", refleja la condición que Beatriz le atribuye a la ciudad, la condición de ciudad - refugio.

El espacio urbano añorado, o 'la ciudad que lleva dentro', Madrid, es el espacio al que no puede volver. Por lo tanto, se obliga a sí misma a adaptarse a aquel nuevo entorno. Las menciones que hace acerca de lo que le rodea, al pasar por las calles de Edimburgo, a lo largo del trayecto exterior desde la Universidad a casa, en su programa espartano, auto - impuesto con el objetivo preciso de intentar no pensar en el pasado, reflejan una especie de rechazo de una percepción total, resultado del miedo a implicarse demasiado. Las nieblas constantes, tan características de la ciudad escocesa, tapan parcialmente sus contornos: "*El cielo cubierto diluye en humedad los oscuros perfiles de las casas*" (op. cit., p. 22), y como en un proceso de intensificación

de la interiorización exacerbada de Bea, el espacio exterior le devuelve la imagen, reflejada en los escaparates de las tiendas, haciendo que la superficial percepción del entorno exterior, pase bruscamente a una auto - percepción y concentración de la atención en ella misma: "*los cristales me devuelven la imagen de una chica alta y delgada que podría gustarme si no supiera que se trata de mí*" (op. cit., p. 22).

El espacio abierto de la ciudad remite constantemente a dimensiones afectivas; por ejemplo, la calle funciona como elemento provocador de la 'materialización' del recuerdo de los comienzos de su relación con Cat: "*...una de nuestras distracciones preferidas consistía en pasear por esta misma calle, detenernos de vez en cuando en alguna de estas tiendas...*" (op. cit., p. 23).

Camino de vuelta a Madrid, el panorama de Lothian Road, una de las pocas calles cuyo nombre se menciona, culmina en un horizonte tan desvanecido como las futuras expectativas de Bea: "*Atravieso Lothian Road, dejando atrás las casas viejas de ladrillo rojo... desvanecido*" (op. cit., p. 23).

Estamos ante una imagen descrita en movimiento, un avance en el que la mirada busca, más allá de lo que puede alcanzar, indicios acerca de lo que el regreso a Madrid pudiera ofrecerle. El sentimiento de soledad que acompaña a Bea constantemente, se acentúa en el momento de llegar a la estación: "*No hay nadie en la estación. Nadie coge hoy el primer tren para Londres...*" (op. cit., p. 23), sólo "*un resplandor repentino... ilumina un segundo la perspectiva del andén*" (op. cit., p. 23), para que al final, el perfil de la estación se desdibuje poco a poco, a medida que el tren toma velocidad. A través de la ventanilla del tren, se suceden diferentes variaciones 'del mismo paisaje aterido', sin que la atención de la viajera repare en alguno especialmente. De nuevo, la sensación es aquella de un captar la imagen - perspectiva, en sus líneas más generales y de contorno, sin llegar a profundizar, sin llegar a 'entrar' realmente en la imagen, como si se evitara una compenetración demasiado completa: "*Grandes extensiones de campo en movimiento salpicado de puntos de color: casas pequeñas...*" (op. cit., p. 24), y como siempre, destaca un elemento en el conjunto plasmado, un algo

externo que provoca la puesta en marcha de un mecanismo interior que desencadena asociaciones con sus propios recuerdos y sensaciones: "*Verde musgo, verde esmeralda, verde hierba... verde, verde, verde, todas las tonalidades... Verde como los parques de Edimburgo, verde como lo ojos de Cat...*" (op. cit., p. 24). El juego de la memoria rompe con el desfile imagístico exterior, rompe con el proceso perceptivo a través del cual se capta la unidad espacial: "*...la memoria me asegura que siempre sentiré pasión por el verde*" (op. cit., p. 24).

Durante el período - Edimburgo, Madrid se convierte en la ciudad prohibida, y París, en una ocasión, en el territorio neutral del encuentro con sus padres, donde los tres asumen tácitamente una especie de autoprotección: "*Nadie sugirió en ningún momento que nos viéramos en Madrid*" (op. cit., p. 26). A través del ensimismamiento de Bea, París queda reducida a una simple mención cartográfica: 'la rue Maréchal Font', la ubicación relativa, "*un restaurante muy elegante de la rue Maréchal Font*" (op. cit., p. 27), del encuentro con sus padres.

Cuatro años más tarde, en el 'ahora' del inicio de la narración, Beatriz viaja a Madrid para "*aclarar un apagón que se hizo en la memoria hace cuatro años*" (op. cit., p. 30), cuando había abandonado Madrid. Para poder tomar una decisión con respecto a su futuro, necesita enfrentarse a la ciudad abandonada, donde quedaron sus pertenencias, aspecto que, en su subconsciente, le confirma aquel estar de paso en otra ciudad, y cierto porcentaje de seguridad de que la vuelta siempre dependerá de su propia voluntad.

El recorrido del tren, seis horas de atravesar varios espacios no percibidos por Bea, se reduce a la mención del punto terminus, la Estación Victoria y del enlace con el Gatwick Express que va al aeropuerto.

El primer contacto con Madrid, después de tanto tiempo, se muestra poco prometedor, la ciudad es percibida como un "*mal presagio*" (op. cit., p. 33). Esta vez, la evasión hacia el espacio exterior, la percepción de los elementos propios de la ciudad y la 'descripción' de los mismos, es el resultado de la voluntad de no dejarse arrastrar de nuevo, por "*esa dolorosa*

*mezcla de resentimiento y desesperada compasión*" (op. cit., p. 33), provocada por la crítica 'disertación' de la madre, sobre su aspecto.

Entre el intento de sustraerse al sermón materno, y la curiosidad por el impacto de la ciudad que la espera, Bea logra esbozar un esquema definitorio del espacio urbano madrileño, contrapuesto al recuerdo de Edimburgo: "*Unos horribles bloques de hormigón y cemento se suceden los unos a los otros, clavados como postes de empalar sobre un suelo amarillo y reseco. El cielo no es azul, sino blanco. Es cierto que el sol brillante todo lo ilumina, el paisaje y el ánimo, pero este horizonte, en contraste con el recuerdo de Edimburgo - los elegantes edificios de piedra, el cielo húmedo y la vegetación que se hacía con los muros y los parques -, me resulta pobre y árido, poco prometedor, un mal presagio*" (op. cit., p. 33).

La perspectiva se ofrece desoladora, el primer calificativo que le viene en mente es 'horrible'; la uniformidad de los edificios resulta aplastante, amenazante, en su sucesión a través de la ventanilla del taxi, y a pesar de la iluminación solar, el efecto que crea la ciudad es aquél de aridez, de insustancialidad, de inconsistencia.

Esta sensación negativa se intensifica con el avance del trayecto, y la ciudad cobra destacados matices de fealdad: "*De pronto, descubro que Madrid es una ciudad sucia, gris, mal planificada, sin personalidad*" (op. cit., p. 33). Su actitud frente al espacio de la ciudad es, en el fondo, una de rechazo ante un espacio de la memoria erótico - afectiva, ante un espacio - testigo de un fracaso sentimental, y por lo tanto, al intentar no recordar, Beatriz se niega a que una percepción en profundidad de la ciudad, pueda sensibilizarla. La no implicación conlleva al no sentir, y en su afán de autoprotección, anula cualquier rasgo positivo del espacio presenciado, cualquier dato susceptible de implicar afecto o reconocimiento alguno; la ciudad no tiene pasado y tampoco memoria: "*No percibo en ningún edificio la mano de un arquitecto*" (op. cit., p. 33) y sobre todo: "*...ninguna calle parece tener una historia que contar*" (op. cit., p. 33).

Y de repente se sorprende, al darse cuenta de que Madrid le impresiona menos de lo que se esperaba. Aquel conjunto emocional

contradictorio, de amor - odio, que acompañaba siempre la simple mención de Madrid, como resultado de una intensificación inconsciente por parte de Bea, dimensiones emocionales alimentadas aún más en la distancia, se percibe durante este recorrido en taxi, como una revelación, como una especie de comprobación de su nueva resistencia emocional: "*¿Acaso no es ésta la misma ciudad que tan dolorosamente he añorado durante los últimos cuatro años?*" (op. cit., p. 33).

Un análisis frío, objetivo, despectivo e irónico, al llegar a su casa, incumbe tanto la imagen del edificio como la funcionalidad del mismo: "*hasta el día de hoy nunca me había fijado en lo feo que es este edificio sucio, solemne, mal iluminado. El ascensor... catástrofes inminentes.*" (op. cit., p. 33-34). Es como si por primera vez, Beatriz mirara realmente lo circundante, como si por primera vez, concediera a las cosas su valor justo, analizándolas por el prisma de la realidad.

Su discurso actualiza constantemente la imagen de la otra ciudad, o bien como apoyo de configuración para la que contiene su presencia momentánea, o bien para remitir a una corporeidad erótico - afectiva.<sup>3</sup>

Así, además de las referencias a la ciudad de Edimburgo, a través de una mención sumaria, concentrada, de la localidad de Stirling, remite a la imagen de Cat: "*una pequeña localidad escocesa donde el agua se helaba en los jarrones, y que luego se haría tristemente famosa... Aquello es un infierno. Cualquiera se vuelve loco viviendo allí*" (op. cit., p. 37); y de nuevo, la configuración de la ciudad se filtra a través de los sentimientos de Bea hacia Cat, convirtiéndose en sinónimo de gente, de todo el mundo: "*A mí me gustaba tanto que me parecía que toda la ciudad debía acompañarme en esa euforia, compartir el sentimiento que Cat me inspiraba, y daba por hecho que todo el mundo habría de amarla como yo la amaba*" (op. cit., p. 40).

La necesidad constante de reiterar el estar de paso en la ciudad, explica una vez más, su miedo a cualquier implicación susceptible de

---

<sup>3</sup> Véase tb.: NAVAJAS, Gonzalo - *Fiction et erotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine*, en: Bussièrre - Perrin, A. (ed.), *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture*, Ed. du CERS, 2001, p. 137 - 142.



desequilibrar su precaria estabilidad emocional, conseguida como resultado de un empeñado rechazo a permitirse sentir y analizar, de un bloqueo intencional de su capacidad perceptivo - afectiva. La pertenencia a un espacio determinado, el ser de allí, el ser de aquella ciudad, es para Bea, sinónimo de quedar bajo el poder de aquel espacio, y como si la simple performance de la negación de dicha pertenencia o vínculo, anulara este efecto, Bea, se repite a sí misma: "*yo no pertenecía a la ciudad. Había ido allí a estudiar. Y punto.*" (op. cit., p. 41). Y 'el punto' marca su determinada distancia.

A nivel de subconsciente, se establece una estrecha relación entre las cosas y las personas que no le agradan, por lo que llega a asociar elementos propios de un espacio urbano, de desagradable recuerdo, Madrid, con rostros, figuras humanas. Aylsa, una de las admiradoras de Cat, y por lo tanto una posible rival, según Bea, tiene "*un rostro que recordaba el portal del edificio donde yo había vivido en Madrid: largo, vacío y apenas iluminado, oscurecido por la sombra de la tristeza que planeaba sobre él y que sugería desgracias y abandonos tempranos...*" (op. cit., p. 43). Llama la atención el hecho de que Bea no dice 'me recordaba', sino 'recordaba', a pesar de que en el grupo de Edimburgo, era la única que conocía el portal de su casa, como si se tratara de un espacio general, no de uno personal; al igual que se refiere a su propia casa con 'el edificio donde había vivido en Madrid'; como si no aceptara la idea de volver a vivir allí, de que aquel 'edificio' era su propia casa.

Estamos ante un proceso invertido de caracterización, ante una atribución de estados anímicos al elemento urbano que remite, a posteriori, a la figura humana. Dicho proceso intensifica, incluso en la distancia, el halo negativo de la imagen de Madrid, Aylsa siendo un mero factor, cuya presencia actualiza los recuerdos, provocando un proceso mental de recuperación imaginaria de un fragmento negativo de Madrid.

La ciudad de Edimburgo no corresponde a las expectativas de Bea, como aquel espacio donde encontraría todo lo que le había sido negado en Madrid. En su calidad de 'refugio' urbano, Edimburgo se relaciona con una sensación de inutilidad y vacío: "*Los años que debería permanecer en*

*Edimburgo los imaginaba como un sombrío paréntesis de inactividad, y solía pensar que la vida que llevaba no era sino un intermedio, un purgatorio obligado..."* (op. cit., p. 49 –50).

A veces, el espacio exterior invade el espacio interior, provocando una ola de percepciones que llega al espacio íntimo personal: *"A través de la ventana, desde la calle, nos llegaba un resto amarillento de luz de las farolas, que se dispersaba vagabundo por la habitación. Mares de sombra temblaban aquí y allá, en la oscuridad, y avanzaban hacia nosotras como olas inmensas en las que nos sumergíamos, ahogándonos en vacilantes dimensiones de abandono."* (op. cit., p. 51).

La vuelta a Madrid resulta una vuelta al vacío, a la nada, a una soledad pesada, imposible de asimilar; un Madrid nada acogedor, que vuelve a invitar al abandono... *"Pasan los días en Madrid y no me acostumbro. No me quedan amigos en Madrid. Ni uno solo. Nadie a quien llamar en una ciudad erizada de seis millones de personas."* (op. cit., p. 53). Sin embargo, afuera, en la calle, se cuenta con un mínimo contacto humano, brindado por extraños, en un ambiente veraniego completamente desolador: *"en las aceras de asfalto a punto de derretirse, en el autobús vibrante de aire acondicionado, en las oficinas arrugadas de sudor,... los hombres me miran y me sonrían de una forma especial."* (op. cit., p. 53 –54).

Ninguna de las dos ciudades, rostros tan diferentes y tan idénticos al mismo tiempo, de una plurifacética pasión amorosa, tiene la capacidad de hacer que Beatriz encuentre su lugar, de hacer que se sienta conforme con el espacio que ocupa, de hacer que logre estar en paz consigo misma y sobre todo, con su pasado.

En cada una de ellas, añora la otra, como si allí hubiera dejado algo que al parecer necesita, después de haberlo abandonado: *"Echo tanto de menos la vida que tenía como en Edimburgo añoraba Madrid."* (op. cit., p. 55). Analizando lo que siente, Beatriz constata que las vivencias del momento son algo superficiales y le cuesta saber si aquello es realmente así: *"Puede que sea mentira. Puede que sea memoria, religión o arte. Cuando cierro los ojos por la noche imagino los verdiazules ojos de Cat, capaces de inventar a cada*

*instante una realidad. Una realidad bicolor como ellos, un espacio y un tiempo más dignos de mí.*" (op. cit., p. 55).

La imagen del Edimburgo real se desdobra, dejando paso a un Edimburgo personal, un Edimburgo de Bea, reducido puntualmente a un mundo estrictamente ligado a Cat, que existe y se prefigura sólo en función de ella, como única dimensión reconocible de una ciudad: la dimensión erótica: "*La realidad que escribo se remite a otro tiempo, otro paisaje, otros días...*" (op. cit., p. 55); como si a través de los ojos de Cat, ellos también evocados por su memoria, se actualizara y se diera vida a un espacio urbano de la memoria, correspondiente a sensaciones reales en el pasado, un espacio que Bea puede recorrer como una ciudad en miniatura, a través de los sentidos, para llegar a percibir, casi con dolor físico, la realidad de su ausencia: "*Recorro sus pasillos y doblo sus esquinas, y llego al centro mismo escondido de su ausencia. Desciendo a las regiones más hondas y más negras, donde más infinito se haga mi haberme ido y más profundo sienta su haberse quedado.*" (op. cit., p. 55).

Desde el adentrarse en este espacio, tan íntimo y personal de su relación con Cat, tras un proceso de volver imaginariamente a Edimburgo, llega a este 'centro de su ausencia' que la devuelve a la realidad, aquella de haber dejado Edimburgo y también aquella realidad de Cat, de haberse quedado allí.

Desde un Edimburgo real y uno recordado, el monólogo interior de Bea se traslada hasta "*alguna parte de esta península bañada por el sol...*" (op. cit., p. 55), un espacio esta vez exclusivamente de Mónica. La balanza se inclina a favor de Madrid, mientras que Edimburgo se define como la ciudad de la secuencia temporal y sobre todo experiencial, un tramo de vida espacio-temporal, necesario para la preparación de "*una vida más plena que aún está por venir*" (op. cit., p. 56). Por lo tanto, "*Edimburgo no habría sido sino un refugio temporal, ajeno a mi verdadera naturaleza.*" (op. cit., p. 56).

Cuatro espacios urbanos, dos reales, invariables y dos imaginarios, variables: Edimburgo, la ciudad real, Edimburgo - espacio de Cat, Madrid, la ciudad real y Madrid - espacio de Mónica, se fusionan y se difusionan en el

intento de Bea de sopesar alternativas a la hora de tomar una decisión con respecto a su futura ciudad de destino.

La primera mención de un nombre de barrio, remite a la Moraleja, zona donde Coco, el novio de Mónica en aquel momento, distribuye droga a una clientela formada por niños pijos. Bea recuerda una de las escapadas a la Moraleja, cuando para hacerle un favor a Mónica, había ido a hacer una entrega de mercancía. Es la primera vez que hace referencia a un recorrido por la geografía urbana madrileña, recorrido cuyas calles quedan reducidas a un mero conjunto de aceras sin nombres. Sólo menciona la plaza de Castilla para que después el recorrido urbano se reduzca a "*las calles calientes reverberaban el sol*" (op. cit., p. 93). Al llegar al chalet indicado por Coco, se fija detenidamente en el espacio verde que rodea la casa: "*un banco de petunias y alhelíes; ... setos de boj crecían entre los grandes árboles...*" (op. cit., p. 93-94). Al salir de la mansión, el espacio abierto del jardín es una 'promesa de tranquilidad' que provoca una sensación de inmovilización del tiempo, como una suspensión de aquel momento en el que quisiera permanecer, mientras el deseo de quedarse en un espacio abierto expresa su cansancio emocional: "*A la caída de la tarde, la luz espejeaba en las copas de los árboles mecidos por el viento, brillantes y calladas promesas de tranquilidad, y yo pensé, suspendida en la calma del día agonizante, que no me importaría pasar el resto de mi vida en aquel jardín.*" (op. cit., p. 95).

A medida que el proceso de rememoración avanza, observamos sólo menciones a las plazas o calles (plaza Chueca, calles Gravina y Almirante) por donde pasaban en su periplo concentrado en drogas, bares, discotecas y la casa de Mónica. Dicha mención, nunca va acompañada de descripciones o de la presencia de cualquier otro elemento que indicara atención prestada al trayecto. O bien, si lo hay, no es una referencia al espacio en sí, sino más bien a un punto determinado de la ciudad, al que se le ha asignado cierta fama. Así, la plaza de Chueca, resulta ser un espacio peligroso, tras el acoso por parte de un desconocido. Durante la estancia en casa de Mónica, el contacto de Bea con la ciudad es mínimo, como si intentara apartarse de un espacio que produce pánico o al menos, temor a penetrar en él. Llama la atención el que

Beatriz mire, estando delante de la ventana, hacia arriba, nunca hacia abajo, hacia la calle, hacia la vida de la ciudad, como si el espacio celeste le proporcionara la evasión necesaria, un ambiente que le permite contemplar, un conjunto de percepciones sensoriales: "*me entretuve contemplando el fluir de las nubes y cómo el paso del tiempo cambiaba el color del cielo*" (op. cit., p. 121).

Sin embargo, la calle puede ser a veces su evasión, en los momentos de tristeza o cuando la atmósfera en su casa se vuelve irrespirable. Sin embargo, se trata de una evasión aparente ya que, obviamente, no percibimos la calle como un espacio acogedor, sino sólo como una travesía urbana que permite un avance hacia cualquier parte, en cualquier dirección; el objetivo del desplazamiento se reduce únicamente a un alejamiento total del odio que la aterra: "*Me marché a la calle y caminé calles y calles de aceras humeantes hasta el Retiro...*" (op. cit., p. 124 - 125). De este modo, 'calles y calles' se convierten en un laberinto desconocido, un entramado de aceras sin nombre, sin signos definatorios, sin descripción alguna, una extensión que permite el movimiento, formada por secuencias, cerradas en la apertura de otras iguales.

A veces, el espacio callejero pierde completamente su corporeidad y se confunde material y simbólicamente a la vez, con la noche: "*Aparcamos el coche en la esquina de Conde de Xiquena con Bárbara de Braganza. No había luna, la calle...*" (op. cit., p. 128); es como si de repente la calle hubiera desaparecido o se hubiera transformado de golpe en la noche misma. Las dos calles nombradas, no son identificables, ni siquiera perceptibles visualmente, en el universo nocturno en el que la ausencia de la luna les facilita los propósitos de dar el golpe; simplemente sabe que están allí, por conocer de antemano el destino de aquel desplazamiento.

Por analogía con la creencia de los griegos, según la cual "*la noche y las tinieblas han precedido la formación de todas las cosas*" (J.E. Cirlot – Diccionario de símbolos; p. 326), el espacio de la negrura densa y opaca de una esquina bien determinada de la ciudad, remite a los sentimientos de culpabilidad de Bea por participar en los atracos nocturnos junto con Mónica y Coco, y por otra parte, remite a su incapacidad de poner atención en

cualquier cosa que no fuese Mónica. Hasta el sitio donde se encuentra, hasta el espacio que la rodea, se reduce a nada en su presencia, poniendo de manifiesto una y otra vez, la identidad femenina de la ciudad. El único destello de luz, dentro de la oscuridad, es el de los ojos de Mónica en el retrovisor. Inconscientemente, el carácter de variabilidad temporal y existencial de la función del espejo, realiza una conexión análoga con la inconstancia temporal de la relación, por aquel entonces actual, con Mónica.

Vista por Bea, cuyo mundo es el de la alta sociedad, la periferia de la ciudad se reduce a "*dos hileras paralelas de chabolas, situadas unas frente a las otras y divididas por una especie de camino polvoriento...*" (op. cit., p. 132), que constituyen el Cerro de Liebre, el poblado adonde los tres van a conseguir droga. En realidad, el único espacio de las afueras de Madrid con el que Bea tiene contacto, es este "*mayor supermercado de droga de la ciudad*". Los indicios de la más evidente precariedad y delincuencia, se apoderan de esta franja periférica del extrarradio de Madrid. Se observa la constante relación entre una sensación desagradable y una media o muy superficial percepción del espacio exterior. La ciudad se resume en un vertiginoso desfile calidoscópico, de edificios apenas captados por la mirada en un torbellino de imagen - movimiento, provocado por los habituales desplazamientos a toda velocidad en el coche de Mónica: "*A través de la ventanilla del coche los edificios se sucedían a velocidad de vértigo.*" (op. cit., p. 135).

Se acentúa una faceta de Madrid, muy peculiar, una ciudad sin cara, sin posibilidad de orientación alguna. En realidad, la propia desorientación emocional de Bea, traspasa todo aquello que la rodea. Incluso cuando hace referencia al edificio en el que se encuentra situada la oficina de su padre, se limita a emplear el calificativo 'enorme': "*La oficina de mi padre estaba situada en uno de los pisos más altos de un enorme rascacielos en la Castellana.*" (op. cit., p. 149).

Mediante una recomposición del Madrid de la época de su madre, obtenemos el esbozo de un recorrido no actual por la ciudad: "*al Retiro... por la Gran Vía,... el Real,... en Chicote...*" (op. cit., p. 157); "*al Gijón,... al Café Comercial, a Lhardy...*" (op. cit., p. 158). Dicha recomposición viene

acompañada por una observación que comprueba la disconformidad de Bea, como exponente de una generación, con lo que constituía en tiempos de la madre, un motivo para ser feliz. Mientras que para su madre, pasear por los cafés de moda del brazo de su 'novio formalísimo', era la felicidad en suma, ya que según Bea, "*nadie le había enseñado a aspirar a más*" (op. cit., p. 158), para Beatriz, el simple hecho de salir a pasear por los lugares más vistos de la ciudad, se define como un sinsentido.

Los pocos detalles que apunta tras entrar en contacto con cualquier elemento urbano, se deben a la instalación de un vínculo estético con lo percibido: "*Aquel portal impresionaba. Una escalinata de mármol que ascendía hasta perderse en un larguísimo pasillo que se adivinaba desde el portón de hierro.*" (op. cit., p. 160). Parece que la estructura externa del edificio invita a imaginar el acceso al interior del mismo, caracterizado por la misma 'dignidad' y 'elegancia' del gato de piedra que adorna el remate del pasamanos.

La asociación mental, inconsciente de los aspectos negativos de su adolescencia con la ciudad, como entidad que los ha presenciado, los contiene y los preserva, conlleva a una superposición e incluso a una identificación de dos espacios urbanos diferentes, de modo que "*la ciudad es siempre la misma, la llevas contigo*" (op. cit., p. 175), momento en que se da un proceso de metamorfosis urbana, Madrid pasando de ser un espacio real exterior, a uno imaginario, interior, creado, fácilmente identificable con los fantasmas de Bea, como si a través de su propia vida, creara una ciudad propia, imposible de separar de su yo, actualizable y dinámica, aunque habitara un espacio diferente, asequible a través de los moldes interpretativos que la primera impone. Vender éxtasis en Madrid "provoca" en un plano de consecución de resultados, enredarse en Edimburgo con Cat, cuya principal fuente de ingresos es la venta de droga.

Sin embargo, hay momentos en los que la nostalgia hace que los contrastes y la distancia entre Madrid y Edimburgo se vuelvan abrumadores. Edimburgo es "*la ciudad de la bruma y los castillos*" (op. cit., p. 181), donde casi nunca había luz; una ciudad oscura, cuya verticalidad compacta ofrece un

panorama impactante y cuyos rasgos definitorios son la oscuridad y el frío. A raíz de una intensa contraposición cromática, Madrid se configura como la ciudad de la luz y del calor, que le conceden, como si de un proceso de dilatación se tratara, una horizontalidad extensísima muy acogedora. Mientras Edimburgo, es "*un paisaje dibujado a base de claroscuros*" (op. cit., p. 181), la luz de Madrid convertía hasta "*al polvo en polen dorado*" (op. cit., p. 181).

El contraste se vuelve aún más evidente, con pasar bruscamente de una imagen virtual de Madrid, que Bea recupera gracias a la fuerza recreativa de la nostalgia, superponiendo dos espacios y un único instante. La configuración virtual de Madrid, recuperada discursivamente por el condicional "habría", está desprovista de elementos urbanos concretos, la ciudad recreándose por un cúmulo de elementos humanos, traspasados a la categoría de espacio, elementos que juntos recrean la esencia de una calle madrileña: "*Señoras paseando perritos de lanas,... parejas de adolescentes, niñas vestidas de uniforme...*" (op. cit., p. 182). Pero, su ubicación real es bien diferente y Edimburgo se revela como una agrupación de elementos propios de la ciudad, unidos indisolublemente a fenómenos climáticos, siendo particularmente, un espacio inhóspito: "*la calle era un territorio helado e inhóspito... A veces la niebla cubría de tal modo la ciudad que apenas podías ver tu propio vaho.*" (op. cit., p. 182). El frío que aísla y la calle en su dimensión de territorio, intensifican la sensación de inhospitalidad, de modo que la imagen final de la ciudad escocesa, es la de un espacio urbano sombrío, escondido en la oscuridad, no habitado, de una verticalidad imponente, amenazadora, con un aura de siglo pasado: "*las calles languidecían desiertas y apagadas, las altas torres de los edificios victorianos proyectaban largas sombras fúnebres sobre el suelo mojado, la gente permanecía encerrada en casas de muros de piedra...*" (op. cit., p. 182). La 'hostilidad urbana' se filtra textualmente a través de su propia soledad y de la incapacidad de comunicarse con los demás: "*No tenía amigos , aparte de Cat, claro. Ni uno solo.*" (op. cit., p. 183).

La soledad, acompañada por la lluvia y por el ser consciente del hecho de que está inmersa en un mundo demasiado personal, tan lejos y tan



extraña al mismo tiempo, del lugar físico en el que se encuentra, amplifica el espectro hostil de la ciudad: "*Escuchaba el azote de la lluvia en las ventanas y me parecía como si los cristales estuvieran llorando conmigo.*" (op. cit., p. 183).

En el plano del análisis interior de la percepción - asimilación interno - externa de las dos ciudades, se alcanza un nivel de identificación - confusión, una minimización por medio de la cual el espacio urbano se reduce a un "*minúsculo puntito dentro de otro puntito minúsculo habitado por seres imperceptibles, versiones de un mismo modelo, infinitas re combinaciones...*" (op. cit., p. 183). Según la propia definición de Bea, la ciudad pierde todo rasgo definitorio, quedando eliminado cualquier detalle que pudiera remitir al concepto de "personalidad urbana", como si de copias urbanísticas se tratara: "*Puede que sea calurosa y brillante, puede que sea húmeda y oscura, pero en el fondo es siempre la misma*" (op. cit., p. 183).

Es siempre la misma, porque en el fondo, los parámetros que rigen todo acercamiento a un espacio urbano nuevo y por ende, diferente, se establecen en el lugar que se siente como propio y controlan implícita e inconscientemente este acercamiento; y en este caso, Edimburgo sirve de estructura susceptible de ser revestida por una plasmación virtual de un Madrid real, de una interiorización negativa de éste último, espacio que acompaña a Bea como una segunda naturaleza: "*Allá donde vayas, llevarás a la ciudad contigo.*" (op. cit., p. 183). Aunque se encuentra en Edimburgo, vive como si estuviera en la otra ciudad, y esta fusión imaginario - perceptiva, conducente a la confusión de los dos espacios urbanos, mediante la actualización dentro de una espacialidad diferente y lejana, de la ciudad abandonada, a un mismo nivel temporal, hace que una ciudad produzca a la otra, condicionando irrevocablemente su percepción y la del elemento socio - antropológico aferente, resumido en un cúmulo de 'ingredientes químicos', movido por los mismos vicios que la ciudad infunde, al ser una repetición en coordenadas geográficas diferentes, de una misma forma de concentración urbana: "*En Madrid y en Edimburgo la gente baila la misma música y alucina*

*con las mismas drogas, y busca lo mismo: sexo, amor, razones para aguantar una noche más.*" (op. cit., p. 183).

Toda 'presencia' de Madrid se caracteriza por una parquedad máxima en cuanto a proporcionar datos, teniéndose acceso sólo a una determinada cantidad de fracciones que no llegan a comunicar, siendo más bien *flashes* del contacto con la ciudad. Recuperamos así una mañana en Madrid: "*Salimos de la Metralleta. Comenzaba a clarear el día y despuntaba una luz rosada.*" (op. cit., p. 184 - 185). El recorrido de las calles se realiza a una velocidad de vértigo que no permite contacto alguno con el exterior, y al terminar dicho desplazamiento en coche, aparece una mera información, como punto *terminus* del 'viaje': "*...estábamos en Gran Vía*" (op. cit., p. 186), referencia que sólo facilita la ubicación en un mapa, sin permitir sin embargo el seguimiento del recorrido: "*...le indicó al conductor que nos llevara a la calle Libertad*" (op. cit., p. 188).

El perfil arquitectónico de Edimburgo se filtra a veces a través del perfil físico - humano de sus habitantes, un perfil oscuro, apagado, exento de vivacidad, pero al mismo tiempo inquietante, que no deja indiferente: "*...sosas y apagadas, inquietantes como los perfiles de los edificios de la ciudad en la que vivían, mis compañeras.*" (op. cit., p. 191). En los pocos momentos en los que Bea permite, o simplemente no lo puede impedir, que la nostalgia resucite su apego afectivo hacia la ciudad natal, Madrid adquiere connotaciones emocionales muy positivas y se define simple y sorprendentemente, como maravillosa: "*Mencioné Madrid... porque no quería hacerle un menosprecio a su ciudad, y no quise hacerle saber... lo maravillosa que era la mía, lo mucho que la echaba de menos.*" (op. cit., p. 195).

La nostalgia se vuelve abrumadora dentro de un Edimburgo invernal, cuya estructura fundamentalmente orgánica y vegetal, es resultado de la suma de "*agua, bruma, nubes, sombras, hiedra y musgo*" (op. cit., p. 195) y la única nota diferente en este espacio, es Ralph, el segundo interés amoroso de Bea, en la ciudad de acogida.

Sin embargo, la apariencia de Edimburgo en primavera, contrarresta su retrato brumoso, velado por la niebla, confuso, casi imposible de descifrar y su personalidad se entreabre, para dejar paso a una faceta más cálida y acogedora, recuperando aquel aire de ciudad de castillos: "*Los rayos de sol, aún tímidos, arrancaban destellos turquesas a las hojas, y la ciudad ofrecía un aspecto de dama elegante y digna, imponente y desdeñosa...*" (op. cit., p. 201). Pero la verticalidad aguarda y el trasfondo negativo de la percepción de Bea, resalta con la mención de los edificios: "*...con sus edificios juzgándonos mudos desde lo alto de las torres de piedra.*" (op. cit., p. 201).

Con la evocación de los momentos traumáticos vividos en Madrid aquel verano con Mónica y Coco, vislumbramos una ciudad sofocante, un espacio amenazador, una atmósfera irrespirable, llena de presagios, de una inminencia negativa, difícil de definir, pero siempre estrictamente relacionada con los terribles acontecimientos, como la muerte de Coco a causa de una sobredosis, por ejemplo. De nuevo remarcamos la mera mención de nombres de calles por donde Bea pasa, la calle Libertad, Pradillo, que son puntos aislados en un entramado de vías, que constituye su recorrido habitual por Madrid: un atravesar el espacio sin tomar conciencia, en el sentido propio del término, de lo que empieza donde termina su propia persona.

La luminosidad tan característica de la ciudad, recuperada sólo en los momentos de soledad máxima en la ciudad escocesa, adquiere connotaciones completamente opuestas en el marco de la percepción real, transformando el espacio urbano en una concentración de elementos uniformizados ópticamente, indelimitables los unos de los otros, envueltos en un destello luminoso explosivo, dañino, cegador, inquietante, peligroso, pero al mismo tiempo quieto, inmóvil, dominado por un silencio total, angustioso como la calma que precede la tormenta. En el recuerdo, Bea recrea un fragmento de ciudad detenida, atemporal, suspendida, donde cualquier manifestación de vida queda como fuera de lugar: "*Era un día de verano sofocante... La luz de sol limpia, caliente, sin viento, asesinaba los colores, y los edificios grises adquirirían un aspecto amenazador bajo aquella claridad sesgada. Daba la impresión de que el asfalto humeaba. No había peatones, ni pájaros, ni*

*perros; sólo un silencio denso, la vida entera parecía haberse detenido en la inmovilidad de la tarde.*" (op. cit., p. 210). Y, sin embargo, este Madrid tan poco agradable, cuando Bea se escapa de su casa, se convierte en su 'casa': *"Me había pasado la tarde vagando por el Retiro, dormitando un rato a la sombra de un árbol, y luego paseando Castellana abajo..."* (op. cit., p. 212).

En una extensión temporal definida, 'toda la tarde', se recupera una extensión espacial solamente insinuada, 'por el Retiro', 'Castellana abajo', sin precisión alguna que pudiese proporcionar un puente de acceso al ensimismamiento recuperado textualmente por esta burbuja espacio-temporal, como si la protagonista fuera consciente sólo de la ubicación propiamente dicha y de la realidad horaria, sin tener un real contacto con lo circundante: *"hasta que, sin darme cuenta, reparé en que había caído la noche..."* (op. cit., p. 212). Y después de refugiarse en una discoteca, para pasar la noche, renunciando a la primera intención de pasarla en un banco en la Plaza de España, vuelve a enfrentarse de nuevo a la ciudad: *"Salí a la calle. Enfrentarme de nuevo a la madrugada..."* (op. cit., p. 213), y así la calle pasa a ser, de un simple elemento urbano, aquello que aguarda fuera del refugio, un marco físico, el fuera desprotegido, desconocido, marco espacial dentro del cual reaparece la realidad.

Al igual que la recuperación del espacio de Madrid se realiza por medio de una percepción a nivel afectivo, condicionada por la imagen de Mónica, el espacio de Edimburgo se reconstruye en función de su afecto, esta vez por Ralph, por lo que las dos ciudades funcionan como la otra cara y el otro yo desdoblados de las personas estrechamente relacionadas.

La dimensión de su sentir produce, condicionándola al mismo tiempo, la configuración de lo urbano. Mientras físicamente está en la calle o en el autobús, anímicamente se sitúa en un espacio que es propio de Ralph, y que se actualiza y adquiere corporeidad, gracias a cualquier detalle perteneciente a la realidad concreta, y cuya presencia y posterior análisis tiene como consecuencia inequívoca un contacto irreal pero casi sensorial, con Ralph: *"...encontrarle... en el hueco que cualquier espacio, en perfiles entrevistos a traición en la calle, en aromas de colonia cara arrastradas por*

*desconocidos que en el autobús me recordaban a él.*" (op. cit., p. 219). Hasta el punto de desear crear un espacio casi sagrado al que sólo lo que le concierne a Ralph, pueda acceder: *"Me apetecía crearme una capilla, un espacio del deseo, un territorio aparte, privado, que contuviese en sí mismo las imágenes, rituales y las oraciones del amor."* (op. cit., p. 219).

Más allá de conferir nombre y rostro a un determinado fragmento espacial, Bea pone el signo de la equivalencia entre la orientación dentro de la concentración urbana y la orientación o desorientación de sus propias vivencias y sensaciones: *"Estaba tan perdida como lo estaba tres años antes, cuando deambulaba por las calles de Madrid, cuando me empapé las manos con la sangre de un desconocido."* (op. cit., p. 221).

Paradójicamente, hay un momento en el que Madrid cumple en su dualidad, la otra función, la de la ciudad protectora, encubridora, cuyas dimensiones permiten esquivar aquello que se desea evitar de cualquier manera, en este caso la denuncia, caso de que el chico al que había apuñalado, hubiera sobrevivido: *"era casi imposible que localizase en una ciudad tan grande como Madrid"* (op. cit., p. 227). El Retiro se revela uno de los espacios abiertos predilectos de Bea a la hora de abrigar, de refugiar su confusión y su dolor, su amplitud parece capaz de contenerlas, permitiendo una intrusión: *"Castellana abajo caminé durante lo que a mí me parecieron horas, y mis pasos me condujeron, por pura inercia, al Retiro."* (op. cit., p. 233), un dolor provocado por la decisión de Mónica de convertir su relación con Javier en algo formal y serio. En perfecta consonancia con el semantismo interno del término 'puerta', la Puerta de Alcalá es testigo de la 'puerta' encontrada por Bea, aquella de volver a su casa: *"Frente a la puerta de Alcalá encontré una cabina."* (op. cit., p. 234). La escena se repite años más tarde, cuando tras el abandono de Ralph, Bea añora Madrid, su casa, entendiendo que la vida en Edimburgo era más bien un sustituto de aquello que no podía tener, una vida en la que se movía por dinámica circunstancial, de forma automática, sin tener concedido el pase a lo que se define como vivir realmente: *"De pronto me encontré sola y desamparada, lejos de Madrid, de*

*mi casa, de Mónica, inmersa en una vida que no entendía y en la que no participaba.*" (op. cit., p. 235).

Cuando el dolor provocado por el abandono de Ralph se apodera de ella, la ciudad pierde su aura amenazadora y su capacidad de imponer de alguna manera su presencia, aquel hacerse notar, propio del espacio urbano por excelencia. Perdiendo su consistencia, Edimburgo se transforma de repente en un decorado de teatro en desuso; una vez finalizada la actuación, el telón esconde el espacio donde se ha representado. Por analogía, el Edimburgo de Bea desvela su imaginario - teatral, ya no puede servir de espacio donde actuar, la función ha acabado y el decorado ya nada tiene que ver con ella: "*Salí a la calle. Iba cayendo la helada, iba cayendo la noche y la niebla iba tomando posesión de la ciudad a igual velocidad que la inquietud que devoraba mi organismo; se diluían los contornos de los edificios amenazantes, el mundo parecía liviano y un tanto vacío. Caminaba por Edimburgo, y me sentía como en un sueño. Los puntos de referencia - el castillo, el puente, la montaña - suspendidos en el aire como decorados de tramoya, aislados e inconexos entre la niebla. Avanzaba a la deriva en un paisaje incompleto, una especie de boceto del Edimburgo que conocía, farolas y torres flotando fuera de contexto...*" (op. cit., p. 236).

La ciudad se descompone y esta fragmentación es lo que hace que pierda 'poder' sobre una Bea anestesiada por la decepción, se difumina bajo la densa niebla, alejándose más y más, como un espacio irreal, onírico, incoherente, flotante, fragmentario, casi absurdo en su inconsistencia. El equilibrio, la seguridad de orientación de todo transeúnte en una ciudad, proporcionados por los puntos de referencia, se desvanece, ya que aparecen dislocados, flotantes, los referentes tradicionales, el castillo y el puente.

Madrid cobra un desmesurado negativismo, un valor de espacio asfixiante, inaguantable, mediante una personificación: se le atribuye el rostro de Mónica, razón de mucho peso para desear evadir a cualquier parte, y Edimburgo resulta ser aquella cualquier parte tan necesitada: "*no pisaría la misma ciudad que Mónica*" (op. cit., p. 244).

De vuelta a Madrid, recuerda con nostalgia Edimburgo, esta vez una ciudad primaveral, casi idílica, cuya “resurrección” coincide con la del estado anímico de Bea: "...y la ciudad amaneció un día vestida de novia..." (op. cit., p. 248).

Nos encontramos ante un espacio abierto, definido a medias, cuya luminosidad invade y lo acapara todo, como una aclaración simbólica de todas las dudas que Bea tiene, cuando después de cuatro años de ausencia, visita a Mónica a la clínica de desintoxicación en la que está ingresada: "*Todo el paisaje a mi alrededor, blanco de luz, irradia una claridad dolorosa y me ciega de sol que reverbera en los muros de piedra.*" (op. cit., p. 259). La asociación imagen, el paisaje blanco – sonido, reverbera, reconstruye, por un momento, la imagen de su pasión por Mónica y el eco que se había hecho sentir durante tanto tiempo.

Madrid y Edimburgo, dos imágenes urbanas de la postmodernidad, se configuran en función de una dimensión erótico - afectiva. La ciudad postmoderna presenta, por lo tanto, el rostro y el cuerpo de una mujer. Y el código de esta configuración, es siempre manejado por el personaje.

## 9. 2. Espacios interiores

Si el espacio abierto postmoderno de la ciudad novelesca, es puramente simbólico y personal, ajustable a una realidad conceptual individual, construible según criterios afectivos temporalizados y deconstruible, al mismo tiempo, según los mismos, la interioridad urbana se esboza en función de dos ejes conductores: espacios interiores conocidos previamente, interpretables mediante la actualización posterior, tras un distanciamiento físico, temporal y mental, por un lado, y por otro lado, espacios interiores percibidos y analizados dentro de un marco espacio - temporal real, dependientes de connotaciones afectivas diferentes, y de cierta evolución de los criterios evaluadores, al igual que de un tipo muy peculiar de asimilación de lo sucedido, por parte del personaje.

El primer nivel de dicha clasificación, incluye los espacios cerrados pertenecientes a Madrid, al segundo correspondiéndole el contacto de Bea con los interiores de Edimburgo. El recorrido de la memoria a través de los espacios cerrados madrileños, recrea un universo intimista, no - descriptivo, cuya aspectualidad se configura paulatinamente mediante el expresar narrativo - retrospectivo de las vivencias, experiencias y pensamientos más intensos. El espacio cerrado adopta de este modo, el perfil psicológico - afectivo de Beatriz. Y, naturalmente, el 'rostro' de Mónica. Gran número de los espacios interiores, recuperados por la instancia narrativa, son varias facetas temporales de un mismo lugar: la casa de Mónica. Antes de cualquier referencia a un espacio propio como tal, estamos en presencia de una invasión del espacio ajeno, la habitación de Mónica, en este caso, percibido como propio: "*su cuarto era el mío, yo lo sabía, y podía hacer allí lo que me apeteciera.*" (op. cit., p. 13).

El ambiente propio de Mónica, modelado por ella misma, como prolongación inmaterial suya, y cumpliendo la función impulsora de la proyección de su personalidad, renegando de la obligatoriedad de su presencia



física, se recupera siempre en función de la orden simbólica instaurada por Beatriz. 'El territorio' de Mónica, sustraído a la dependencia temporal y espacial, plagado de una libertad controlable y modificable sólo por ella misma, equivalente a un 'túnel de relatividad', separado del resto de la casa, marca simbólicamente el acceso y un tramo de recorrido dentro del espacio del ser: "*El territorio de Mónica, huido del tiempo y del espacio merced a un muy peculiar túnel de relatividad que ella se había construido a fuerza de voluntad.*" (op. cit., p. 14). Y la posibilidad de conocer realmente, lo que está al otro lado del túnel, símbolo de la trayectoria iniciática, también se vislumbra relativa, ya que la propia relativización del espacio íntimo, personal de la habitación, facilita y dificulta en la misma medida la captación de la complejidad mental y emocional del ser que lo habita.

La simple presencia de Mónica en este espacio, lo reviste de todo su complejísimo entramado de enigmas, rarezas y tendencias que, juntas, moldean y remoldean como fuerzas determinantes, presencias imagísticas temporales de un mismo espacio cerrado, que abarca sólo parcialmente la esencia de su ser: "*Cuando estaba en su habitación, Mónica mantenía las cortinas echadas y las sombras proyectadas por los muebles oscilaban a la temblorosa luz de la lamparita de la mesilla de noche, como si improvisasen extrañas danzas al ritmo de aquella música gótica.*" (op. cit., p. 14).

La evidente correlación entre el concepto de sombra y la vaga alusión a lo misterioso, funciona como pre - indicador de los rasgos fundamentales de la personalidad de Mónica. El interior creado, está marcado por la sinuosidad voluptuosa de las franjas de luz sobre un fondo visual sombrío, de penumbra envuelta en una red de sonido gótico, al que ajusta su deslizamiento.

Durante el período en el que Bea se escapa de casa, etapa anterior a su viaje a Edimburgo, la casa de Mónica se convierte en su refugio y en un espacio, modelado según las normas de la estridencia decadente más evidente, los restos y recipientes deshechos de comida, así como prendas varias, disputándose la supremacía con piezas de mobiliario de diseño. La miseria y el desorden se apoderan de un interior lujoso, elegante, caracterizado

generalmente por un exquisito refinamiento, en un intento de delimitar espacios generacionales. De este modo, nombres como Ricardo Chiara y Roche Bobois entran dentro del espacio decorativo adoptado por la madre de Mónica, mientras que marcas como Coca - Cola, Foskitos, Telepizza y Sevenileven encierran irónicamente, el universo de intereses de la juventud actual: "*Cajas de Telepizza, con restos adheridos de pasta reseca... sobre la mesa de Ricardo Chiara... Latas de cerveza y de Coca -Cola vacías... todo tirado según hubiera caído.*" (op. cit., p. 71). Beatriz repara en detalles que reflejan un interior de piso acomodado, muy moderno, pero que sin embargo combina perfectamente con lo antiguo, valorizándolo: "*Charo había comprado la antigua pila de granito en Italia y le había añadido unos grifos antiguos de bronce de Trentino...*" (op. cit., p. 81).

El nivel descriptivo se justifica por una intencionalidad subversiva, dirigida hacia la generación de los padres, y provocada por la abismal oposición entre las dos posturas en juego, referentes a los aspectos más diversos de la vida. La presentación del dormitorio de los padres de Mónica, pasa en revista los elementos constituyentes, los sitúa dentro de la demarcación del cuarto, pero en un subtono extático, frío, desentendido, remitente a la inutilidad de lo descrito: "*Cortinas de Nina Campbell, colcha de seda de Pierre Frey, banqueta de hierro diseño Pedro Peña... cuyo cabecero había formado parte, en su día, de un perchero antiguo. Charo lo había encontrado también en una de sus almonedas y le había salido por otro ojo de la cara. Pero, como de costumbre, ella opinaba que había merecido la pena.*" (op. cit., p. 87).

Hay intersticios emocionales en los que Bea recuerda, con nostalgia, momentos graciosos, agradables, de la edad de los quince años, en los que la casa de su amiga era el testigo mudo de sus travesuras y la aventura de teñirse el pelo se define como "*un ritual de cuarto de baño que cambió nuestro mundo de sentido y de color*" (op. cit., p. 120), el mismo cuarto de baño donde años más tarde, Bea decide: "*cambiar mi imagen*" (op. cit., p. 125), un espacio que a pesar de no ser suyo, la acoge, sustituyendo hasta cierto punto la inconexión con el espacio de su propia casa. El positivismo que cobra el

espacio de la casa de Mónica, aumenta paulatinamente, a partir del primer contacto con él y, según la percepción infantil de una niña de doce años, se define como un *"territorio libre, en el que se podía ver cualquier programa que a una le apeteciera en la televisión, escuchar música a todo volumen,... todo lo que en mi casa no me permitían hacer."* (op. cit., p. 143).

A veces, la habitación de Mónica es percibida como un espacio mágico, de cuento, cuya función lúdica desarrolla su máxima expresión: *"nos encerramos en su habitación, con las persianas bajadas y las cortinas corridas y la habitación repleta de velas... fuimos enumerando por turnos todos los deseos..."* (op. cit., p. 119).

También aparece la connotación de espacio - escondite, prohibido, en busca del cual se organiza un trayecto iniciático, dentro de un universo juvenil, cuyo interés se centra en la existencia de las anfetaminas de la madre de Mónica: *"Le seguimos hasta el vestidor de su madre como dos novicios tras la suma sacerdotisa que los condujera a la cámara secreta del templo. ... aquella especie de cubículo casi escondido en un rincón del dormitorio..."* (op. cit., p. 102).

Para Coco, cuyo origen turbio se ubica en las capas más bajas de la sociedad, la casa de Mónica cobra matices de espacio - hogar soñado y deseado, paradisiaco, hasta que el contacto con el exterior se vuelve innecesario: *"Tía, si esta casa fuera mía, en la puta vida salía a la calle."* (op. cit., p. 92).

La primera imagen de la casa de Beatriz, es el resultado de una combinación entre una percepción objetiva desde una nueva perspectiva, marcada por el tiempo y la ausencia, y pedazos de recuerdos acumulados en la memoria de la infancia. El volver a situarse en el marco de este espacio interior, personal, tiene como efecto una peculiar espacialización en el tiempo, una materialización real, concreta, física, del interior en un marco temporal concluido con demasiada anterioridad: *"El salón parece haberse instalado en otro siglo."* (op. cit., p. 34). El decorado sigue siendo el mismo, el interior se reconstruye mediante la enumeración de los objetos componentes, observados con la máxima objetividad y acompañados en la misma medida por la

insinuación de la penumbra que confiere al ambiente un matiz borroso, indefinido: "*La luz que se filtra... y le confiere a la estancia un aspecto más espectral si cabe.*" (op. cit., p. 34).

Casi en contra de su voluntad, valora por primera vez la belleza del mobiliario de su propio dormitorio, aunque dicha valoración se refleje sólo en el plano estético - objetivo, cesando abruptamente en el plano afectivo - emocional y comunicacional; no existe aquella compenetración fluida, vehículo del bienestar que se siente normalmente dentro de un ambiente familiar: "*...pero el hecho de que valore la belleza de los muebles no quiere decir que la habitación me resulte acogedora, en absoluto*" (op. cit., p. 34).

Su ausencia ha conducido a un proceso de depersonalización de un espacio que le pertenecía y al mismo tiempo la definía, proceso cuyo efecto perceptible es el de la no - pertenencia, de la pérdida de algo que era sólo suyo, y que por un nuevo y simple revestimiento, se vuelve de nadie: "*alguien ha vuelto a pintar de blanco las paredes desnudas, desprovistas de mi impronta, vacías de personalidad y de contenido.*" (op. cit., p. 34). Borrando las huellas de su personalidad, hasta las de su paso, ese 'alguien' la convierte en una extraña en su propia casa.

Casi todos los espacios cerrados de Madrid, vienen acompañados por una atenta observación de la penetración de la luz, que es siempre filtrada a través de las persianas, como si el paso pleno le fuera prohibido. Al abrigo de la semi - oscuridad, bajo la permisividad de las sombras, el pasado habita y permanece dentro, protegiendo la fragilidad de los recuerdos ante el paso del tiempo, recuerdos que aguardan y cobran vida dentro de este espacio cerrado: "*El peso de los recuerdos que flotan por la casa amenaza con aplastarme contra la mesa. Y no sé si me siento muy feliz de haber vuelto.*" (op. cit., p. 37).

La falta de comunicación y entendimiento con sus padres, provoca una atmósfera de odio intenso en casa de Bea, que utiliza conscientemente el método de la interiorización profunda en un intento de autoprotección: "*Había un odio que flotaba permanentemente por la casa, a veces contenido y a veces desatado. Yo atesoraba mi dolor, lo estrujaba hasta comprimirlo en el menor*

*espacio posible y luego lo enterraba cuidadosamente bajo mis pies.*" (op. cit., p. 124). Extraña y conmueve en igual proporción, la presencia del término 'atesorar', tratándose del dolor, traspuesto a la categoría de un algo guardado con parcimonía y suma precaución, como si de la única cosa poseída se tratara.

La interioridad del hogar llega a convertirse en un espacio que enclaustra y atrapa, incluso a la madre de Beatriz. Como telón de fondo para la continuidad de un sinsentido existencial, la casa adquiere facetas destructivas: "*...me disponía a irme dejándola clavada a aquella casa, a aquella vida sin sentido de la que yo podía escapar pero ella no*" (op. cit., p. 102).

La primera 'casa' que tiene en Edimburgo es la residencia estudiantil, que se configura dentro de los marcos de lo inhóspito, de una atmósfera que oprime, lejos de poder acercarse al concepto de hogar, Bea llegando a sentirse como una entidad transferible, intercambiable en una alternancia entre un espacio público austero, "*la universidad de paredes de piedra*" y otro privado, nada acogedor, reprimente y deprimente, la "*habitación helada y lóbrega*" (op. cit., p. 21). La 'otra' ciudad tampoco le ofrece más, en cuanto a la sensación de poseer un espacio muy suyo. La enumeración de las características de la residencia compone una atmósfera de pobreza, descuido, que infunde intranquilidad, descontento y desprotección, en suma, un espacio que apremia y pesa: "*Detestaba aquella residencia, ... detestaba en particular mi habitación, amueblada apenas por una cama que recordaba...*" (op. cit., p. 21). El espacio interior cerrado, actúa en este caso como un intensificador de los fantasmas de Beatriz, contraviniendo la función elemental de un hogar, aquella que permite relajarse y sentirse protegido, quedando muy reducido, sombrío, y anulando toda huella de intimidad: "*Me sentía triste y pobre. Pobre en espacio, escasa en luz, indigente en calma, desposeída de una atmósfera de intimidad, necesitada de todo aquello que hace del hogar del hombre su castillo.*" (op. cit., p. 21). La presencia del término 'castillo', remite a una tendencia a idealizar aquello que no tiene, en

sus coordenadas mágico - simbólicas, transmutando la realidad a un cuento de hadas.

El siguiente paradero en Edimburgo, es la casa de Cat, en la que la imagen de Bea habita simbólicamente, incluso antes de que ella se mudara allí propiamente dicho, gracias a unas fotos que Cat había mandado sacarle, sin su conocimiento, y que guardaba en un cajón del armario, que Bea descubre por casualidad, sin atreverse a pedir explicaciones, quizás por miedo a descubrir las reales dimensiones del afecto que Cat siente por ella.

Hay sin embargo, un espacio interior percibido como positivo, y éste es la casa de Ralph; un interior bien diferente de todos los que conoce en Edimburgo, poblado de libros y discos, donde Bea recupera una ilusión casi infantil: "*Me sentía como Hansel y Gretel al descubrir la casa de chocolate.*" (op. cit., p. 203), sustituyendo el espacio y el tiempo reales por un espacio fantástico, imaginario. El funcionamiento del traspaso de un espacio a otro, es invertido y el interior se exterioriza cobrando amplitud y otorgando libertad, el 'entrar' se auto - sustituye al 'salir': "*El abrió la puerta. Y nada más entrar, contemplé el cielo.*" (op. cit., p. 202). Aquel abrir de puerta, marca el comienzo de una relación sentimental que constituirá una de las trayectorias que forman el paralelismo de su orientación sexual y afectiva. Existe una característica que une, inseparablemente, los cuadros interiores recompuestos, creando un círculo espacial cerrado, muy propio del personaje, la inconsistencia sombría de los mismos, que proyecta imágenes inconclusas, indefinidas, discontinuas, movibles, que no desvelan su ubicación, característica recuperada gracias a referencias suplementarias, de índole ajeno a los indicadores espaciales propiamente dichos.

Más allá de los interiores a los que la une lo personal, en mayor o menor grado, sea cual sea la ciudad en cuestión, interiores que se dibujan y desdibujan en una directa proporcionalidad con su atormentado estado anímico, ocasionalmente, entra en contacto con casas ajenas, chalets a los que va a entregar droga o armas a jóvenes pijos, por encargo de Coco, haciendo de enlace entre proveedor y comprador. Después de pasar en revista, objetivamente, detalles que ponen en evidencia la posición social de los

dueños, sólo se limita a hacer un comentario con respecto a la habitación del chico, en una de las ocasiones mencionadas: "*Un espacio funcional moderno, caro. Aterrador.*" (op. cit., p. 94). La percepción de este tipo de interiores no le impresiona, ya que ella misma pertenece a una familia muy acomodada, percepción que se realiza en dos niveles: la propia de un ojo conocedor de las cosas de buena calidad, que sopesa el valor, y la de un más allá de las apariencias, asociándolo con la propia atmósfera de su casa: frialdad, incomunicación, indiferencia, falta de afecto.

Textualmente, la imagen se forma desde lo concreto a lo abstracto, éste último poseyendo un poder ilimitado de negativizar lo positivo. El impacto que el espacio tiene en ella, se dosifica en fases aumentativas, de una recepción casi admirativa: "...*un amplísimo salón decorado en tonos claros. Un cuadro enorme colgado encima de la chimenea llamó poderosamente mi atención: era un Zóbel, y parecía auténtico.*" (op. cit., p. 160), pasa a otra, fracturada por un detalle que la transporta al mundo de sus recuerdos, cargando de negativismo retroactivo el fragmento temporal y la situación en los que se encuentra: "*Reparé en la presencia de un crucifijo... un detalle que me recordó a la habitación de mi madre.*" (op. cit., p. 161 – 162), para finalizar en un auge de pánico y desagrado, con el intento de violación por parte del chico al que, en autodefensa, le golpea la cabeza con la botella de güisqui, y abandona la casa sin conocer los efectos de su acto.

Ante el cuadro de la dualidad espacial, en el que se desarrolla la atormentada experiencia de Bea, recuperamos junto con momentos - clave, importantísimos para ella, espacios interiores, esta vez, públicos, en su gran mayoría bares y discotecas. La primera referencia a este tipo de interiores, es la que proporciona la escena de su primer encuentro con Cat, en un bar de chicas, la primera vez que se atreve a salir por la noche, en Edimburgo, después de seis meses de "*existencia conventual*" (op. cit., p. 24). El bar resulta ser "*un club de paredes oscuras y música inarmónica, cuya entrada quedaba estrictamente restringida a mujeres*" (op. cit., p. 24), y que al entrar, le produce a Bea la sensación de haberse equivocado. La atmósfera dentro se crea entre sonido y movimiento caóticos, desarticulados, descoordinados,

resultando un mar de sombras humanas, destacadas por turno, bajo la luz instantánea de los reflectores: "*Sus sombras se confundían bajo las llamaradas de luces que descubrían perfiles y figuras.*" (op. cit., p. 25).

La presentación del café - club en el que trabaja Cat, revela un espacio interior típico de la metrópolis postmoderna, un lugar que requiere la adhesión a un determinado estilo de vida o, al menos, su apariencia: "*...trabajaba como chef en un café <de ambiente>, una mezcla de pub, restaurante y punto de encuentro que se pretendía muy sofisticado y continental... La clientela era mayoritariamente gay, y allí se comía escuchando música de Orbital, The Shamen, The Prodigy, The Orb...*" (op. cit., p. 39). Y curiosamente, en ese espacio, catalogado por la prensa especializada como "*uno de los lugares más interesantes de la ciudad*" (op. cit., p. 176), hay algo que provoca el volver de la memoria a su ciudad natal, una similitud actitudinal impactante en su exageración y falsedad, el ritual de los besos, no característico de los países anglo - sajones. Llevando la convicción y su manifestación a la categoría de fe, 'los parroquianos' del café, según los llama Bea, adoptan la costumbre continental con el fin de dejar clara la existencia de un colectivo. Exterior e interior quedan delimitados en este caso, no a nivel real, bajo el prisma espacio abierto - espacio cerrado, sino al nivel sutil de una interioridad de conjunto al que se pertenece por una peculiar naturaleza y sobre todo, por admisión.

El local más frecuentado por Bea en la ciudad escocesa, es Negotians, "*un club de niños bien que estaba frente a la universidad*" (op. cit., p. 44), hecho debido a Barry, DJ en el mencionado bar, amigo de Cat y proveedor de drogas para todo el ambiente. La amplitud indefinida, "*la marea humana de la pista de Negotians*" (op. cit., p. 44) es una anotación introductiva a la atmósfera general del bar.

Lo que une indisolublemente, por su capacidad destructora, todos los bares y discotecas, más allá de los rasgos funcionales de los locales de este tipo, y hace que los interiores se perciban como copias reiteradas de un mismo lugar, es la droga, que marca inconfundiblemente, y determina una actuación de masa humana, sin rostro, sin diferencias; una atmósfera controlada,



dirigida por el poder del éxtasis; una forma de vida muy valorada por los jóvenes, en el marco de la tan evolucionada postmodernidad urbana: "*En Cream y en Taste, los dos clubes que se habían convertido en las catedrales norteñas del techno, la masa bailaba en comunión al ritmo de... una sola droga, un único espíritu que hermanaba a los fieles.*" (op. cit., p. 176).

Se trata de espacios cerrados, fácilmente transferibles a la categoría de no - lugares, universos resbaladizos entre la ubicación concreta y la percepción carente de coherencia, que aleja el entorno real, concreto, concentrando esencialmente la exaltación de los sentidos, que elimina todo rastro de identidad, de conciencia de sí, de contacto mental consciente con toda realidad extra o intra - muros. Y quizás, estos espacios son los únicos en los que Bea logra integrarse completamente, bajo la influencia de las pastillas: "*Yo me metía un éxtasis y me lanzaba a la pista a diluirme en techno y en MDMA. Baila, olvídate de todo, deja de ser persona, fúndete en esa masa que baila contigo.*" (op. cit., p. 177).

Del otro lado, y conocidos tiempo atrás, los bares y discotecas de Madrid, recrean el mismo ambiente: droga, ruido y alcohol, frecuentado por los adolescentes, en su mayoría niños bien. Como siempre, el factor descripción queda anulado por un resumen sucinto de los datos más evidentes, justo lo suficientes para recomponer el interior en su impactante tonalidad lúgubre: "*La Metrallera era una especie de nave inmensa, completamente pintada de negro, donde camareras de aspecto gótico que parecían recién salidas de una cripta servían copas...*" (op. cit., p. 108). En otras ocasiones, el recuerdo de aquel verano pasado en compañía de Mónica y Coco, sólo repara en los nombres de los locales frecuentados: "*...los bares de siempre: el Iggy, el Louie, la Vía...*" (op. cit., p. 145), para reavivar el espacio de la Metrallera, y los episodios correspondientes relacionados con la experiencia de la droga.

Al margen de la constante sensación de no encontrarse en el lugar adecuado, persiste un deseo profundo, de integración en cualquier espacio en el que esté presente Mónica. Por lo que la Metrallera se convierte en 'mundo': "*...La Metrallera, el mundo que acababa de conocer y en el que deseaba*

*integrarme, más que nada porque Mónica ya estaba inmersa en él, y yo no quería alejarme de ella.*" (op. cit., p. 118).

Aparecen también referencias a locales madrileños de lujo, frecuentados por 'ejecutivos cincuentones', puntos de referencia en el plano madrileño de los tres compinches, a la hora de robar carteras para la adquisición de la esencia tan necesaria, la droga: "*Ir a la puerta de Tintoretto, que por entonces era una discoteca muy selecta y muy cara...*" (op. cit., p. 129). En las ocasiones en que tienen acceso a uno de estos sitios, los interiores se recuperan a través de la sensibilidad estética de Beatriz, quedando en el anonimato la identidad del local, ubicado referencialmente: "*un bar de copas de la Castellana... luminosidad y decoración elegante, barra brillante, superficies curvilíneas, taburetes de patas espiraloides diseño Philip Starck...*" (op. cit., p. 197). Sin embargo, en este interior 'caro', 'para gente cara', la calidez del decorado contrasta con la frialdad de la iluminación, que envuelve la atmósfera en una nota de falsedad, de alejamiento de lo que parece conocido y los códigos sociales establecen ahí las normas de la incomunicabilidad, al sustituir la categoría 'persona' por aquella de 'función social': "*La luz azulada del neón confería un aire espectral a caras familiares de gente cuya existencia diurna se resumía en una etiqueta: diseñador, artista, cantante, modelo, conde.*" (op. cit., p. 197).

Vistos desde una perspectiva de convicción verbal, no real, otros sitios de lujo del Madrid postmoderno, son aceptados por Mónica como "*el ambiente al que pertenecía*" (op. cit., p. 226), al tomar la decisión de casarse con Javier, con quien la vida representaba: "*...tardes de compras en Serrano, meriendas en Embassy y cenas en Lucio...*" (op. cit., p. 225 - 226).

Los medios de transporte, espacios cerrados móviles, propios de la ciudad moderna, adquieren una variedad de connotaciones. Así, en el trayecto que Bea realiza en taxi, con su madre, al volver de Edimburgo, al cabo de los cuatro años, el espacio reducido del taxi remite a una atmósfera familiar del pasado, teniendo un efecto de conmoción en ella, a la que contribuye el perfume de su madre: "*me envuelve en una atmósfera familiar y experimento a mi pesar una oleada de cariño retrospectivo que me inunda por dentro*" (op.

cit., p. 32). En momentos difíciles, el taxi sirve para apartarse lo más rápido posible de un lugar determinado, sin embargo, a causa del pánico que Bea experimenta, éste pierde en gran medida su función de privacidad; por lo tanto, después de apuñalar al chico, coge un taxi para ver a Mónica, en busca de una solución, interpretando las reacciones del taxista en función de su propio miedo: "*Cogí un taxi... Capté una mirada suspicaz del conductor que me espiaba desde el espejo retrovisor.*" (op. cit., p. 225).

El autobús cobra una connotación positiva de espacio especial, percibido por una Mónica de doce años para quien, el mencionado vehículo sirve de escenario para una relación amorosa infantil: "*...en el trayecto de autobús que iba de nuestro barrio a los Jesuitas se sentarían juntos y se cogerían de la mano*" (op. cit., p. 107).

El Metro es percibido por una Mónica adolescente, como un medio de categoría inferior, atribuyendo de alguna manera cada tipo de vehículo a la capa social correspondiente, según sus criterios, lo que explicaría su réplica despectiva ante la propuesta de Coco de ir en metro: "*Tú flipas. Yo no voy en metro. Luego sales oliendo a Eau de Metro. Cogemos un taxi, que para eso están.*" (op. cit., p. 145).

Hay varios interiores señalados a lo largo del texto, uno de ellos siendo la oficina de su padre. La presentación de ésta se recupera mediante la secuencia de piezas de mobiliario componentes, desde una perspectiva reprobatoria, que acentúa la frialdad y la falta de comunicación entre padre e hija: "*mesa de caoba, amplios ventanales de cristales blindados... mucho lujo y tronío en general y cierto aire caduco y un tanto egoísta*" (op. cit., p. 149). La intención subsistente al margen de la exposición del espacio personal de su padre, es aquella de dejar clara la preocupación de éste por una adecuación al mundo al que pertenece y el desinterés manifestado hacia su única hija.

Otro espacio interior, necesario en cierto momento para los tres, que funciona como refugio temporal, con el fin de "desaparecer del mapa" por un período, es el hotel "extraño", al que Bea clasifica como hotel de citas de Madrid. La habitación del hotel, de un mal gusto evidente, posee cierto aire de desdicha predecible, resultado de la extraña luz roja que la invade y del espejo

en el techo, espacio último en el que Bea ve a Coco y le considera muerto a causa de la sobredosis: "*Unos pesados cortinajes que filtraban la claridad de la calle, bañando la estancia en luz roja. Lo peor de todo: había un espejo en el techo.*" (op. cit., p. 189), para averiguar durante la visita que le hace a Mónica a la clínica de desintoxicación donde está ingresada, que la vida de Coco había acabado por la misma causa, pero año y medio más tarde después del episodio del hotel.

En el marco de los interiores recuperados por su memoria, llama la atención la mención reiterada de un elemento que se convierte en un refugio o que engulle, protege y se cierra al acceso desde el exterior: "...*clavada sobre el sillón... sintiéndome cada segundo un poco más pequeña*" (op. cit., p. 75); otras veces, el mismo sillón del salón de la casa de Mónica, se transforma en un espacio de la pérdida de contacto con la realidad, propiciando la construcción irreal del mismo espacio en el que se encuentra, en dimensiones características al estado de sueño.

El universo al que es trasladada por el sueño, se configura en oposición al interior oscurísimo que Mónica intenta crear, en su preocupación por no levantar sospechas entre los vecinos: "*mientras estés en casa, las cortinas echadas a todas horas*" (op. cit., p. 76), como la esencia resultada de la concentración de la luz, que inunda una habitación desnuda, de paredes blancas, cuyo resplandor produce un estado de paz y felicidad, muy cercana a una percepción real. De un espacio cerrado, cuyo umbral franquea a través de la puerta que ella misma abre, se pasa a un espacio encerrado, una trampa, mediante la misma puerta, cerrada esta vez por una mano invisible: "*La abrí y me encontré con una habitación de paredes blancas, vacía, oscura. En una de las paredes había varias ventanas cerradas... Las fui abriendo una a una y la luz entró en la habitación, haciendo que las paredes resplandecieran. Me senté en el centro de la habitación y me sentí feliz... había quedado atrapada en la habitación desnuda.*" (op. cit., p. 90).

El sentimiento de plenitud interior alcanzado dentro de las dimensiones del sueño, en un marco espacial creado, perteneciente a Mónica, se hace experimentar, esta vez dentro de dimensiones propias de la realidad,

en el interior de un espacio íntimo - erótico existente, perteneciente a Caitlin: "*Era feliz, pertenecía a aquella cama y a aquel espacio, como pertenecía a la dueña de aquella casa.*" (op. cit., p. 52), al que hace suyo y capta desde el punto de vista de aquél que se siente parte integrante, perteneciente por ende, a un espacio concreto, dotado de un positivismo afectivo completo y complejo conferido por su relación con Cat: "*sabía que estaba allí porque debía estar allí, porque era el sitio, la cama, el espacio y el tiempo que me correspondían.*" (op. cit., p. 52).

Esta interioridad personalísima, posee la capacidad de extrapolarse más allá de los momentos reales compartidos, dejando paso a la actuación de la imaginación que la reviste, en absoluta concordancia con las leyes de la libertad, formulando un espacio inventado, ubicado en la profundidad de su fuero interior, un espacio de la felicidad perdurable, que se sustrae conscientemente a cualquier lógica de unidad espacio - temporal: "*Cuando no estaba allí seguía estando, cerraba los ojos y volvía a estar allí... en un lugar intangible y supuestamente irreal, en un espacio y un tiempo no encuadrables en coordenadas; en mi cabeza, en lo más profundo de mi persona. Viajaba de mí a mí misma, hacia dentro, y la encontraba.*" (op. cit., p. 52).

Como elemento propio de la ciudad, los sótanos de Edimburgo cobran el valor del espacio escondido, sumergido, de la delincuencia y el desamparo, al que Bea tiene acceso por vía narrativa, al conocer en parte, la adolescencia de Cat. "*...durmiendo en la estación conoció a Barry, el Virgilio que la guió a través de los sucesivos círculos del infierno que bullían en los sótanos de la ciudad*" (op. cit., p. 38). La referencia literaria a Virgilio, guía de Dante a lo largo de su viaje al más allá, recompone una imagen simbólica de la iniciación de Cat en el 'arte' de mantenerse y sobrevivir al margen de la ley, en un espacio destructivo, no apto para los no - iniciados. La directa relación infierno - sótanos de la ciudad, define a éstos últimos irrevocablemente, y los sitúa en el nivel de los componentes propios de una ciudad postmoderna de factura muy negativa.

### 9. 3. Otros espacios simbólicos

La permanente soledad circundante de Beatriz, se inscribe dentro de una unidad espacial de factura muy personal, y proporciona la visión de un alrededor personal infranqueable desde el exterior, construido sobre unos parámetros encuadrables en el bloqueo comunicacional desde fuera hacia dentro y al revés. Y "*esta certeza de estar siempre sola*" (op. cit., p. 29), en perfecta unión con lo inadecuado de la ciudad en la que se encuentra, se extiende al espacio humano de la interrelación con las personas con las que entra en contacto y se ubica 'concretamente' en su sitio, dándose así un lugar de la soledad fácilmente reconocible, un lugar habitado, transferible direccionalmente, y acompañante fiel de Beatriz: "*demasiado a menudo experimentaba la sensación de haber caído en un sitio equivocado*" (op. cit., p. 47). En lo más profundo de su ser, Bea desea desesperadamente descubrir su espacio propio, que se ajuste a su profundidad emocional y su subconsciente lo ubica en Madrid: "*sentía secretamente que me habían colocado fuera de sitio, que el mundo al que pertenecía por derecho estaba fuera, fuera de mi casa... escondido en alguno de los rincones secretos de Madrid*" (op. cit., p. 140).

El único elemento que logra transgredir las barreras de este espacio propio, es Mónica, que desde el primer día cuando se sienta a su lado en el colegio, establece definitivamente la importancia que va a adquirir en el universo de Beatriz. Esa 'instalación', aceptada de buen grado por Beatriz, es la que determina definitiva e irrevocablemente, la orientación de este espacio propio, personal, mediante la creación de una relación de dependencia que Beatriz misma amplifica: "*Ella llenaba todo el espacio que yo tenía para compartir, no cabía nadie más y no lo echaba de menos.*" (op. cit., p. 183).

Una vez alejado el factor que confiere consistencia a este espacio personal, se produce la ruptura, el desprendimiento del mismo y el posterior

retroceso, pero la desmaterialización lo vuelve irrecuperable: "...la sentía alejándose cada vez más de mí. En mis desesperados intentos por mantenerme a su lado yo avanzaba hacia un horizonte que retrocedía a cada instante." (op. cit., p. 131). Es precisamente este horizonte en retroceso, el lado visible de un universo interior, que ya no le pertenece a Beatriz, y al mismo tiempo, paradójicamente, da 'lugar' a un no - lugar, es decir, abandona un espacio para que éste pueda ser nuevamente llenado por un no - lugar personal, poblado por la anulación en su máxima expresión: "*Entre Mónica y yo acababa de establecerse una zona de nadie, un abismo de vértigo.*" (op. cit., p. 227). La percepción tan real, casi palpable en su consistencia, de esta zona de nadie, de este no - lugar de la realización afectiva, se traduce por la densidad, fuerza y gelidez del dolor, recuperadas a nivel de imagen por la presencia del cristal, cuya transparencia permite sólo ver, ser consciente de, pero sin acceder, ni participar: "...volví a detenerme antes de rozarla siquiera, como si hubiera chocado con un cristal" (op. cit., p. 227).

Con la misma función separadora entre dos zonas de un espacio físico, real, el aeropuerto de Barajas, la puerta de cristal es el único detalle mencionado en el recorrer de este no - lugar postmoderno que se define como un espacio de la no - identidad, situando a Bea en la categoría de los viajeros: "*Llegada al aeropuerto. En cuanto cruzo las puertas de cristal que separan la zona pública de la reservada a los viajeros.*" (op. cit., p. 32), y que es el contrapunto de otro no - lugar, el aeropuerto de Gatwick, marcado esta vez no por un recorrer espacial sino por un recorrer temporal que anula su valoración: "*Espera de una hora en Gatwick que entretengo mirando...*" (op. cit., p. 31).

Hay otros niveles simbólicos de recuperación espacial. El espacio de la representación por excelencia, donde la realidad encuentra a su doble, es el espejo, "*una lámina que reproduce imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe*"<sup>4</sup>, un espacio que al proporcionar el doble, adopta también las conexiones significativas del objeto retratado. Como "*símbolo de la*

---

<sup>4</sup> CIRLOT, J. E., op. cit., p. 194.

*imaginación - o de la conciencia - como capacitado para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal*"<sup>5</sup>, el espejo funciona como escenario que da cabida y acoge dentro de una interioridad imaterial, desvanecible, fluida, el reflejo de un estado afectivo de la conciencia de Beatriz, generado a nivel real de reproducción, por la presencia de Mónica en el espacio del bar, en un proceso de adentramiento, cuya orientación va desde un espacio interior concreto, el bar, a un espacio incluido en esta interioridad, pero no controlado por ella, un universo representado que necesita de lo real al nivel de la construcción de imágenes, pero cuyo territorio es regido exclusivamente por la conciencia y la imaginación. De este modo, estamos ante un mundo doblemente perceptible, aparentemente idéntico a sí mismo: *"La barra... ofrecía una doble figura, debido al espejo que tenía detrás. Y frente a mí, en la barra gemela, bebía una Mónica gemela, una morena imponente menos nítida que la que tenía a mi lado, difuminados sus contornos por el humo y por las luces indirectas, como una imagen vista debajo del agua."* (op. cit., p. 78).

Fluctuando entre la dimensión de lo consciente y la de lo inconsciente, la certeza de la imposibilidad de su relación, se explicita mediante la sumergida recomposición de la imagen, en una conexión entre el simbolismo del espejo y el del agua reflejantes. Sin embargo, la imagen no se sitúa en la superficie de las dos láminas, una compacta, inmóvil, el espejo de cristal y la otra, fluida, móvil y movable, el espejo acuático, sino en profundidad, en un nivel inferior al que se accede atravesando capas de transparencia que difuminan los contornos, a causa de su flotante deslizamiento. Ese alejamiento prefigura la desaparición, y el espejo funciona en su sentido negativo, aquél que recuerda por su capacidad caleidoscópica representativa, reflejando imágenes de un momento, la discontinuidad de la vida, dominada por la ley del cambio y de la sustitución. *"El aparecer y desaparecer que refleja el espejo..."*<sup>6</sup> concentra en el espacio de la imagen, dimensiones profundamente humanas.

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 194.



Relacionada con el espejo, por la variabilidad y por su condición reflectante, la luna, en su calidad de "*ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones <dolorosas> en forma de círculo clara y continuamente observable*"<sup>7</sup>, determina simbólicamente en su atributo femenino, la configuración de un espacio urbano nocturno, influyendo en la relación que se establece entre el personaje y la ciudad, relación basada en un vínculo que se llama miedo, terror: "*Aún hoy la luna llena me da miedo.*" (op. cit., p. 121). Cargada de una energía destructiva, "*Esa bola malvada,... suspendida en el cielo ajena a los desastres que provoca*" (op. cit., p. 121), la luna llena se convierte en una presencia ineludible, generadora de una importantísima carga negativa sobre la cual se erige la ciudad de noche. En la confluencia de las dos dimensiones en escena, horizontalidad urbana y verticalidad astral, se desatan como efecto de una concentración casi palpable de la negatividad, acontecimientos, como períodos preestablecidos de la evolución y avance del elemento antropológico: "*La luna llena... reinaba allí arriba*" (op. cit., p. 234) / "*Ralph también me dejó en luna llena.*" (op. cit., p. 235) / "*De pronto la vi en el cielo, inmensa, presagiente, velada por las lágrimas y por las nubes... La imagen empañada de la luna llena.*" (op. cit., p. 236).

Noche - luna - mujer - tres parámetros en función de los cuales se vislumbra una imagen negativa de la postmodernidad urbana: Madrid.

Otros dos espacios, complementarios de la mencionada configuración negativa, matizan la extensión de la capacidad destructiva de la ciudad: la droga y la muerte. Remitiendo a la más remota ancestralidad mitológica, la comparación acerca, en un intento de justificación, dos universos sensoriales, el mitológico representado por lo dionisiaco, "*símbolo del desencadenamiento ilimitado de los deseos, de la liberación de cualquier inhibición o represión*" que "*según Yung,... significa el abismo de la <disolución apasionada> de cada individualidad humana, a través de la emoción llevada al paroxismo...*"<sup>8</sup>, y el correspondiente a la realidad actual,

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 283 – 284.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 172.

representado por la droga: "Nuestros antepasados creían que al beber y al bailar cedían sus cuerpos a una deidad que los ocupaba. ¿Qué diferencia había en el fondo entre las bacanales y las saturnales, entre la Metralleta y Cream?" (op. cit., p. 184).

De cara a una curiosa mezcla de odio y nostalgia, manifestada con respecto a la ciudad, el espacio de la muerte se define como acogedor: "al igual que la muerte, un espacio acogedor" (op. cit., p. 42) / "Lo que más duele no es dejar la vida, sino abandonar lo que le da sentido." (op. cit., p. 122). Porque, según Bea, "No hay que temer aquello de lo que nada se sabe. Ni al sexo, ni al amor, ni a la muerte." (op. cit., p. 204 –205).

Espacio urbano y sentimiento amoroso, entendido en su complejísimo abanico de acepciones: "Yo puedo amar a hombres y a mujeres. No distingo entre sexos." (op. cit., p. 213) / "Que la fisiología no determinó nunca la mecánica amorosa. Que yo nací persona, y amé a personas." (op. cit., p. 215), se funden mediante la combinación de un enlace de extrema sensibilidad, entre conceptos como: viaje - espacio - tiempo - estrellas - luz - amor, en una creación literaria sobre lo espacial femenino en la búsqueda de un lugar para ubicarse.

Y la ciudad es siempre la misma, construyéndose a sí misma, en cualquier lugar, porque lo que condiciona la plasmación de su imagen, permanece en lo más profundo del ser humano...

*... porque allá donde vayas, llevarás a la ciudad contigo...*

## CAPÍTULO 10

### **El lenguaje de la imagen fílmica en la periferia postmoderna - *El diablo en los ojos* – Jesús Ferrero**

La novela actual requiere constantemente un repertorio icónico. Algunas marcas de este repertorio, son más sutiles ya que afectando la misma estructura del entramado narrativo, lo invaden y ponen en evidencia una serie de dispositivos por los cuales el orden visual trata de imponerse en el orden textual. Dicha imposición tendría como resultado lo que la crítica define como "efectos espectaculares": "*Bien évidemment la translation d'un code sémiotique visuel à un code sémiotique textuel ne peut s'exprimer qu'en termes de simulacres ou d'effets: on pourra ainsi percevoir dans tel ou tel roman des effets de zoom, de travelling, ou encore de panoramique, etc. Nous proposons de parler pour toutes ces entreprises "d'effets spectaculaires". Spectaculaires car ils ont pour but d'imposer le visuel, de réfuter, désespérément sans doute, cette loi inhérente à l'écriture qu'est la successivité. En reversant dans l'ordre graphique ce qui ressortit au visuel ou à l'auditif, l'effet spectaculaire permet de créer le simulacre synoptique.*"<sup>1</sup>

Por consiguiente, la novela contemporánea revela un complejo conjunto de estrategias de escritura que implican una reelaboración de procedimientos procedentes de códigos visuales y auditivos. Según J.-F.

---

<sup>1</sup> CARCELEN, J., F., - *L'Hétérogène dans le roman espagnol*, en: Bussière – Perrin, A. (ed.) *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, Montpellier, Ed. du CERS, 2001, p. 57.

Carcelen, *"Le dénominateur commun en est une prose fortement imprégnée de ce que Germán Gullón (2000, p. 510) appelle "parrareferencialidad", c'est - à - dire de références nombreuses au cinéma, à la vidéo, à la musique rock, etc., dans un espace urbain et un temps contemporain de celui de l'écriture. Les protagonistes sont souvent des victimes de leur dépendance à la télé, aux reality shows, incapables de distinguer fiction et réalité, et qui, par mimétisme, sont poussés à des conduites hors norme."*<sup>2</sup>

La novela de Jesús Ferrero, "El diablo en los ojos", es uno de los textos actuales representativos en este sentido, ya que la mirada y la imagen constituyen su problemática esencial.

Los efectos espectaculares escénicos, recreados por el discurso narrativo, confieren al proceso de la lectura la misma sucesividad que produce una lectura cinematográfica. Toda lectura cinematográfica proporciona este efecto de sucesividad, dado que el arte cinematográfico se articula entorno a dos ejes, uno paradigmático que es el plano, el otro sintagmático que es la secuencia, siendo el plano el que produce la percepción pregnante inmediata, gracias a que dentro de sus demarcaciones coexisten gran cantidad de informaciones y signos.

Novela construida en conformidad con intenciones fílmicas de lectura, "El diablo en los ojos" se configura como ficción literaria creadora de imagen, no de pensamiento; creadora de efectos visuales, no de efectos de significado léxico; creadora de significados representados por la imagen, no de significados explicitados por la palabra.

El texto de Jesús Ferrero puede ser considerado una forma de creación intermedia, resultada de la combinación entre técnicas propias del arte cinematográfico y las propias del arte literario, donde la fuerza de representación de las primeras se impone a las segundas, a las que utilizan como base imprescindible para su propia materialización significativa.

Al tratarse de técnicas propias de un arte representativo, el concepto de espacio cobra dimensiones especiales, alcanzando la categoría de escenario representado, mostrado y visionado. Y este escenario, eje paradigmático o

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 57.

plano, en el arte de la imagen, es la ciudad de Madrid, escenario urbano, plano literario de la representación de las secuencias de una realidad postmoderna.

León Salgado, el protagonista de la novela, recibe como regalo de sus padres, una cámara vídeo, que se convertirá casi desde el principio en su acompañante inseparable. Lo que debería constituir un juego, se convierte, a medida que va utilizando la cámara, en una pasión desgarradora, en una dependencia perceptiva deformada por el objetivo de ésta. El texto es concebido como resultado de la combinación entre el proceso de focalización y el de ocularización, dado que la mayoría de los puntos de vista se filtra a través de la instancia fílmica.

La reincidencia casi permanente del verbo 'filmar', produce cierto efecto de materialización del objetivo de la cámara, creándose la impresión de leer lo que la cámara 'enuncia'. Los efectos de travelling producidos por acumulación y enumeración, intensifican esta impresión.

A través de un proceso de antropomorfismo, la cámara, marca Sony, se transforma en Sonia. Cobrando los atributos de una mujer, la cámara es la que provoca el descubrimiento de una forma particular de mirar todo aquello que le rodea: "*No quería reconocer que se había enamorado de la cámara, de la mirada que había descubierto en él a través del ojo electrónico. La cámara le ayudaba a combatir la ansiedad, y como era una Sony, le había puesto el nombre de Sonia.*" (Jesús Ferrero, *El diablo en los ojos*, p. 53).

Para Leo, su cámara posee la capacidad de penetrar en lo más hondo de los detalles de la realidad, detalles no perceptibles a simple vista y sobre todo, adquiere los atributos femeninos de la posesión más absoluta: "*Sonia era una femme fatale. Te desnudaba con la mirada para que no te engañases tanto a ti mismo.*" (op. cit., 56), sustituyendo al cúmulo de posibles existencias femeninas en su vida: "*Sonia era su madre, su novia y su hermana. Leo le dio un beso, dos.*" (op. cit., p. 56).

Las manifestaciones de la relación afectiva unidireccional, que se establece entre los dos, son abundantes en el texto: "*metió la cámara... la acarició como se acaricia un instrumento musical recién estrenado*" (op. cit., p. 11).

El fenómeno que provoca la dependencia de Leo, es su autoconvicción de que la capacidad del ojo electrónico sobrepasa, sustancialmente, la capacidad visual del ojo humano, frente a significados complejos contenidos en todos los niveles de la realidad concreta; una capacidad peculiar de representar, código de máxima sutileza: "*un rechazo que el ojo de la cámara hacía más perceptible*" (op. cit., p. 21).

Convertida en la instancia perceptiva más objetiva de todas las posibles, la cámara se revela como la mirada no afectada por la subjetividad, por la sensibilidad o por la parcialidad humanas, registrando todas las perspectivas sin proceso alguno de selección: "*Sonia era fría y objetiva. Le daba igual filmar un cadáver que una chica en la flor de la edad. Lo hacía todo con la misma naturalidad y las mismas ganas.*" (op. cit., p. 78).

Las etapas que recorre la dependencia de Leo, culminarán con un descontrol enfermizo de su deseo de filmar, justificado ante sí mismo, por su atribución a la cámara. Su obsesión por filmarlo todo se ve plasmada como obsesión y necesidad de la cámara: "*Desde los primeros días, Sonia había comenzado a respirar a la par que él, como si fuese su hermana siamesa. Sonia era voraz, demasiado voraz... Sonia era terrible. Y ahora le exigía más, mucho más. Sonia quería verlo todo, registrarlo todo...*" (op. cit., p. 100).

Este vínculo obsesivo que relaciona al protagonista con su cámara, produce en ocasiones la interpretación de esta última, como prolongación suya, como prolongación material de un estado mental: "*Sonia iba en el bolsillo interior de su gabardina como una cría marsupial en la bolsa de su madre.*" (op. cit., p. 123).

## 10. 1. Espacios exteriores

El espacio que provoca y contiene la actuación de los dos protagonistas, el explícito, Leo y el implícito, la cámara, es, como ya hemos mencionado, el espacio urbano reconstruido como panorama fílmico sobre el eje temporal de la identidad con la temporalidad del proceso de representación. Este panorama fílmico recompone un mapa urbanístico madrileño, que resalta preponderantemente las extensiones periféricas, remitiendo a través de flashes momentáneos, muy puntualizados, a espacios céntricos.

La novela se configura como protagonismo indiscutible de la periferia urbana y especialmente del aeropuerto, espacios que alcanzan indudablemente la categoría de no - lugar. Su percepción, realizada a través del objetivo de la cámara, refuerza doblemente, por la inducción del matiz de ficcionalidad que supone toda representación filmada, el carácter indefinido de los contornos de la estructura espacial retratada.

La apertura de la ficción literaria introduce al lector en una atmósfera crepuscular, resultado de una combinación de fenómenos climáticos que cumplen simbólicamente con una función anunciadora de los acontecimientos posteriores. Este primer cuadro recompone, mediante una conjunción entre elementos urbanos y elementos de la naturaleza, un panorama que va a constituir el telón de fondo de la actuación novelesca, completado posteriormente por sus variaciones. El único elemento que informa en cierta medida, con vistas a una posible localización orientativa de la extensión espacial presentada, es justamente el aeropuerto, un no - lugar típico de cualquier configuración urbana de la postmodernidad. Las referencias incluidas, restantes, configuran un no - lugar insituable o dicho de otra manera, situable en cualquier parte: "*Un viento abrasado barría los bulevares*

*del barrio residencial mientras los aviones despegaban del aeropuerto, a un kilómetro de allí. El cielo se oscureció unos instantes, cayó un chaparrón y luego todo se volvió rojo. El crepúsculo parecía una radiación.*" (op. cit., p. 7).

La secuencia significativa compuesta por una temperatura altísima conjugada con el oscurecimiento repentino, desemboca en una imagen cuyo primer reflejo óptico es de índole cromática. La asociación de términos ‘abrasado’ - ‘rojo’ pre - explicita simbólicamente la posterior conjetura de la actuación del fuego, y confiere al segmento urbano en cuestión, una consistencia que se desvanece, se funde bajo el efecto del calor, rasgo definitorio de los no - lugares.

Prácticamente a partir del segundo párrafo de la novela, la presencia de la cámara adquiere un carácter ineludible, al igual que la función de elemento distorsionador de la recepción de toda imagen: "*Leo cogió la cámara, salió a la calle y empezó a filmar los árboles, bajo una luz cada vez más opaca, las casas adosadas, las colinas, y la iglesia de Santa Catalina... Filmó la vía muerta que pasaba por mitad del barrio y, colocado en mitad de los raíles, filmó hacia la derecha y hacia la izquierda.*" (op. cit., p. 7).

Esta primera toma de imágenes introduce textualmente un cuadro periférico no - compacto, en el que los elementos constitutivos no se relacionan entre sí, apareciendo como secuencias que se presentan y ceden posteriormente el paso a la siguiente. La vía muerta, desde la cual Leo encuadra los dos planos a los que esta vía separa, constituye uno de los símbolos reiterados a lo largo de la evolución del discurso narrativo y uno de los indicios más claros de la configuración de un lugar negado. Franja delimitatoria entre dos lados, que sin ella constituirían un conjunto, la vía muerta es un tramo espacial no - direccionado, que empieza en y lleva a ninguna parte.

El determinante ‘muerta’ intensifica la connotación anuladora de este espacio. El entramado de las vías, vislumbrado por una ubicación de la mirada electrónica fuera del campo de la vía muerta, postula un negativismo claramente expresado que anuncia la dimensión destructora instalada dentro



de esta espacialidad: "Al fondo, las vías se perdían en una maraña de maleza." (op. cit., p. 7). A continuación recuperamos, bajo la misma forma secuencial de enlace, un contenido urbano típico de la ciudad postmoderna, repleto de elementos propios y definitorios indudablemente de cualquier centro urbano en la postmodernidad: "Filmó anuncios electrónicos, el supermercado Economax, el café Nueve de Noviembre, la cervecería KandyL,... la parada de taxis de la plaza del Navío, y luego subió hasta las ruinas del castillo." (op. cit., p. 7).

La constante necesidad de filmar, resentida por el protagonista: "continuó filmando... como si de ello dependiese su vida" (op. cit., p. 27), le convierte, a medida que empieza a dominar el uso de la cámara, en un espectador del espacio urbano externo e interno, un espectador que sufre lo que Metz define como una *identificación cinematográfica primaria*, que es "la que lleva a cabo el espectador con la cámara cinematográfica, a través de la que el sujeto se identifica a sí mismo en tanto que mirada. Mirada que pertenece a una cámara que ya ha mirado antes lo que él está mirando ahora y que coloca al sujeto - espectador en una posición omnipotente (la del propio Dios)... el espectador se identifica a sí mismo como puro acto de percepción, como sujeto trascendental - y en un acto por el cual el imaginario - percibido se reconstituye como continuidad en el interior del sujeto." <sup>3</sup> y es justamente esta identificación cinematográfica primaria, la que le proporciona a Leo la convicción de conseguir a través del objetivo de la cámara, una representación más pura, más sutil, más completa de la realidad que le rodea en todos sus aspectos, dado que la mirada que considera completamente suya, resultada de una superposición de la humana y de la electrónica, está capacitada para una percepción especialmente precisa a la hora de captar matices, imposibles de detectar en una percepción normal. <sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra /Universidad del País Vasco, 1998, (signo e imagen), p. 151.

<sup>4</sup> "Il y a sans doute dans ce roman une volonté autoréférentielle de questionner les possibilités respectives de raconter qu'ont le roman et la vidéo. L'alternance focalisation variable et ocularisation à travers la caméra serait une des manifestations de cette mise en concurrence où en définitive la littérature l'emporterait: on ne peut en effet s'empêcher de penser que derrière la caméra, il y a un personnage dont le nom est avant tout la première personne du verbe *leer*." - Carcelen, J. F., en: op. cit., p. 60.

Filtrado en su totalidad por estas miradas unificadas, el espacio urbano se presenta como escenario fílmico de los acontecimientos narrados, cobrando en cada secuencia presentada, la calidad de imagen global enfocada por el objetivo.

La impresión general ofrecida por esta percepción, es aquella de estar dentro de un espacio urbano segmentado, desintegrado, esparcido, carente de una capacidad autocomposicional, autocombinatoria, autoestructural.

Cada zona mencionada parece presentada como elemento aparte, como una pequeña entidad urbana que no dispone por un lado, de una posibilidad integradora en el conjunto, a causa de la ausencia de todo enlace y por otro lado, de una capacidad propia, intrínseca, de autodefinition. Por lo tanto, Madrid se perfila a través del panorama resaltado por la ficción literaria, como una ciudad esbozada, interrumpida, sin rostro, negada, espacio de la desintegración que lleva inscrita en su propia estructura. A pesar de aludir a zonas periféricas residenciales, el espacio urbano sólo transmite matices negativos, reflejando un ambiente pesado: "*la ciudad residencial Alameda de Osuna, en un atardecer que le parecía impregnado de una tristeza sofocante*" (op. cit., p. 8).

El espacio de la muerte, y por tanto, de la negación por excelencia, el cementerio, ocupa un lugar destacado en la representación espacial a lo largo del texto: "*Filmó las charcas que rodeaban el cementerio y los troncos de los cipreses reflejándose en el agua... los ángeles de alas rotas, las botellas de plástico, las flores podridas. Filmó a una niña... filmó a una vieja, y luego volvió a proyectar el ojo de la cámara hacia los suburbios, que por el lado del aeropuerto parecían interminables.*" (op. cit., p. 8).

El traspaso de un segmento enfocado a otro, se realiza bruscamente, en la misma línea de segmentación espacial señalada; no hay mirada circular que englobe la secuenciación, no hay recorrido fílmico que relacione una imagen estática con otra de la misma naturaleza, no hay espacio representado en movimiento, sólo unidades cuya simbología incorporada ajusta, en su totalidad, la imagen de una ciudad excluida de las coordenadas espacio - temporales tradicionales.

El objetivo enfoca, dentro del espacio del cementerio, detalles que cobran más expresividad por su contenido referencial. La grabación realizada en la superficie acuática, evitando el enfoque directo de los cipreses, alude intensamente a la idea de desvanecimiento, de desintegración que implica obviamente la muerte, dicha intensidad siendo transmitida mediante la propia simbología del ciprés y también mediante su reflejo movable, ilusorio, en la capa acuática. El negativismo decadente contenido en los demás símbolos presentes, 'alas rotas', 'flores podridas', completa la misma conceptualidad de la desintegración, de la desaparición; mientras que la oposición 'niña - vieja' marca los puntos inicial y final de un trayecto efímero, que es la vida. El enfoque seguido de la extensión suburbial, no aporta a nivel de imagen textual - discursiva, ninguna información con capacidad determinante, sólo se encarga de crear la impresión de extensibilidad espacial infinita, aspecto que termina de asentar el carácter indefinido de la exterioridad espacial periférica.

La necesidad de Leo de auto - enfocarse dentro de este espacio, se podría interpretar como una necesidad de conseguir cierta certeza, la de una imagen palpable, reconocible dentro de esta indefinición: "*De pronto sintió que necesitaba una imagen suya en medio de aquel paisaje.*" (op. cit., p. 8).

El procedimiento empleado en la toma de imágenes, señalado anteriormente, recopila constantemente símbolos indiscutibles, creadores de no - lugares. Los cuadros logrados por la acción de juntar imágenes sueltas, de espacios o extensiones como el parque, la alameda, el pinar o la autopista, son casi siempre introducidos por la recreación de una atmósfera incandescente, abrasadora, prefigurativa de un espacio infernal: "*Ríos de luces empezaron a crecer hasta perderse en la planicie, ríos de una lava veloz bajo un cielo que estaba pasando del rojo intenso al cobrizo.*" (op. cit., p. 9).

El ruido aterrador de los aterrizajes y de los despegues de los aviones, se configura como contrapunto de la soledad del pinar, situado en el plano opuesto: "*los aviones... parecía que estaban aterrizando y despegando en la alameda... aquella soledad más allá de la autopista y la jungla de cables y casas adosadas y vallas publicitarias*" (op. cit., p. 9).

La combinación en un mismo segmento discursivo, de elementos tan dispares, hace que la ciudad se refleje como una extensión urbana donde las delimitaciones lógicas han desaparecido, dando lugar a una interrelación caótica de elementos y coordenadas, como el ruido ensordecedor, propio de los no - lugares típicos, como los espacios aislados, de silencio y soledad, como islas de una tranquilidad situable en un eje espacial atemporal.

Espacio de la negación, de la desorientación, la periferia urbana completa su indefinición por la consistencia envolvente, pesada, del aire que compone su estructura superior: "*su mente parecía hecha de la misma sustancia envolvente y gaseosa que la atmósfera que le rodeaba*" (op. cit., p. 9).

Bajo la observación de la cámara, los personajes actúan, sin tener conciencia, en la mayoría de los casos, de que les están filmando. Junto con sus actuaciones, la cámara registra naturalmente, el escenario - espacio del desarrollo de la actuación, y la naturaleza extraña, cargada de signos difíciles de explicar a primera vista, que caracteriza generalmente estos escenarios, quita en ocasiones protagonismo al personaje, imponiéndose como percepción alusiva, anunciativa de un algo que está a punto de desencadenarse. El desplazamiento de Nazario, cobra el valor de una excusa para registrar en realidad la superficie que se va ampliando a medida que el personaje avanza.

La instancia actancial es recuperada sólo a través de las unidades verbales significativas del avance, el acento cayendo en el enlace aparente de los segmentos espaciales presentados, porque el enlace sólo es la consecución del camino del sujeto desplazante, sin embargo las imágenes se configuran como partes separadas, diferenciadas por intensidades luminosas completamente opuestas. La oscuridad disminuye, para dejar paso paulatinamente a fases de luminosidad que introducen espacios diferentes.

Cada encuadre funciona como marco autónomo de referencia espacial, otorgando a la imagen la posibilidad de una reestructuración visual del pequeño universo representado, en función de las coordenadas propias del perceptor: "*Bajo una atmósfera cada vez más grisácea y una luna cada vez más pletórica, Nazario atravesó de un lado a otro la arboleda. En cuanto*

*dejó atrás el pinar todo se iluminó. La luna semejaba un círculo de neón chorreando fulgores amarillentos sobre la autopista y las barriadas, a su vez iluminadas por largas filas de farolas. En cuanto se acercaba al aeropuerto, la noche le parecía, de tan clara, una aurora boreal.*" (op. cit., p. 10 –11). La periferia se compone de tres no - lugares fundamentales, la arboleda, la autopista y el aeropuerto, que dada su condición, no establecen ningún tipo de enlace entre ellos, aspecto que conduce a una percepción de la periferia como espacio fragmentado, donde cada fragmento aparece envuelto en una atmósfera ficticia, impactante a nivel visual, determinante de un espacio en el que el situarse no tiene cabida.

El enfoque de la cámara le permite a Leo superponer dos planos espaciales, uno real, pero artificializado a través de la pantalla y uno imaginario, simbólico, no determinado; el primero - el parque, el segundo - los cuadros. Las dimensiones diurna - nocturna permiten la modificación de uno de estos planos, el imaginario, que ya representa de por sí, la modificación del real: *"volvió a filmar el parque Juan Carlos I desde la colina de los cipreses, pensando que era el único jardín de Madrid de dimensiones metafísicas y de diseño existencialista. De día parecía un inmenso cuadro de De Chirico y de noche un inmenso cuadro de Magritte.*" (op. cit., p. 55). Un no - lugar con veleidades de auto - reflejarse artísticamente, doblemente determinando como tal, "de diseño existencialista" y "sin sentido", conduce hacia la materialización de otro no - lugar reiterado constantemente, la autopista con sus atascos: *"Como era un parque sin sentido, daba igual el sendero que eligieras , todos llevaban al mismo lugar, rodeado de autopistas en las que casi siempre había atascos y caravanas.*" (op. cit., p. 55).

Espacio urbano abierto, el parque se configura en función de un aire cargado de negativismo, capaz de provocar un traslado de las coordenadas sensitivo - mentales de todo aquél que lo recorre, a niveles que se escapan al control de la coherencia: *"Ante una dimensión tan vacía te volvías forzosamente profundo, y seguro que empezabas a parecer un loco.*" (op. cit., p. 56). La anulación de toda materialización concreta posible, en el marco de

la extensión verde, remite una vez más, al sinsentido, a la percepción anulada, a la consistencia borrada, que se combinan en la indefinición global de las extensiones de este tipo. El balance de este espacio de la nada, es siempre el reflejo electrónico artificial, la faceta artificial moderna de la ciudad. La mención reiterada constantemente, a los ruidos relacionados con las operaciones efectuadas por los aviones, actualiza la coordenada sonora de la percepción: "*los rugidos de los aviones... bajo cielos de colores cibernéticos*" (op. cit., p. 57).

El límite entre la interpretación de los códigos reales y la de los códigos imaginarios, se desvanece a causa del filtro electrónico, dejando espacio para la interferencia múltiple entre los dos universos: "*Desde el ojo de su cámara, los tres personajes... eran otro símbolo que le regalaba la realidad, cuyas imágenes le empezaban a parecer por primera vez en su vida, tan sorprendentes como las creaciones de la imaginación.*" (op. cit., p. 30).

Mediante la fusión de los significados, se crea un espacio - base común, en el que efectos reales de interpretación - percepción y efectos contruidos según criterios virtuales, concurren en la producción de un espacio al que Leo quiere impregnar de transparencia. Sus intenciones se materializan en la realización de la película, cuyo título es el término ruso - *Glasnost* - término que se traduce como *transparencia* aplicada a las formas de expresión. Por lo tanto, sus esfuerzos inclinan hacia la presentación de una realidad exacerbada, desnuda diríamos, intentando eliminar cualquier posible rastro de intencionalidad en la actuación de lo retratado, persiguiendo la creación de una película que no fuese otra cosa que el más desnudo reflejo de la realidad. La problemática de la película gira en torno a la desintegración de su familia.

Mediante un proceso de inversión no controlado, la inicial postura de entidad que maneja y dirige el enfoque, que domina Leo, llega a ser sustituida por la cámara que, adquiriendo cierto estatuto diabólico, termina por dominar las reacciones de Leo. Este elemento implacable que es la cámara, producirá en el protagonista un intenso efecto de confusión entre realidad y ficción, una confusión que implica la anulación de las dimensiones reales y que conduce

inevitablemente a la duplicación del impacto de las ficticias. Este proceso le induce a cometer un crimen y posteriormente, con el estreno de la película, a condenarse.

La concentración de tantos no - lugares proporciona una dimensión espacial propicia a la desintegración de todo aquello que abarca.<sup>5</sup> El discurso narrativo resalta permanentemente esta capacidad destructiva, mediante la focalización de signos con función anunciativa.

La unidad espacial más destacada, es, como ya se ha señalado, sin duda alguna, la periferia<sup>6</sup>, cuyo punto primordial es el pinar, donde los padres de Leo encargan la construcción de una casa. Nazario, el arquitecto, se convertirá a raíz de esta decisión, en el amante de Laura, la madre de Leo. Durante el desarrollo del proceso de construcción de la casa, la interpretación simbólica se centra entorno a la zona periférica, cuya presentación es interrumpida por bruscos acercamientos al centro de la ciudad, a zonas identificadas e identificables, que sirven de escenario de encuentro entre el padre de Leo, Julio, y su amante.

El pinar, espacio de la negación más absoluta, es interferido por una dimensión creativo - constructiva, representada por la elevación misma de la casa, una dimensión positiva de naturaleza materializadora, que remite a la perfilación real de lo concreto. El choque entre las dos dimensiones incompatibles, tiene como resultado una expulsión del positivismo implícito en un acto de construcción, mediante la acción simbólica del incendio, que Leo mismo provoca, prendiendo fuego a la casa, sin saber que Nazario se había quedado dentro.

La simbología múltiple, concentrada en este espacio, como el ángel de la trompeta en el frontón de la casa o el ritual que el propio arquitecto realiza en el jardín, esparciendo las cenizas de su mujer, refleja las proporciones anuladoras de un espacio que es justamente el espacio - territorio, el espacio - dominio de la muerte.

El espacio construido de la casa se puede resumir perfectamente en un término definitorio, aquél de panteón, de espacio predestinado, marcado de

---

<sup>5</sup> Véase: nota 1, cap. 2.

antemano, antes de su propia materialización, por fuerzas reductoras que se escapan al control inteligible de la capacidad explicativa de la lógica humana: "*En realidad toda la casa está dedicada a tu madre, si bien yo mismo tardé en darme cuenta... Los tres cipreses señalarán para siempre su residencia.*" (op. cit., p. 91).

La estructura arquitectónica del elemento urbano construido, se perfila como conjunción de dimensiones temporales antitéticas y de dimensiones atemporales; y una vez finalizado el proceso de encaje de esta conjunción, se produce inevitablemente una disyunción mediada por el elemento fuego, fuerza simbólica purificadora de un lugar que sólo acepta una dimensión, su propia negación.

Las dimensiones temporales antitéticas están representadas por las características estilístico - arquitectónicas definitorias de dos cuadros espacio - temporales, históricamente distanciados el uno frente al otro: "*una especie de villa romana pasada por Florida*" (op. cit., p. 90), mientras que la atemporalidad aparece implícita en la imagen del "*ángel de la trompeta apocalíptica.*" (op. cit., p. 90).

La casa cumple con su función de espacio imaginario - ficticio en el proceso de la representación filmada: "*la casa de las columnas no dejaba de ser un decorado de lujo para una película underground...*" (op. cit., p. 174).

Uno de los elementos más presentes entre las dimensiones que contribuyen en la configuración espacial exterior, es la luz, en sus diversas manifestaciones: "*filmó las columnas y la piscina bajo una luz de plata*" (op. cit., p. 94). La 'luz de plata' remite a un ambiente indefinido y frío que resta calor a un espacio creado con fines habitables.

El pinar, extensión central en el texto, presenta desde un principio, a través del rechazo que Leo siente hacia la idea de trasladarse a vivir en aquella casa, los rasgos que provocan este rechazo. El análisis al que Leo procede ante la perspectiva, desvela el carácter casi palpable, de una intensidad abrumadora, de espacio negativo, no acogedor y al mismo tiempo, de alguna manera, negado: "*Seguía sin gustarle. Había casas demasiado*

---

<sup>6</sup> Véase: AUGÉ, M., op. cit.



*cerca, a tan sólo doscientos o trescientos metros del pinar, y al mismo tiempo era un lugar demasiado aislado, enfrentado a la vastedad de un horizonte llameante.*" (op. cit., p. 20).

Por lo tanto, el espacio urbano periférico se concibe como un espacio apartado, separado no en sus coordenadas de diseño situable, sino en sus coordenadas de percepción de la propia ubicación por parte de aquél que lo transgrede. Situarse dentro del círculo mágico de este espacio, provoca la sensación de situarse en alguna parte fuera de la ciudad, fuera del mundo, cayendo bajo la incidencia de reglas diferentes de las que regulan el proceso de recepción preestablecido.

La imagen completa de su barrio, de su calle, es recuperada por la grabación que Leo realiza con el fin de incluirla en la película, como homenaje a su madre, muerta en un manicomio, poco después de enterrarse de que el causante de la muerte de Nazario en el incendio de la casa, era su propio hijo. La perspectiva registrada por el ojo electrónico, es la imagen misma de la negación: *"Así que volvió a pasear por su antigua calle. Fue entonces cuando le pareció un territorio definitivamente perdido... los bulevares de casas adosadas... se le antojaban universos de soledad e incertidumbre... las hileras de casas, unas enfrente de otras, creaban un ambiente de claustrofobia que le hacía pensar: aquí hay algo que no va bien... la escena que iba filmando mientras paseaba creaba una cierta sensación de muerte... Le bastaba con ampliar el objetivo y avanzar muy despacio para sugerir una atmósfera amenazante. El espectador podía pensar que iba a ocurrir algo extraño... espacios vacíos.*" (op. cit., p. 178).

El conjunto de matices, explicitados mediante el avance del proceso de enfoque, otorga al espacio urbano una dimensión psicológico - premonitoria que tiende hacia su ubicación a la altura de niveles psíquicos, contruidos según mecanismos de adelanto significativo actancial. La referencia al concepto 'muerte' tiene en este caso valor recordatorio, reactualizador de acontecimientos pasados.

Lo que impacta en el plano comparativo de la doble lectura, la de la cámara y ésta, a su vez, leída mediante el discurso narrativo destinado al

lector de la novela, es la consistencia expresiva de lo indefinido que se impone como atmósfera sin contornos claros, plagada de connotaciones que comparten una base y una estructura significativa común: la negatividad, consistencia que define por igual a dos territorios de configuración diferente: la extensión verde, elemento de la naturaleza y la extensión construida, elemento de la estructura urbana, provocando un deslizamiento imperceptible de una zona hacia la otra.

La ciudad postmoderna resulta ser un espacio situable en cualquier parte, cuyas delimitaciones internas se desvanecen, permitiendo sustituciones simbólicas entre sus partes. Lugar de la nada, donde todo tiende casi de forma consciente hacia la destrucción, la ciudad postmoderna recreada por la novela de J. Ferrero, es un ejemplo muy representativo de no - lugar globalizado y totalizador que abarca todas las dimensiones espaciales urbanas y determina, al mismo tiempo, la incidencia de los ejes temporales posibles.

El discurso que pone de manifiesto explícitamente la relación con la muerte, relación que se instala en todos los rincones de la ciudad, es el discurso del viejo Hériz, que rememora un acontecimiento trágico de su juventud: "*Ester nos maldijo a todos y por eso todas estas calles no es que estén ya lejos, están en el pasado, y por eso dan todas a una vía muerta.*" (op. cit., p. 179).

Este discurso puntualiza el carácter de ciudad maldita, un espacio que se mantiene dentro de una actualidad virtual, un espacio desprendido, expulsado de la lógica temporal de la manifestación real de lo que se define como presente, y la presencia simbólica de la vía muerta, remite inequívocamente a la imposibilidad de una continuación y por ende, del futuro.

El centro de Madrid aparece esbozado en intervenciones bruscas, que son las escenas de abandono de la zona periférica.

La configuración del espacio urbano céntrico se define como desplazamiento y mención denominatoria de los lugares en los que éste se realiza. No hay descripciones de ningún tipo, ni tampoco referencias proporcionadoras de rasgos urbanos definitorios. Son los nombres mismos de

las avenidas o de las calles en cuestión, los que hacen de índices de reconocimiento de la entidad urbana madrileña: "*cogió un autobús hasta Cea Bermúdez... en la avenida de las Islas Filipinas*" (op. cit., p. 48).

Los elementos propios de la ciudad actual son los que, en ocasiones, dan cuenta del eje temporal correspondiente a la escena filmada: "*la glorieta de Cuatro Caminos... adquiriría un aire americano, con sus grandes anuncios de cigarrillos y su parada de metro y el incesante parpadeo de las luces de los grandes almacenes*" (op. cit., p. 48). El efecto de postmodernidad, resultado de la resaltación de los chips electrónicos en el espacio urbano nocturno, es amplificado hasta producir una sustitución en el plano de la apariencia, por la comparación con la ciudad de Nueva York, símbolo de la postmodernidad urbana por excelencia: "*Pensó que le iba a quedar una escena muy neoyorquina, pensó que una vez más estaba superando el realismo y, pulsando el botón picture effect, comenzó a filmar en blanco y negro. Desde el ojo de vidrio, Cuatro Caminos semejaba algún trozo de Manhattan Sur*" (op. cit., p. 48).

El efecto - fotografía o cuadro, producido por Leo, insiste justamente en una pérdida de identidad de la ciudad postmoderna y en la posibilidad de confusión con entidades urbanas diferentes, colocadas en un eje temporal idéntico al de la enfocada.

Persiguiendo a su padre en su aventura amorosa, Leo recorre en ocasiones la ciudad, siempre a punto de filmar algo digno de ser incluido posteriormente en su película, a la que quiere construir como el más puro reflejo de la realidad. Porque, según él, todo proceso perceptivo realizado por el ser humano no es más que una filmación: "*era evidente que, con cámara o sin ella, estábamos filmando siempre*" (op. cit., p. 50). En busca de lo inesperado, de lo posible, de la transparencia más absoluta de la vida real y su espacio de representación, Leo realiza, por lo tanto, trayectos que sólo logran ofrecer un mapa urbanístico madrileño: "*acababa en el puente de Vallecas, o en la Moraleja, o en Carabanchel, o en Las Rozas, o en Chamberí, o en Argüelles, o en la Castellana, o en el Viso*" (op. cit., p. 51).

El proceso que se perfila como vivencia misma de la ciudad, es en realidad una metáfora de las etapas fílmicas que recorre la cámara. Dichas etapas, perfiladas como segmentación de la acción de filmar, dan cuenta de forma clara, de la interrupción que sufre el proceso de percepción del espacio urbano, proceso a través del cual, la ciudad se revela como conjunto de segmentos dispares, cuya única dimensión de relación es la ya mencionada atmósfera de la indefinición: "*También él quería correr muy lejos y muy cerca de sí mismo, y muy lejos y muy cerca de los otros, en círculo, en línea recta, en elipse, a la derecha y a la izquierda, descendiendo, levantándose, desdoblándose, fraccionándose, multiplicándose, y atravesando silenciosamente la ciudad con su cámara.*" (op. cit., p.14).

A veces, la única dimensión que hace posible la percepción del espacio abierto, es la dimensión olfativa que adquiere las funciones representativas de la imagen: "*por los cubiles nocturnos de Lavapiés. Se trataba de lugares muy propicios para ejercitar el sentido del olfato. Olores que clamaban, incluso ante la cámara, bajo una continua penumbra.*" (op. cit., p. 39). Esta dimensión olfativa actualiza, sin embargo, aspectos decadentes de la realidad metropolitana de la postmodernidad, espacios de una dimensión inferior humana: "*Bares de lesbianas, de gays, de adolescentes, de miserables, de haraganes.*" (op. cit., p. 39).

Su dependencia de la cámara, le relaciona a Leo de forma peculiar con la ciudad, de modo que después de realizar las grabaciones, las visiona una y otra vez: "*Luego veía una y otra vez todo lo filmado, como si más que enlatar la ciudad quisiera aprendérsela de memoria.*" (op. cit., p. 55), actitud que denota una tendencia inconsciente hacia la interiorización - absorción del espacio, hacia el reconocimiento y la comprensión de las dimensiones que hacen posible la manifestación, intensificación y exacerbación de su obsesión por el uso de la cámara.

La cámara, artilugio diabólico, posee la capacidad mágica de transgredir límites no permitidos por la coherencia constructiva del espacio en general. De este modo, por el efecto de *zoom*, Leo realiza una aproximación fortuita de espacios situados en planos diferentes, desplazando mediante la

representación virtual, espacios cerrados hacia las zonas de apertura, accediendo a espacios no permitidos, infiltrándose dentro de zonas lógicamente inasequibles: "*Recurrió de nuevo el zoom y fue entrando en las casas con la misma facilidad que el Diablo Cojuelo cuando levantaba los techos de los edificios de Madrid para desvelar sus vergüenzas*" (op. cit., p. 52 – 53).

De nuevo, la ciudad postmoderna pone de manifiesto un desfase en el funcionamiento tradicional de la consecución lógica de estructuración constructiva, caracterizándose por una permisividad, que conduce inevitablemente, a interferencias espaciales que se sitúan dentro del marco de la incoherencia.

La ciudad se registra también mediante la grabación en desplazamiento, desde el taxi, como recorrido de imágenes que se suceden fragmentariamente, componiendo de este modo, el todo que es la ciudad. Se trata de imágenes estáticas, movidas: "*Grabó casi todo el recorrido... Filmó los rascacielos de la avenida de América, los bosques, los anuncios, los cientos de edificios a medio construir, los barrios dormitorio, las nubes.*" (op. cit., p. 138). Situándose de un lado o de otro del objetivo de la cámara, Leo adquiere un doble papel: de elemento perceptor de la representación y de elemento representado: "*Más tarde se filmó a sí mismo cuando salía del taxi y entraba en el café de Oriente.*" (op. cit., p. 138).

Productora de no - lugares, la ciudad postmoderna impone su presencia a través de espacios específicos. Uno de ellos es el manicomio donde ingresan a su madre: "*El recinto se hallaba en medio de una vasta planicie terrosa, llena de autovías, carreteras e interminables hileras de postes de electricidad.*" (op. cit., p. 154). Universo del destrozo, de la desintegración, el espacio urbano lleva una potente carga anuladora, que pone de manifiesto aspectos que se relacionan con la muerte, evitando a los que se relacionan con la vida: "*Sentía que la cámara buscaba el destrozo y la ruina, y en lugar de apuntar a los árboles apuntaba a los cadáveres de coches, a una gata tísica.*" (op. cit., p. 155).

Los no - lugares son, especialmente, productores de incoherencia, de cambios inexplicables de signos tradicionalmente reconocidos, de pérdidas de simbologías y de adquisiciones de simbologías nuevas. La luz, por ejemplo, símbolo positivo en toda interpretación tradicional, adquiere una consistencia gélida, no - acogedora: "*Ahora mismo,... este suburbio... parece un laberinto de nieve y de luces azules y amarillas como las de las clínicas y los aeropuertos. En ciertos momentos parece un paisaje ártico, de una pureza radical.*" (op. cit., p. 180 - 181).

Clasificando su propia percepción, como de naturaleza canina, Leo define el montaje que realiza, como resultado de una sensibilización de los sentidos: "*una película canina... parecía el diario visual y hasta moral de un perro callejero... muchas secuencias que había rodado en la calle, y en las que aparecían cientos de personajes secundarios representando al <pueblo>*" (op. cit., p. 203). Así, su película es, o pretende ser, una película sobre la vida real, su vida, mostrada sin filtros ni trampas, cuyo espacio imprescindible de desarrollo es la ciudad, la ciudad de Madrid, la ciudad de la postmodernidad. Y esta ciudad adquiere la función de un personaje que se impone indiscutiblemente sobre los demás, un personaje que actúa y concurre en la precipitación del desenlace, que determina y contiene, a posteriori, los resultados actanciales.

Detenido tras el estreno de la película en la sección de cine independiente de San Sebastián, a causa de la evidencia del asesinato cometido contra el arquitecto, y encarcelado durante un tiempo, Leo alberga la esperanza de que el afuera, la calle, le devuelva el ánimo, esperanza que encubre la dependencia que le relaciona con este espacio: "*Espero que el aire de la calle me vuelva a reanimar.*" (op. cit., p. 222).

Sin embargo, esta connotación positiva deseada, imaginada, esperada, no llega a materializarse, dado el final que Beatriz, su novia e hija del arquitecto, víctima de Leo, prepara para los dos. El abrazo final, delante de la salida de la cárcel, es el abrazo de la muerte por inmolación.

La escena reproductora de la visita que realiza al cementerio, antes de presentar la película cuyas consecuencias conoce, funciona como un

movimiento circular, cíclico, que cierra simbólicamente un círculo empezado por la escena inicial de la novela y una de las primeras imágenes realizadas por su grabación.

Esta toma final del no - lugar del cementerio, se perfila como un espacio exclusivamente femenino: "*Como sólo iba filmando lápidas de mujeres, daba la impresión de que se hallase en el cementerio de las Amazonas.*" (op. cit., p. 183).

A nivel simbólico - correlativo, la resaltación del elemento femenino en el espacio de la muerte, prefigura su propia muerte a manos de una mujer.

La obsesión - locura que va intensificándose con el avance de la trama narrativa, es adoptada por Beatriz, que realiza sus propias grabaciones, su propia película, durante el período en el que Leo está en la cárcel, y esta película adopta las mismas características que la de Leo, reactualizando los mismos espacios simbólicos. La aparición final de la vía muerta del tren, es producida por la repetición de un gesto ya performado, confiriendo doble circularidad al espacio urbano y convirtiéndolo en una extensión que empieza en la nada y recorre dimensiones inexistentes para finalizar en el mismo punto: la nada; un no - lugar estático, insustancial, inamovible, anclado en la atemporalidad: "*Antes de regresar al centro de Madrid estuvo en la vía muerta donde solía jugar de niña.*" (op. cit. , p. 216).

La imagen final, registrada por la cámara de Beatriz, concentra la esencia gélida, artificial, falsa del entorno urbano: "*Al fondo de la imagen se veía la cárcel, el peaje iluminado de una autopista y una planicie nevada prolongándose en un cielo de cristal líquido.*" (op. cit., p. 235).

La dimensión superior del plano recreado, el cielo de cristal líquido, recoge el código de representación - la transparencia - y permite una prolongación ilimitada del no - lugar que constituye la dimensión inferior.

## 10. 2. Espacios interiores

La dualidad exterior - interior se estructura en función de los mismos criterios constructivos. Si el espacio exterior es el reflejo, filtrado por la cámara, de un decorado de la acción múltiple, el interior es el reflejo de un decorado íntimo, de un decorado de la actuación individual.

El ojo electrónico transforma las acciones realizadas dentro, en evidencias de la ausencia de una relación real entre Leo y sus padres: "*la cámara había registrado la cena y la conversación*" (op. cit., p. 11).

Su habitación, su espacio definitivo, se revela no como unidad construida, sino como acumulación de valores morales, vicios, trastornos y obsesiones, todo ello envuelto en una atmósfera gélida, símbolo de la indiferencia y de la impenetrabilidad que favorecen el desarrollo de su obsesión, hasta convertirla en locura: "*sentía su cuarto a su medida, de paredes muy frías, en realidad heladas, pero de alguna manera capacitadas para no dejar escapar el calor, el dolor, el placer, el deseo, el desprecio, la angustia, la arrogancia, la ansiedad, la vileza, la nobleza, el miedo, el coraje, la miseria, la grandeza, la humillación, la abominación y todos esos elementos más o menos ornamentales de los que estaba compuesto su yo.*" (op. cit., p. 12).

La casa del pinar es anunciada de antemano, como negación de todo rasgo positivo que caracteriza los espacios habitados: "*los arquitectos tenéis una acusada tendencia a hacer casas inhabitables*" (op. cit., p. 29). A pesar de que el texto no ofrece muchas imágenes interiores, el espacio cerrado de la casa del pinar, se vislumbra en varias ocasiones, como dominio de la penumbra, de la ausencia de los contornos. El interior presenta al igual que el plano exterior, una acusada indefinición aplicada a todos los elementos constitutivos que, en este caso, ni siquiera llegan a ser mencionados. Las connotaciones que su aspecto interior lleva implícitas, marcan



indudablemente el proceso evolutivo de los acontecimientos: "*como si ya fuese un espacio perdido... la luz del atardecer que entraba por los ventanales era la única luz*" (op. cit., p. 108).

La que recopila estas connotaciones en un solo término, es la madre de Leo: "*ya no aguanto esta casa. La odio... Es como un ataúd...*" (op. cit., p. 131). La respuesta que recibe de Nazario, termina de perfilar la dimensión que domina la casa: "*Uno podría vivir siempre bajo esta penumbra.*" (op. cit., p. 131).

Hay dos espacios cerrados que no pertenecen a la categoría de espacios privados. El primero es el manicomio, cuya configuración se realiza a través de dimensiones de incoherencia humana, no de dimensiones espaciales propiamente dichas. El segundo está representado por dos segmentos cerrados del aeropuerto: la librería donde trabaja su madre y la zona cubierta del aeropuerto. La librería, "*aquella campana de cristal*" (op. cit., p. 43), se define como un espacio que enclaustra, en el que Laura siente haber perdido encerrada muchos años de su vida. La transparencia del cristal remite a la idea de falsa apertura, de falsa libertad. Espacio del recorrido convergente y divergente, del vaivén continuo que pierde sentido, el espacio cerrado del aeropuerto, es el no - lugar más típico de la estructura metropolitana en la postmodernidad. Y este sinsentido se muestra extensible, ampliable hasta el infinito, sin límites, sin parámetros: "*Nunca había filmado un aeropuerto, nunca había registrado aquella agitación sin fondo.*" (op. cit., p. 44).

### 10. 3. Otros espacios simbólicos

El texto encierra una espacialidad urbana propicia a la destrucción en todos los sentidos, y la convicción de Nazario eleva esta espacialidad urbana a coordenadas universales: "*Si es que el mundo es ya un pudridero... Sí, el otoño de las ideas.*" (op. cit., p. 16). Acentuando la misma idea, cita a Sartre: "*estamos condenados a elegir... Lo decía Sartre... Sí, sí, a elegir nuestro infierno*" (op. cit., p. 32). La cadena simbólica comenzada por el título, 'el diablo en los ojos' y continuada por 'infierno', junto con otros términos del mismo campo semántico, explicitan a nivel léxico, la vertiente simbólica que rige la percepción e interpretación del conjunto de la ficción literaria.

El eje temporal que interfiere de forma determinante en la configuración espacial, potencia al máximo su capacidad reductora, su capacidad de negarse a sí mismo. Esta capacidad aparece subrayada por la petición que Julio le hace a Leo: "*Leo, quiero que filmes primero el pinar, para más tarde filmar la casa; será como el antes y el después de una historia...*" (op. cit., p. 19). La representación está predestinada a mostrar el antes y el después, siendo negada la instancia existencial presente, como si de un tiempo muerto se tratara. La inmovilización del eje temporal caracteriza particularmente los espacios nocturnos: "*Por la noche el tiempo se inmovilizaba.*" (op. cit., p. 35).

El valor purificador del fuego devuelve el pinar a su estado inicial, borrando las huellas de toda modificación insertada dentro de un espacio fundamental de lo deconstruido, y anulando al mismo tiempo, la secuencia temporal en la que se ha enmarcado la presencia concreta, palpable, de la casa. El impulso que le empuja a prender fuego, no es más que la culminación de sus tendencias de pirómano manifestadas tiempo atrás: "*Le subyugaba el*

*fuego y pasaba horas enteras quemando periódicos en la chimenea.*" (op. cit., p. 37).

El poder, la fascinación que el fuego ejerce sobre él, es un símbolo de la transformación que Leo sufre en su camino, hasta convertirse en un ser diabólico, en un ser monstruoso, como su propia madre lo define: "*Dios mío, he criado a un monstruo sin conciencia.*" (op. cit., p. 144). La otra opinión acerca de Leo, es la ofrecida por Beatriz: "*Era un pobre diablo.*" (op. cit., p. 153).

Si al principio, el ojo diabólico de la cámara controla y determina, llegando a dominar la mirada - perspectiva interpretativa de Leo, con el avance de esta relación, se llega a un punto en el que la mirada diabólica de Leo y el ojo diabólico de la cámara se potencian mutuamente, concentrando un potencial destructor que deshumaniza al ser humano y otorga poderes maléficos, sobrenaturales, a un artilugio electrónico.

Esta metamorfosis interior de la conciencia del ser humano, se refleja en un signo atribuido a la fuerza maléfica: "*era como estar por primera vez sumergido en el entusiasmo de los hechos, circunstancia que enrojecía su mirada y le daba a su figura una aura hamletiana que la textura líquida del vídeo hacía más vaga.*" (op. cit., p. 117). El reflejo formal de esta metamorfosis simbólica, se evidencia claramente a través de la intensificación de la mirada roja, intensificación que produce una difuminación proporcional de los rasgos de su figura, como anulación del carácter humano. Las modificaciones simbólico - significativas enumeradas, provocan un cúmulo de las dos entidades hasta convertirlas en inseparables y por consiguiente reduciéndolas a una sola. El propio Leo asume esta identificación: "*Mirando por tu ojo me di cuenta de mis tendencias, de mi modo de mirar, de mi modo de olfatear. Te debo precisión en el conocimiento del dolor, te debo el cielo y el infierno...*" (op. cit., p. 181).

La obsesión por la imagen, por el espacio mismo de la realidad, en este caso una realidad urbana postmoderna, por la inversión de dos dimensiones constructivas, la real y la virtual o por la confusión de las mismas, adquiere en la ficción literaria la denominación de 'síndrome de

Leo': "Hubo un periodista que incluso empezó a hablar del <síndrome de Leo> para referirse a una enfermedad... que consistía en hacer de la realidad una virtualidad y de la virtualidad una realidad." (op. cit., p. 214).

La intertextualidad literaria presente en el texto, relaciona a Leo con una estética decadente. Su interés por el estudio de la lengua francesa, a la que sitúa en un plano de superioridad cultural - lingüística, "ya que las rosas no estaban hechas para los cerdos. Rimbaud, por ejemplo, no había venido a este mundo para reinar entre porquerizos, y tampoco había venido Baudelaire." (op. cit., p. 33), canaliza de alguna manera sus tendencias artísticas en la representación: "De Rimbaud le entusiasmaba Una temporada en el infierno." (op. cit., p. 33).

La ciudad postmoderna transformada en escenario cinematográfico, se revela como un no - lugar total, proveedor de obsesiones, locura, distorsiones, ausencias, indefiniciones, un universo donde la muerte define de forma inequívoca su territorio, dejando sin embargo abierta la posibilidad de una continuación. Resulta aclaratoria en este sentido, la introducción que el propio Leo realiza en el discurso del cura, dentro del espacio marcado por la muerte, el cementerio: "Oh, Amón - Ra, la muerte es sólo el comienzo de una nueva vida" (op. cit., p. 127). El símbolo del rey de los dioses del Antiguo Egipto, Amón - Ra, personificación de lo oculto y del poder creador asociado al abismo primitivo, remite a la configuración de un universo destacado por el movimiento cíclico vida - muerte - vida.

Entre ficción literaria y ficción cinematográfica redactada en imágenes verbales, la novela de Jesús Ferrero ejemplifica la tendencia literaria actual de la creación de espacios negados.

## CAPÍTULO 11

### Configuración de un espacio – de la ficción literaria a la ficción cinematográfica

*"En la historia de la humanidad la imagen ha sido mucho antes que la letra, vehículo de comunicación y expresión. La dimensión cognitiva y comunicativa del hecho narrativo ha determinado el sentido y dirección de las dos grandes alternativas del relato. La humanidad ha dispuesto de dos vías fundamentales de conocimiento. La historia ha configurado su memoria colectiva, y el mito ha dado contenido a sus sueños y aspiraciones más profundas. Los relatos informativos, acumulados en los archivos documentales de los grandes medios audiovisuales constituyen una base de referencia obligada para los historiadores de nuestra época y, por lo que toca al universo mítico y ficcional, el cine y la televisión, asentándose en la frontera cada vez más tenue entre la realidad y la ficción, se han alzado con el monopolio indiscutible de la fabulación del hombre contemporáneo."*<sup>1</sup>

J. García Jiménez distingue tres niveles de profundidad e intensidad que alcanza el placer de la 'lectura' de un relato escrito, de un relato audiovisual o de un hipertexto. Estos tres niveles de la historia son: el primero, *"espontáneo y epidérmico, es el nivel del contenido de la historia"*; el segundo es el *"nivel del discurso profesional"* en el que *"reside el placer de quienes están en el secreto del know how"*, *"el de la subjetividad*

---

<sup>1</sup> GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 7 – 8.

*documentada y de la autoridad moral"; y el tercero "el de la reflexión ordenada y del análisis intelectual y metódico".*<sup>2</sup>

Según el autor, "*estos tres niveles son tres perspectivas indisociables y necesarias de los relatos literarios o audiovisuales hasta el punto de que el placer de su 'lectura' quedaría incompleto, si les faltase cualquiera de ellos: el nivel de la forma de los contenidos (los 'qué'), el nivel de la forma de su expresión (los 'como') y el nivel de las causas y razones (los 'porqué').*"<sup>3</sup>

El cinematógrafo es el arte más complejo, configurándose como síntesis de las demás artes a las que incorpora, la literatura, la música, la danza y las artes plásticas.

El cine o crea historias nuevas, pensadas ya para su propia expresión y a través de su propio lenguaje, lo que se considera como la parte del cine de mayor interés, ya que obviamente se trata de auténtica creación total, o bien toma del teatro o de la novela unos argumentos cuya forma expresiva tiene que ser trasladada del lenguaje escrito literario al plurifacético lenguaje cinematográfico.

Comprendido el cine como arte y como lenguaje, habrá que añadirle también el carácter de medio de investigación sociológica, al igual que la literatura, por ejemplo, investigación que se realiza por otros medios, distintos de los de esta última.

El concepto de texto, sea cual sea su forma, en una primera aproximación, se definiría como una secuencia de signos productora de sentidos. La suma de los significados parciales de los signos que componen el texto, no logra producir el sentido, resultando necesario y obligatorio el funcionamiento textual de esta suma, de este conjunto de signos. El texto literario es coherente si se logra transmitir el sentido, en el caso de la imagen, la coherencia textual se debe entender como un elemento expresivo, en cuanto que distribuye la información visual, y como elemento del contenido, en la medida que autoriza la actualización de su significado por parte del destinatario del discurso visual. Si el texto literario se define fundamentalmente, como secuencialidad y linealidad, la imagen se define

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 8.

como configuración y dispositivo topológico. Sin embargo estas dimensiones interfieren entre ellas.

El cine es un arte materialista que sitúa las cosas, que transforma todo en materia y la coloca en el espacio. Para el cine, si algo existe, es porque ocupa un lugar, ya que el cine es representación, y no hay representación si no se ubica en un espacio. Para que la cámara cinematográfica pueda tener sentido, se necesita un objeto formal y un rayo luminoso. De ahí que cualquier algo que se nos muestre, debió tener una existencia previa. O, al menos, tendrá que haber existido con apariencia de realidad visible, aunque sea irreal.

Es precisamente ésta, la virtud que tiene el cine, la de convertir lo irreal, pero un irreal que tiene la apariencia de realidad visible, en evidente. La cámara aísla un mundo de realidad artificial, para crear un nuevo mundo. Al mismo tiempo logra ampliar la realidad a la hora de limitarla a una secuencia de representación. Evidentemente, se trata de las películas de elaboración o re - elaboración de lo real.

Se ha señalado que algunos momentos de la vida real resultan falsos a la hora de ser transpuestos en imágenes fílmicas, porque el cine suele aislar el objeto de su contorno, y así se llega a una disminución o un aumento exagerados de ciertas características de dicho objeto.

En términos técnicos, la imagen sería, según señala S. Zunzunegui, *"un soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo. De esta definición podemos extraer las ideas de materialidad (aspecto fabricado de la imagen) y su independencia con respecto a los temas u objetos representados (lo que permite la existencia de una historia de las imágenes)."*<sup>4</sup>

Por regla general, se considera al cine como una evolución de la fotografía, como la fotografía en movimiento, la fotografía animada.

La gran diferencia entre la fotografía y el cine radica, precisamente, en la distinta visión de la realidad que cada uno proporciona.

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 8.

Por una parte, la fotografía implica un valor temporal pasado, un haber estado en el espacio - marco de la fotografía, o cerca de él; por otra parte, el cine implica un valor presente y el estar allí, dentro del espacio representado por imágenes en movimiento.

El cine se configura como actualizador, como presente, gracias a lo que le diferencian de las demás artes: la introducción de un elemento incompatible con éstas: la vida.

A diferencia de la literatura, que será el arte - objeto de comparación que nos interesa para este estudio, el cine es el arte del movimiento del tiempo. Rompe las velocidades constantes entre varios objetos en movimiento. El cine puede variar la velocidad de los actos, su sucesión, detenerse sobre una expresión importante, o solamente apuntarla. Permite la aparición de una dimensión temporal, limitada desde el punto de vista técnico, por las condiciones fotográficas y mecánicas, pero que posibilitan un desarrollo suficiente como para ofrecer a la estética de la película, nuevas posibilidades de plasmarse de modo más exclusivamente cinematográfico.

Mientras que en la literatura hay reproducción del movimiento y del tiempo a través del lenguaje, en el cine, estos dos conceptos se materializan realmente. Lo que, sin embargo, tanto el cine como la literatura tienen en común, es la capacidad de dividir y multiplicar un ritmo considerado como indivisible y no operable.

El cine es, obviamente, un lenguaje mixto, muy complejo. En él se integran todos los lenguajes registrables por la vista y por el oído. Por consiguiente, emplea una pluralidad de códigos, pluralidad regida por otro(s) código(s) específicamente cinematográfico(s).

Básicamente, en el cine podemos encontrar dos niveles significantes: el de las imágenes y el de los signos.

Las imágenes no son signos, puesto que envían directamente al referente, sin necesidad de pasar por el significado. Los signos fílmicos sólo se manifiestan a nivel narrativo. El nivel de las imágenes se lee según la

---

<sup>4</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra / Universidad del País Vasco, 1998, p. 22.



semiología del mundo natural; el de los signos, gracias al código específico cinematográfico.

La imagen del mundo actual es una imagen promovida por una civilización del cliché.

Al hablar de la relación entre literatura y cine, es imprescindible hablar de las adaptaciones cinematográficas. Para su clasificación, la crítica ha establecido tres categorías de adaptaciones, en función del grado de fidelidad de la transposición del texto literario a la pantalla.

El primer tipo de adaptación sería el del traslado del texto original desde el lenguaje escrito a la imagen cinematográfica, a modo de fiel ilustración, reconstruyendo en la fotografía y en el sonido las escenas, las acciones y aún los diálogos del libro.

El segundo tipo sería el de la recreación a través de los medios y elementos del lenguaje fílmico del texto original escrito, conservando su espíritu pero introduciendo, si es necesario, cambios - como supresión o creación de personajes y escenas - como medio de adaptar las situaciones expresadas con la palabra escrita a la imagen cinematográfica.

Y, por fin, el tercer tipo sería el de la captación, en la novela original, de determinadas situaciones, escenas, personajes, etc., como punto de partida para crear una obra total o parcialmente distinta, variando el enfoque y el planteamiento centrales fijados por el novelista.

Gilles Deleuze distingue entre varias clases de imágenes<sup>5</sup>: la imagen - movimiento, la imagen - percepción, la imagen - afección, la imagen - acción y sus derivados. Nuestra atención se va a centrar, en el análisis que presentamos a continuación, en la forma en la que estas categorías de imagen convergen en la configuración imagística del concepto de espacio urbano.

El espacio audiovisual presenta una variedad categorial en función de las relaciones que establece con las demás unidades audiovisuales, como la acción, el tiempo, los personajes u otros espacios.

Hay un espacio que acompaña siempre a los significados del discurso narrativo, porque la imagen analógica, el signo, tendría siempre por

significado a su natural condición de remitir a un referente. Tal y como señala J. G. Jiménez, "*No es posible la percepción de la imagen discursiva, tal como interviene en el hecho narrativo, sin una referencia espacial: la diégesis pasa necesariamente por la mimesis y la imagen narrativa por la percepción del mundo natural.*"<sup>6</sup>

Según la tipología ofrecida por J.G. Jiménez, los espacios audiovisuales se clasifican en:

- *espacios realistas* – los que llenan todos los intersticios de los objetos, de los personajes y de los escenarios;

- *espacios cualificantes, ordenadores, simbólicos e interiores* – los que pugnan, confirman, rectifican, transforman o trascienden el espacio visible desde el epicentro de la conciencia;

- *espacios reguladores* – los de los vínculos entre las funciones narrativas que no tienen fachada visual;

- *espacios íntimos, personales, sociales y públicos* – los definatorios de los círculos concéntricos de la comunicación interpersonal;

- *espacios intelectuales, morales, políticos e ideológicos* – los que remiten a modos de presencia / ausencia y proximidad / distancia entre las instancias enunciativas del texto narrativo;

- *espacios mágicos* – los habitados por fuerzas sobrenaturales, paranormales, ocultas o misteriosas;

- *espacios homogéneos y espacios sintéticos* – los espacios intercambiables y los espacios sometidos a la necesidad psicológica o mecánica, espacios que subrayan la continuidad y contigüidad (denotadores del paradigma discursivo) y *espacios discontinuos* (denotadores del sintagma); *espacios temporalizados y tiempos espacializados*;

- *espacios referenciales* – los que pueden ser identificados en un tratado de geografía, topografía, cosmología o astronomía y *espacios culturales* – los que pueden ser identificados y explicados con ayuda de la historia o del mito;

---

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles, *La imagen – movimiento* - Estudios sobre cine 1, Barcelona, Paidós Comunicación, 1991.

<sup>6</sup> GARCÍA JIMÉNEZ, J., *op. cit.*, p. 351 – 353.

- *espacios* que agotan en la acción el motivo de su existencia y hay espacios opresivos o proyectados, que actúan sobre el corazón de los personajes.

*"Y hay autores, narradores, personajes y lectores que abren el universo de la ficción en que se mueven a los más audaces espacios imaginarios."*<sup>7</sup>

El estudio de las tres adaptaciones cinematográficas que a continuación se presenta, tiene como propósito analizar los procedimientos audiovisuales comparados con los correspondientes al lenguaje literario, responsables de la configuración del espacio de la ciudad postmoderna.

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 353.

## 11. 1. Historias del Kronen

(1994)

La adaptación cinematográfica de la novela *Historias del Kronen*, de J. A. Mañas, bajo la dirección de Montxo Armendáriz, se podría encuadrar perfectamente en la primera categoría de adaptación, según la clasificación presentada en la parte introductiva de este capítulo, aunque hay detalles fílmicos que no corresponden perfectamente al guión literario, pero estas diferencias no tienen tanto peso frente a la gran capacidad de reproducir de manera fiel casi todas las características de la historia original del libro. De hecho, la película recibió en 1996, el premio Goya al mejor guión adaptado.

La película empieza con una imagen circular panorámica de la ciudad de Madrid. Lo que llama la atención, es el hecho de que se trata de una imagen de amanecer, la imagen de la ciudad bañada en la luz rojiza de las primeras horas del día, caracterizada por poca claridad. Una mirada circular nos ofrece una amplísima vista de la ciudad, hacia todas las direcciones. Sin embargo, al igual que el texto literario, la película ofrece la misma sensación de uniformidad. Independientemente de la dirección de la mirada, la representación de Madrid parece ser la misma. Sentimos el desplazamiento de la cámara, consiguiendo tener la conciencia de la circularidad de la vista, sin embargo, la imagen queda estática, no se percibe diferencia alguna, sólo una masa informe de edificios y una media luz rojiza que envuelve la ciudad, a punto de despertar.

El enfoque de la cámara, repara al final en una imagen estática compuesta por dos planos iguales separados por la M -30.

Se trata de una imagen simbólica, que reaparecerá constantemente a lo largo de la película, como única representación del espacio de la acción, imagen en la que la autopista constituirá en todos los enfoques posteriores, un

segmento céntrico – fundamental de la ciudad. La capacidad de representación del espacio urbano de la ciudad de Madrid, se centra en la cadena de luces de la autopista y el nivel sonoro se impone en este caso más que el plano de la representación, compuesto por un fondo de ruido de coches, sonidos telefónicos, anuncios de altavoces que alternan niveles de intensidad sonora, consiguiendo recrear el ambiente que identifica, sin lugar a duda, el espacio de la acción como espacio de la ciudad moderna, porque el sonido, al igual que la imagen visual, tiene el poder de estructurar el modo de percibir lo real, teniendo en cuenta el hecho de que cada imagen visual o sonora es el efecto – resultado de un acto de visión o audición, realizado desde un punto concreto y particular en el espacio.

Por lo tanto, la focalización del panorama urbano, en cuyo plano resalta la presencia de la autopista, erige a la mirada, que funciona tanto como punto de enfoque visual como auditivo, en su indicador privilegiado y a los contornos visibles y contingentes de la imagen discursiva (las escalas de planos y las angulaciones) en su resultado visible, dentro de lo que se constituye como relato audiovisual del texto literario.

Desde un principio, el espacio urbano postmoderno se configura como un espacio nocturno, hay escenas donde prácticamente se adivina más bien la presencia de un personaje, o bien se percibe a través de elementos de sonido.

La capacidad representativa del cine, proporcionada por los métodos técnicos de los que dispone, hace que los espectadores perciban con más fuerza la presencia nocturna del espacio urbano, que los lectores de la novela de J. A. Mañas. Obviamente, la imagen junto con el sonido, cobran más fuerza comunicativa en el plano de la representación, que el lenguaje literario.

Respetando la línea "descriptiva" de la novela, la película crea un espacio urbano, que difícilmente se reconocería como el de la ciudad de Madrid gracias a la descripción de lugares propiamente dicha; si no fuera por referencias de otra índole, por falta de indicios espaciales, podríamos situar la acción de la película en cualquier otra metrópolis postmoderna. Incluso, más que la novela, el film crea la sensación de que el espacio se reduce a nada más

que a una calle, las fachadas medio claras, medio borrosas de los bares y la repetitiva vista de la ciudad atravesada por la autopista, todo envuelto en el ruido infernal de los coches y de la música.

La primera 'entrada' en la ciudad, se realiza dentro de un espacio nocturno, confundible como ya se ha señalado, cuyos elementos propiamente urbanos aparecen como imágenes furtivas del nivel inferior de las fachadas y de los portales.

Revisando los distintos niveles del plano de la escena intra – urbana, receptamos la primera posición como una imagen significativa de la zona de ocio, captada desde la acera, con un primer plano de las filas de coches aparcados allí, para focalizar en plano hondo los portales de las discotecas. De este cuadro, se pasa a lo que Gilles Deleuze define como "*desterritorialización de la imagen*",<sup>8</sup> para insertar la imagen – símbolo de la perspectiva de la ciudad. La dimensión sonora cumple con una función denotativa de aquello que no se ve, sino se adivina como parte integrante de lo que ocurre en el espacio recreado.

El sonido pone de manifiesto lo que no se ve y releva a lo visual en vez de duplicarlo. La "desterritorialización" es revocada por una inserción del plano anterior que recupera la faceta interna de la ciudad.

La repetición del mismo plano, afectado por la disminución de la luminosidad, hace hincapié en la correlación noche – acontecimientos, porque el espacio de la ciudad de Madrid, es, en definitiva, el espacio de la 'noche madrileña'. Es el nivel sonoro el que se encarga, esta vez, de la comunicación sígnica de la imagen.

Los significantes sonoros, como los pitidos de los coches, el efecto desplazamiento – coche, los mensajes radiofónicos, los timbres telefónicos, son claramente perceptibles e identificables para designar el movimiento en el ámbito de la imagen auditiva. En este sentido, el procedimiento técnico utilizado funciona como potenciador de la insinuación imagística del no – lugar literario urbano en la postmodernidad.

---

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 31.

En cuanto a espacios interiores, de nuevo, el cine destaca por su capacidad de afectar los sentidos, evidentemente más que la lectura. Aquí, el espacio se vuelve asfixiante, sensación provocada por la permanente oscuridad que lo caracteriza todo, el humo y los ritmos infernales de la música.

Después de las primeras escenas que introducen la cervecería Kronen y a los principales personajes, y en suma, el ambiente joven y el ámbito nocturno de la calle madrileña, el siguiente elemento más importante introducido por medio de la imagen y del sonido, está representado, como ya se ha señalado, por la presencia de la M-30. Así se crean a través de la representación, las dos secuencias espaciales que van a dominar todo el recorrido imagístico de la película, por la concentración del hilo narrativo, imposibilitando cualquier perspectiva, y al mismo tiempo, logrando prácticamente la anulación del espacio urbano más allá del universo percibido y admitido por la generación Kronen.

Esta anulación no es más que la creada por el texto literario, pero en la pantalla cobra mucha más fuerza. Lo que se pone de manifiesto de esta forma es la capacidad destructora de un espacio sin forma.

Después de la lectura del libro, si tuviéramos que contar la acción, la reduciríamos a unas cuantas observaciones básicas: un grupo de jóvenes cuyo universo gira alrededor del alcohol, la droga y demás vicios. Después de ver la película, la reducción sería aún más evidente, ya que la capacidad representativa del cine, reduciría la capacidad locutoria del espectador.

La técnica de la que dispone el mundo de la cinematografía nos permite una mirada desde arriba; en todas las escenas que tienen como ámbito de desarrollo de la acción, por así decirlo, porque se trata más bien de pasar por allí y no tanto de actuar, la calle, parece que la imagen se corta por arriba, y la cámara apunta hacia abajo, por lo cual, lo único que registramos con la mirada, es la acera y los vehículos en un continuo ir y venir. Se nos limita cualquier oportunidad para la perspectiva. El espacio queda reducido a lo necesario para que lo que pasa se pueda captar, nada más.

Resulta muy llamativo el hecho de que la primera imagen de día, en la película aparece a la mitad, con Carlos cruzando la calle y lo único que registramos es el nivel de la acera y poco más. Como si se nos negara percibir más allá de lo que el mismo personaje puede o quiere percibir.

Las secuencias de acción se reducen prácticamente a escenas en las que cobran protagonismo la droga, el alcohol, el baile mecánico. El mensaje transmitido a través del discurso locutorio de la palabra en el concierto, es un código sin cifrar de una ideología representativa: mentira, falsedad, alcohol.

Los cuadros que ponen de manifiesto la participación afectivo – emocional de los personajes, son justamente los recreados como imagen – movimiento, imagen – desplazamiento, en la que la propia acción determina la movilidad de la imagen. Hay varias escenas en las que los protagonistas se desplazan en coche a toda velocidad por la autopista, creando pánico y desconcierto entre los demás conductores.

El no – lugar más destacado desde este punto de vista, es sin embargo, el túnel en el que entran en sentido prohibido. La dimensión de la duración, es la que intensifica el efecto creado en el espectador de la película. La escena responde a la definición – análisis que G. Deleuze propone con respecto a otros casos similares: *"el movimiento puro hace variar por fraccionamiento los elementos del conjunto con denominadores diferentes, porque descompone y recompone el conjunto, precisamente por eso se vincula también con un todo fundamentalmente abierto, lo propio del cual es <hacerse> sin cesar, o cambiar, durar."*<sup>9</sup>

Aunque la película resulta menos brutal, desde algunos puntos de vista, que la novela, las escenas referentes al cine de terror aparecen sin embargo muy bien representadas. El discurso de los personajes con respecto al tema, hace que la violencia cobre un valor de "normalidad"; mientras que para Amalia, en la película de terror, "Henry, retrato de un asesino" todo parece irreal, para Roberto, el hecho de que la película esté basada en un caso real, hace que la violencia se incluya dentro de una realidad muy cercana y el

---

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 42.



grado de posibilidad de que todo lo representado pueda ocurrir, aumenta de nivel.

El funcionamiento de las interferencias con el cine de terror, se realiza de manera retro - explicativa. El primer cuadro de inserción es la pantalla en la que se suceden escenas de asesinatos, con la evidencia de los detalles brutales. El segundo cuadro, representando la salida del cine, enmarca en plano resaltado el cartel que anuncia el título de la película.

Hay dos aspectos en los que generalmente el cine posee más fuerza expresiva que la literatura. En primer lugar, su propio instrumento expresivo, la imagen. Mientras que para la obtención de una imagen a través de la lectura, como lectores dependemos de nuestra imaginación y también de la capacidad expresiva del lenguaje seleccionado por el autor, conjugada al mismo tiempo con nuestra capacidad de percepción, la imagen cinematográfica muestra y nos obliga como espectadores, adoptar la representación tal y como se nos presenta. Si en la novela hay detalles que pudieran pasar desapercibidos para un lector menos atento, la imagen cinematográfica los hace resaltar, sin que el espectador se fije especialmente en ellos. Así, por ejemplo, en las escenas que presentan a toda la familia alrededor de la tele, durante las comidas, la falta de comunicación entre los personajes es impactante; cuando suena el teléfono, nadie se levanta para cogerlo hasta que la madre rompe el silencio.

En segundo lugar hablamos de sonido.

Es obvio que la misma palabra pronunciada por uno mismo o por otra persona, no tiene la misma resonancia, por lo tanto en el caso de la literatura, el lector lee las intervenciones de los personajes, en la mayoría de los casos, no en voz alta. Sin embargo, el cine, por medio de las técnicas de sonido, logra crear efectos de resonancia que afectan los sentidos del espectador. En nuestra película, el discurso del abuelo con respecto a la sociedad actual y el futuro sombrío de la actual joven generación, cobra una fuerza expresiva y sobre todo predictiva, que no resulta tan intensa en la lectura. La secuencia escénica en la que se pronuncia la palabra "nada", es

relevante en este sentido y además viene a reforzar la inconsistencia espacial que caracteriza tanto el libro como su adaptación cinematográfica.

Resumida desde dentro de la vivencia, desde la postura del que la experimenta, la forma de vida de la generación Kronen se percibe como: *“la vida es como la escalera de un gallinero, corta y llena de mierda”*. La afirmación de Manolo es la reexplicación más cruel y más reductora de las opiniones del abuelo de Carlos.

La configuración del no - lugar cinematográfico se obtiene con motivo de la escena del puente. Los protagonistas, después de una pelea en el bar, aceptan la provocación del grupo enemigo de mantenerse colgados de un puente encima de la autopista, para comprobar la resistencia de Pedro y de un representante del otro grupo. El esquema representativo de la escena, se podría esbozar de la siguiente manera: se dan varias perspectivas que fraccionan en niveles el mismo plano. El primer nivel – cuadro es el que enfoca la dimensión vertical de arriba – abajo en el proceso de colocación de los dos.

La percepción desde arriba pone de manifiesto el siguiente aspecto: no hay ninguna luz más que las luces de los coches que van a toda velocidad por la autopista. Abajo, la autopista entre el ruido del tráfico nocturno y los rayos luminosos de los faros de los coches; en el plano superior, sumergido en la oscuridad, apenas podemos ver a los demás en el puente. Separando los dos planos, el puente y los dos cuerpos, colgados encima del vacío, cobran en la inmensidad de la noche, el valor de un espacio anulador donde lo que domina es la falta de sentido que gobierna todos los actos del grupo Kronen.

El enfoque del puente remite a una horizontalidad distanciada que permite la conjunción de varios fragmentos espaciales. El puente funciona como signo de tránsito, como símbolo de paso, que une dos dimensiones diferentes, separando el arriba, que para los dos suspendidos significa la vida, y el abajo, el espacio de la autopista, que representa la muerte. Los dos cuerpos colgando, cumplen para la imagen fílmica, con la función representativa concreta de signo animado.

A través de técnicas de segmentación, específicas del mundo cinematográfico, estamos muchas veces en presencia de secuencias donde el espacio se segmenta hasta la anulación, todo se registra a gran velocidad, y sólo podemos percibir fragmentos del espacio exterior, imágenes fugaces que no permiten una construcción completa. De un espacio exterior indefinido pasamos a un espacio interior caracterizado por los mismos rasgos. El paso se realiza a través de las puertas, que siempre se encuentran en penumbra, cosa que hace que los dos espacios casi se confundan.

Incluso las pocas imágenes tomadas al amanecer, no logran incorporar la luminosidad característica a este segmento temporal del día. La ciudad postmoderna del no - lugar es un espacio sombrío, compuesto por alternancias de sombreado cuya variación es portadora de significado.

Llama la atención de forma muy peculiar, la forma en la que la fórmula cinematográfica transmite la idea de que se establece una unión especial entre el protagonista y el espacio de la autovía. Carlos no camina nunca por la acera, que es el espacio destinado a los peatones, sino por el borde exterior de las filas de coches aparcados en la autovía, marcando así su identificación con el espacio urbano.

La película se cierra con la misma imagen de la vista panorámica de Madrid, por la mañana. Un elemento nuevo que diferencia la novela del cine, es que en esta versión cinematográfica, en la fiesta de cumpleaños de Pedro (también aquí hay una sustitución de personaje), ellos graban en una cinta vídeo, momentos de la fiesta, y sobre todo las escenas en las que matan a Pedro, obligándole a tomar una botella de güisqui cuando éste tenía prohibido el consumo de alcohol, por motivos médicos. La segunda cámara, manejada desde el interior de la escena, marca el desequilibrio desmesurado que caracteriza los movimientos hechos por los participantes en la fiesta, logrando una representación simbólica del "equilibrio" interior de la percepción que la generación Kronen tiene sobre la vida y el mundo en general. El final de la película resulta ambiguo, entre la pelea de Carlos y Roberto por la cinta, el primero insistiendo en declarar lo hecho y el segundo en destruirla.

La imagen última de lo relacionado con la muerte de Pedro, después de la pelea entre Carlos y Roberto, es la del espejo roto. El espejo constituye una de las dos grandes estrategias de producción icónica. Según señala S. Zunzunegui, "*las imágenes construidas en función del <principio del espejo> facilitan información sobre el mundo óptico, presentando la apariencia de unos aspectos de ese mundo.*"<sup>10</sup>

En el caso del espejo roto, éste se relaciona justamente con el intento de borrar la información sobre el mundo óptico, es decir, en nuestro caso, sobre la realidad de la muerte de Pedro.

En conclusión, la adaptación cinematográfica mantiene los rasgos fundamentales de la configuración espacial dentro de la novela, amplificándolos gracias a sus técnicas específicas. Al sufrir el trasvase al lenguaje fílmico, el argumento, los personajes y sobre todo su espacio, todos ellos adquieren frente al receptor la fuerza expresiva del poder de la imagen, propio de la creación cinematográfica.

*Historias del Kronen*, como novela, es más compleja a nivel narrativo, y como película, a nivel expresivo, ateniéndose cada una a sus modalidades de creación - representación. Juntas ofrecen la representación de un espacio urbano postmoderno, cuyos valores se han ido configurando a lo largo del presente análisis.

---

<sup>10</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, op. cit., p. 69.

## 11.2. Páginas de una historia: Mensaka

(1998)

La segunda parte de la <Tetralogía Kronen> de J. A. Mañas, "Mensaka", ha sido también llevada a la gran pantalla. La adaptación cinematográfica, realizada bajo la dirección de Salvador García Ruiz, según el guión de Luis Marías, adopta una complementación en el título: "*Páginas de una historia: Mensaka*" y recibe en 1999 el premio Goya al mejor guión adaptado.

Excepto muy pocos detalles, la adaptación cinematográfica corresponde muy precisamente a la línea narrativa de la novela.

A diferencia de la adaptación correspondiente a las "Historias del Kronen", la imagen de la ciudad de Madrid, no es una imagen nocturna, sino todo lo contrario, una imagen básicamente diurna, marcada por un espacio dominante, el de la carretera.

Desplazando temporalmente algunas escenas, la película reordena ciertas secuencias que componen el hilo lógico de la actuación en la novela, con el fin de acentuar, a través de la capacidad inductiva de la imagen, los aspectos que se encargan de la transmisión del significado y de la posición de éste, dentro de la escala de la importancia significativa que marca toda ordenación imagística.

La escena que abre la película, sitúa al espectador dentro de un espacio simbólico: la carretera. Si la novela introduce al lector bruscamente, en pleno recorrido por la autovía, recorrido insertado por el desplazamiento en moto de David, la imagen cinematográfica apuesta por un desplazamiento transversal, representado por el recorrido de Cristina, cruzando un paso

peatonal. Aunque desde perspectivas o ángulos diferentes, los dos relatos, el literario y el cinematográfico, cada uno haciendo uso del potencial expresivo y de sus formas propias de representación, enfocan uno de los elementos espaciales en función del cual se estructura la globalidad del concepto de escena de lo narrado.

El enfoque de la cámara insiste en el nivel inferior de las calles recorridas por Cristina, antes de su encuentro con Ricardo, encuentro establecido por los intereses comerciales relacionados con la venta de droga. La localización del encuentro entre los dos personajes, proporciona una imagen del barrio periférico, y lo que resalta en esta representación, son las pintadas de las paredes exteriores de los edificios al lado de los cuales pasa.

Tras enfocar detalles que remiten al concepto de estructura urbana, como semáforos u otros indicadores de circulación, la cámara introduce un nuevo plano, ubicado en la propia extensión de la carretera, plano recuperado en pleno proceso de avance.

Según G. Deleuze, el plano *"tiene algo así como dos polos: con respecto a los conjuntos en el espacio, donde introduce modificaciones relativas entre los elementos o subconjuntos; con respecto a un todo en cuya duración expresa un cambio absoluto... el plano... tiene siempre estos dos aspectos: produce modificaciones de posición relativa en un conjunto o conjuntos, y expresa cambios absolutos en un todo o en el todo... El plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de todo que se transforma en la duración."*<sup>11</sup>

El conjunto de la imagen está formado por el eje de la autovía y los dos laterales, las aceras. El desplazamiento de David en moto, produce implícitamente el movimiento del plano. En el arte cinematográfico, el movimiento expresa un cambio del todo, o una etapa, o bien un aspecto de este cambio, una duración o una articulación de duración.

El plano que recupera la imagen de David en moto, es uno de los planos en los que el movimiento no altera la representación de este mismo,

---

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 37 –38.

sólo produce la sucesión de las imágenes concernientes a las etapas del recorrido. En realidad, estas etapas carecen de diferencias decisivas, por lo que el proceso de desplazamiento del vehículo es realmente el elemento – móvil que produce visualmente la sensación de avance.

Cada articulación de la duración del recorrido de la moto, y por ende de la duración del plano, se percibe como movimiento que es la unidad visual que se descompone y recompone a sí misma.

Se descompone al pasar a la siguiente articulación, a través de la cual vuelve a recomponerse, una vez alcanzada la plena materialización o concreción visual de ésta. Como se puede observar, se trata de la repetición indeterminada de la misma articulación, repetición que produce el proceso de desplazamiento, lo hace continuo, lo hace impactante a nivel visual y refleja el procedimiento obligatorio para la configuración de un no –lugar. Este movimiento va a caracterizar la película entera, apareciendo como contrapunto exterior de peso entre tantas representaciones interiores.

Del desplazamiento, el plano pasa al estatismo de su dimensión de fondo, para enfocar el movimiento de los protagonistas en la realización de sus acciones.

De este modo, la capacidad de transmitir significados visuales, propia de la representación a través de la imagen, se encarga de proporcionar la información de que David es mensajero. La representación de las zonas residenciales a las que va para realizar las entregas, respeta el guión literario, evitando mostrar detalles significativos. La mirada no repara en la dimensión vertical urbana, que es uno de los elementos importantes en la recomposición de la imagen de una ciudad, sino sólo enfoca la dimensión baja de los edificios.

Las escenas exteriores alternan las interiores, a las que se pasa bruscamente, introduciendo al espectador en plena actuación de los protagonistas.

La conversación acalorada entre David, Javi, Fran y Ramón, el que tramita la negociación con la productora, es el primer indicio acerca de la composición del grupo musical. La disconformidad de David ante la solicitud

de la productora, de convertirse en un grupo de ‘poetas urbanos’, es lo que produce las disensiones en la conversación. La imagen respeta al pie de la letra, podríamos decir, la configuración literaria presentada por la novela, ya que sólo deja entrever la categoría del local, centrándose especialmente en la unidad - acción.

Las dos siguientes secuencias son también dos interiores, primero la tienda donde vende Beatriz y después, su casa. Prácticamente, la cámara persigue los movimientos de la protagonista, sin ofrecer la posibilidad de conocer detalles acerca de su ámbito. En el caso de los espacios interiores y especialmente de los que se prefiguran como espacios personales, creados por los propios personajes, elementos que aportan normalmente gran cantidad de información acerca del perfil socio – cultural y psicológico de los personajes en cuestión, la imagen apuesta en la misma medida que el texto, por un evitar representar algo más que la actuación, que las conversaciones o que la influencia de actuaciones paralelas.

Las imágenes se ordenan en función de los códigos de la retórica visual. Se trata evidentemente de una ordenación semiótica que trabaja a partir de códigos bien consolidados como la composición, la iluminación y el enfoque. La conexión discursiva que se establece entre diferentes imágenes o entre las secuencias de las mismas, produce una ordenación discursiva que somete el conjunto de las imágenes o de las secuencias en cuestión, a una determinada estructuración sintagmática que conduce, en la mayor parte de los casos, a un nivel superior de articulación narrativa.

Funcionando como un símbolo anunciador, la imagen de la escalera, delante de la cual Ricardo se detiene un tanto asustado y un tanto desconcertado, sin saber exactamente por qué, cobra mayor capacidad expresiva que la misma imagen pensada como resultado de la lectura del texto. El sistema de reglas que coordina el enlace de las imágenes fílmicas, volverá a introducir más adelante, la misma escena, después de lo cual, Ricardo encuentra su casa devastada por el grupo de los tres, Laura, Santi y el Polaco.



Si el discurso literario es capaz de evitar la materialización, a través de la interpretación lectiva, del espacio urbano diferente del de la carretera, espacio que constituye prácticamente la imagen de la ciudad de Madrid en "Mensaka", el discurso cinematográfico, dada su naturaleza, se ve obligado a incluir en los planos representados, los segmentos mínimos espaciales, necesarios o inevitables para la introducción de los personajes. Sin embargo, la técnica empleada para secundar la tendencia anuladora de la imagen vertical urbana, manifestada por la novela, es aquella del enfoque sistemático y reductor del nivel más bajo de los edificios, prácticamente de la base estructural de toda construcción. De este modo, todo desplazamiento, realizado por cualquiera de los protagonistas, recupera indicios dispares cuya función es la de hacer identificable la metrópolis actual y no de hacerla representar. La ausencia del eje vertical de la imagen de la ciudad, la convierte en un espacio situado en una unidad temporal determinada, no en una entidad urbana individualizada, a pesar de los enfoques fugitivos y en plano alejado, de la puerta de Toledo, por ejemplo, que permiten su identificación.

Una de las escenas que cobran mayor fuerza de impacto en el lector del discurso de la imagen, es la escena en la que Bea repara en las fotografías que la retratan junto con David, hechas años antes. Si el discurso literario se centra sobre todo en el enlace de las reflexiones de la protagonista, reflexiones provocadas por el acto de mirar las fotos y por el retroceso temporal que produce el recuerdo, el discurso imagístico recupera, gracias a la representación concreta de la fotografía, este retroceso temporal. El discurso interior reflexivo de Bea, no es recuperable en la representación imagística, ya que la escena no está acompañada por una actualización sonora que lo pueda proporcionar, sin embargo, se deja intuir gracias a la correlación fotografía – inducción – expresión afectiva del personaje. Esta correlación empieza con la propia función de la fotografía, aquella de ‘guardar’ aspectos determinados, y sobre todo con su peculiar carácter cronológico. S. Zunzunegui define la temporalidad de una fotografía, como tiempo cero: "*el paso de la manipulación manual a la fotoquímica impide el establecimiento de la*

*representación cronológica base de toda construcción narrativa. En una foto, nada puede ser precisado como anterior y /o posterior. Todo se instala en una especie de tiempo cero."* <sup>12</sup>

Este tiempo cero que anula toda interferencia con posibles rasgos negativos posteriores, en cuanto a su relación con David, es justamente lo que capacita a la imagen fotográfica a la hora de transmitir de forma indirecta el contenido de la reflexión de la protagonista. La actuación de Bea completa la línea sugestiva de dicha inducción lógica.

El bar donde trabaja Cristina, repite en todas sus ‘apariciones’ la misma tendencia de retratar la franja que separa exterior e interior. En todas las escenas en las que Javi pasa por el bar, el objetivo de la cámara enfoca invariablemente los cristales, umbral transparente que permite una percepción más allá del plano en el que este objetivo se ubica. La cara externa de la ciudad se perfila gracias a la misma dirección de bajo – enfoque, por lo que obtenemos un plano de la acera de enfrente, dominado por el movimiento de los coches. Con función intensificadora, el sonido de afuera ‘se cuele’ dentro del espacio cerrado del bar, y la imagen de conjunto recompone, entre sonido e imagen, un fragmento de espacio urbano contemporáneo, un fragmento que resulta muy familiar a cualquier espectador, como escena vivida con cierta frecuencia.

Quizás, una de las imágenes de mayor fuerza sugestiva de la ciudad postmoderna de la generación Kronen, es la escena de los carteles del concierto. El ambiente creado recupera perfectamente cierto ámbito juvenil de la ciudad de la postmovida. Espacio de la cultura de la imagen artificial, la ciudad aparece como un inmenso plano – base cubierto de carteles anunciadores del concierto de los tres, y por lo tanto, como un signo icónico que no reproduce objetos, sino marcas semánticas.

La ciudad de la postmovida es, ante todo, una marca convencional.

La ciudad "habla", en este caso, un lenguaje culturalmente codificado, entendiendo por el término ‘culturalmente’, el ámbito socio - ideológico y estético adoptado por la generación Kronen. Por consiguiente,

---

<sup>12</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, op. cit., p. 135.

Madrid no es la ciudad tradicionalmente conocida, sino la gran metrópolis de la cultura postmoderna. El nivel simbólico, contenido por la propia denominación del concierto, ‘Séptima Invasión’, completa el sistema reproductor de niveles de significado diseñado por la imagen, sistema encargado de la transmisión de las modalidades de configuración de la imagen de la ‘ciudad Kronen’.

El interior de la Nave, la nave industrial donde ensayan, es la representación de un típico no – lugar: una superficie sumergida en la oscuridad, que se recorre a través de pasillos desde los que se accede a una especie de camerinos. Éstos, a su vez, se configuran como secuencia repetida de un mismo espacio cerrado, delimitado por su propia estructura, plagado de pósters de antiguos conciertos.

Los espacios nocturnos son, básicamente, los espacios de los bares y las discotecas que frecuentan en grupo. Los elementos que se encargan de la configuración espacial ahí dentro, son: la oscuridad, el ruido y los flashes fugaces de la iluminación típica a base de reflectores, elementos que obviamente manifiestan su superioridad expresiva, frente a la misma imagen creada por el texto literario, dado que implican en el proceso de percepción – interpretación diferentes niveles sensoriales, que la lectura textual - literaria no alcanza. Se trata de un espacio real y ficticio al mismo tiempo; real porque se inscribe dentro de la categoría de unidades construidas, y ficticio porque abarca un universo creado por la evasión de una realidad que reniegan, que les resulta ajena e inaceptable, un universo constituido a base de droga, alcohol y música rock.

Llama la atención de forma muy particular, la introducción constante de la imagen del espejo. En calidad de gran estrategia de producción icónica, el espejo funciona como campo en el que se incluyen las formulaciones visuales derivadas del uso de la perspectiva artificial. Resulta evidente, por lo tanto, que las operaciones de referencialidad se realizan por medio de las apariencias tal y como son filtradas por el campo visual óptico. El personaje que más se relaciona con el universo de la apariencia implicado por el espejo, es Beatriz, el único personaje que percibe con lucidez la realidad de su

entorno: adicción a la droga y un estancamiento en su realidad atrapadora que impide el avance hacia cualquier parte.

La representación de uno de los elementos fundamentales de la configuración de toda estructura urbana, la calle, se concretiza en función del discurso literario. Si este último se concentra en el avance de la marea humana que recorre las aceras, el discurso de la imagen centra lo mismo, teniendo siempre como punto de referencia móvil, constante, al personaje enfocado. En un avance longitudinal en el espacio de la calle, el enfoque visual recorre un trayecto limitado por su propio desplazamiento y dirigido obviamente por el desplazamiento del objetivo perseguido. No hay desliz posible hacia la configuración vertical lateral.

Como si la ciudad fuera, pura y simplemente, la acción misma.

Como si la ciudad fuera, pura y simplemente, el movimiento en sí. Madrid es, a fin de cuentas, tanto en calidad de ciudad literaria como en calidad de ciudad fílmica, una ciudad sin rostro.

Aún cuando no aparece enfocado como primer plano, el espacio de la carretera manifiesta su presencia constante, como plano de fondo que confiere entidad a la ciudad postmoderna. Acaparando el segundo plano visual y el primer plano sonoro en todas las representaciones exteriores, excepto, evidentemente, las que la concentran en todas las dimensiones como único espacio, la carretera alcanza prácticamente el estatuto de elemento unidimensional y unidireccional responsable de la configuración de la metrópolis cinematográfica.

Las relaciones entre generaciones, aparecen claramente distanciadas, al igual que en la novela, mediante un posicionamiento de la imagen de los padres, en un nivel de no – representación total o bien, de un fugaz encuentro. Hay particularmente, dos escenas muy sugestivas en este sentido. Una de ellas es la que introduce a la madre de Bea. Su contacto es mínimo, se encuentran en una cafetería y la conversación da vueltas entorno a banalidades como si se tratara de una relación mucho más lejana. El motivo del encuentro se reduce a la entrega de un cheque que Bea le había solicitado a su madre. A pesar de que esta escena es una composición perteneciente a la ficción

cinematográfica, que no responde al desarrollo narrativo de la novela, tiene la capacidad expresiva necesaria para recrear las dimensiones de la relación.

La segunda escena mencionada, es la que recrea la visita de Ricardo a la casa del Muelas, el proveedor de droga del grupo. Mientras espera que aparezca éste, Ricardo, invitado al salón, se sienta al lado de la abuela que está mirando la tele. La expresividad del rostro de la anciana, junto con el gesto efectuado para apartarse de él, explicitan de forma contundente la desaprobación frente al aspecto ‘roquero’ de Ricardo.

En cuanto a las dimensiones interrelacionales instauradas en casa de Javi, la adaptación cinematográfica se esmera en reproducir las ya marcadas por la novela.

Las escenas referentes a varios desplazamientos en el autobús del colegio, realizados por el grupo Laura – Santi – el Polaco, recomponen de forma muy expresiva el ambiente de una adolescencia inmersa plenamente en el mundo de la droga, cuyo espacio productor es la gran metrópolis.

El enlace imagístico – narrativo puntualiza de forma sistemática, el avance significativo de la imagen – central de la carretera, grabada en pleno proceso de desplazamiento en moto, efectuado por David. La escena del accidente y del altercado con el conductor del coche, viene a simbolizar la carga de violencia que configura los no - lugares típicos de la postmodernidad: las carreteras. La luz indefinida que envuelve la escena y su posterior prolongación, aporta a la imagen el perfil natural del no - lugar.

Utilizando efectos propios de construcción – reproducción de imagen, el arte cinematográfico recurre en ocasiones a una primera introducción del plano sonoro envuelto en la oscuridad para que posteriormente, después de haber concentrado la decodificación de significado, comunicado por el diálogo de los personajes, el espectador pueda identificar la identidad de éstos, mediante una brusca iluminación de la escena.

El efecto cámara – lenta, implicado en la escena del desplazamiento de Javi en busca de Cristina por las calles de Madrid, aporta una doble representación del espacio urbano: la que se puede seguir gracias al avance

del primer plano, proporcionado por el coche de Javi y la que recupera lo avanzado a modo de retrosección, proporcionada por el enfoque del espejo retrovisor. De este modo se perfila el recorrido físico del no - lugar y su recorrido representado como vuelta sobre sus propios pasos. El símbolo del espejo, que se encarga de esta segunda dimensión y que funciona de nuevo como superficie de la apariencia, conduce inevitablemente a la idea de artificiosidad y refuerza el carácter de indefinición, propio de los no - lugares.

El juego luz – sombra está marcado en varias actuaciones de Javi, que es uno de los protagonistas más resaltados en la película, a diferencia de la novela donde sus intervenciones se inscriben en la línea de las intervenciones no – matizadas. Este juego variable marca de manera simbólica la ubicación de Javi en el ambiente creado. Implicado inevitablemente en él, por un lado, y deseando apartarse al mismo tiempo, Javi se sitúa de alguna manera en el umbral que separa las dos dimensiones. Después de recoger a Cristina de la calle, drogada y en estado de choque, la cámara enfoca su rostro a medias iluminado y a medias en la sombra, esperando a hablar con ella. Sin embargo, con motivo de la escena en la que Laura y sus dos compinches apalean brutalmente a David, la variación de la luminosidad no combina las dos dimensiones en el mismo plano, sino alterna dos posturas; la primera fase: la salida de Javi que se percata de lo que está ocurriendo; la segunda fase: se retira bajo la sombra protectora del portal hasta que su presencia sólo se deduce.

El marco destructor de la ciudad postmoderna es resumido en palabras por el discurso de Ricardo, después del concierto: *“propongo un brindis: porque todo siga siendo sexo, droga y rock’n roll, o al menos droga.”*

Modificando el final de la novela, la película introduce un cambio en la postura de los personajes, reduciendo el grupo musical a un solo componente, Fran, dado que Javi renuncia.

Las imágenes finales enfocan el espacio madrileño. Así aparece la estatua de Cibeles, como imagen identificadora de la ciudad y luego un

panorama al estilo 'Historias del Kronen', pero diurno, enfocado por Javi desde la ventana de su piso.

La secuencia final cierra el desarrollo narrativo de la imagen con un enfoque de la carretera, como espacio único y fundamental de la actuación, sustituyendo la 'aparición' momentánea de una imagen centralizadora de la ciudad.

La adaptación cinematográfica de "Mensaka" responde completamente a la tendencia anuladora de la representación del concepto de espacio urbano.

### **11. 3. Amor, curiosidad, prozac y dudas**

(2002)

La adaptación cinematográfica de la novela de Lucía Etxebarria, "Amor, curiosidad, prozac y dudas", dirigida por Miguel Santesmases, es una producción hispano – francesa que mantiene el título de la novela. El guión cinematográfico corresponde también a Lucía Etxebarria y a Miguel Santesmases.

Excepto pequeños detalles que han sido modificados con vistas a una construcción cinematográfica dinámica, algunos de ellos requeridos por el enlace lógico de las secuencias de imagen, el guión cinematográfico sigue de cerca al literario.

La imagen introductiva inicia la historia por medio de la introducción de elementos que sitúan inmediatamente al espectador en la dimensión espacial correspondiente a la ciudad actual, aportando como primer plano el espacio de la carretera, plano seguido inmediatamente de la secuencia del autobús. La dimensión visual recibe como soporte expresivo – inductivo, la dimensión sonora, incorporada a través del sonido de los pasos que corren para alcanzar el autobús.

La inserción de las protagonistas en escena, en el avance exponencial de la imagen, cogiendo el autobús, completa el espacio referencial del segmento urbano presentado.

La siguiente secuencia visual posiciona el eje de dirección de la perspectiva desde dentro hacia fuera, desde el espacio interior cerrado del autobús, hacia el panorama exterior filtrado a través de los cristales. La representación a través de la imagen proporciona, a diferencia de la correspondiente al lenguaje literario, una mayor explicitación de la



combinación cerrado – abierto, que caracteriza los medios de transporte, en general, como unidades espaciales cerradas que se desplazan en el espacio abierto de las carreteras, permitiendo una percepción extra – límites definidas. El panorama urbano se perfila de este modo a través de los cristales del autobús, mientras la dimensión interior es recuperada por la conversación de Cristina con su amiga. Sin embargo, la perspectiva exterior sólo se limita a recomponer el espacio referencial, sin definir de forma concreta, sin introducir indicios específicos de reconocimiento de la identidad urbana, el primer plano centrando, como ya se ha señalado, la conversación que tiene lugar dentro del espacio del autobús.

Después del conflicto con el conductor, Cristina y Pili se bajan del autobús, con la intención de continuar andando. Desde el margen de la carretera, el objetivo de la cámara recorre desde una posición fija, múltiples ángulos de percepción, con el fin de producir una imagen cumulativa, imagen que proyecta una perspectiva lejana y borrosa de la ciudad de Madrid.

La composición cinematográfica adopta completamente la tendencia literaria de reducción máxima de la percepción de lo circundante por parte de los personajes, concentrando la imagen en la dinámica actancial.

Construido según el mismo modelo estructural de la novela, el guión cinematográfico alterna, mediante bloques de episodios y secuencias, las intervenciones de las tres hermanas Gaena, Cristina, Ana y Rosa; al igual que el contraste interior – exterior, en función de la instancia narrativa. La imagen se encarga de reconstituir mediante sus propios códigos de significación, los monólogos literarios proveedores de los pensamientos de los personajes, dado que sólo parte de ellos se pueden incorporar dentro de las secuencias dialógicas.

Mientras el texto literario crea los retratos – modelo de los tres personajes femeninos, los tres ‘tipos de mujer’ actuales, recurriendo a la ‘voz’ de cada uno de ellos en parte, cada hermana trazando líneas de caracterización de las otras dos, y también suyas propias; la imagen cinematográfica se sirve de su funcionalidad sígnica para situar a cada una de ellas en su ámbito natural. Así, los tres espacios resaltados por la novela,

espacios fundamentales que definen su orientación en la misma medida en la que definen las oscilaciones emocionales a las que están sometidas, el bar, la oficina y el hogar, correspondientes a Cristina, Rosa y Ana respectivamente, se convierten en tres imágenes constantes, a lo largo de la evolución imagística.

Al margen de la introducción repetida de estas imágenes referentes a lo interior, se presentan las respectivas zonas exteriores, en las que están situados los espacios mencionados, proporcionando una alternancia de facetas definitorias de la estructura urbana postmoderna, facetas configuradas por turno, como la zona residencial, donde vive Ana; la zona de las superficies funcionales de diseño postmoderno, donde trabaja Rosa; y por supuesto, la zona ‘underground’, donde está el ‘Planeta X’, el bar donde trabaja Cristina.

Se observa fácilmente en la primera intervención de Ana, la doble dirección significativa constructora de espacios. El sintagma visual representativo introduce primero una imagen del edificio cuya función decodificadora es la ubicación dentro de un ámbito determinado, para insertar posteriormente en la escala de secuencias, unidades representativas pertenecientes al espacio interior, fragmentos que recomponen un interior de lujo. La cadena significativa de la representación culmina con la imagen final de Ana que limpia los cristales, mientras se despide desde la ventana, de su marido y de su hijo, imagen que incluye, esta vez al personaje, en un modelo predeterminado.

Los indicios claros de la postmodernidad urbana se recuperan en el contraste matizado por un enfoque alternativo de los niveles superior – inferior, que insiste en la discrepancia entre universos socio – humanos coexistentes dentro de un mismo ámbito. Este contraste se recupera gracias a un procedimiento de acercamiento que llega casi a la superposición, de la perspectiva inferior, de las paredes llenas de pintadas y del grupo de drogadictos sucios, inmersos en su propio universo creado, y el eje vertical de los modernos edificios de la empresa en la que trabaja Rosa. El interior de su despacho es justamente una imagen de la funcionalidad urbana postmoderna.

Predomina en todas las imágenes exteriores, la mayoría de ellas nocturnas, el enfoque inferior de la base de los edificios, por lo que la espacialidad urbana se caracteriza por la misma ausencia de referencias directas que la composición literaria, mientras que los espacios interiores propios, cumplen con la función definitoria de los ambientes representados. Si en el caso del bar, de la oficina y del hogar, correspondientes a las tres hermanas, el enfoque es marcadamente insistente con el fin de recuperar ‘el modelo’ de cada personaje, el piso de Willie, el novio francés de Cristina (personaje que sustituye a Iain), se define, no a través de la imagen, sino a través del diálogo. Es Cristina la que, al entrar por primera vez en su casa, ‘informa’ indirectamente sobre las condiciones del apartamento, dado que la cámara ofrece enfoques dispares, de ángulos captados de refilón cuyo único mensaje se limita a situar en la interioridad, evitando presentar cualquier elemento que pudiera contener una carga significativa marcada.

Las escasas perspectivas de la ciudad, son casi en totalidad, vistas desde arriba, enfoques realizados a través del cristal de una ventana, o bien a través del cristal del autobús o del coche. Sin embargo, no se trata de una imagen definida y menos todavía definitoria, lo suficientemente explícita para indicar la gran metrópolis al igual que lo suficientemente lejana, impersonal e uniforme para imposibilitar la individualización, al menos a un espectador ajeno a la ciudad.

A pesar de mirar a través de los ventanales de cristal de su oficina, Rosa no percibe la imagen de la ciudad, inmersa en sus propias dudas y alteraciones emocionales. Desde la perspectiva del fenómeno narrativo - cinematográfico, este proceso se define como "*focalización interna*", o como el "*punto de vista de un personaje focal*",<sup>13</sup> ya que Rosa sirve de punto de enfoque de la perspectiva destinada al ojo externo del espectador.

Por lo tanto, en este proceso de focalización interna, interviene ‘el punto de vista’ del personaje que forma parte de la historia, y la falsa percepción de Rosa, es percibida por el lector del discurso de la imagen,

---

<sup>13</sup> GARCÍA JIMÉNEZ, J., op. cit., p. 357.

justamente gracias a la indefinición de la imagen urbana que se ofrece bajo el efecto de cámara lenta, en plano profundo de la imagen general.

La repetida presencia del espejo es uno de los procedimientos más utilizados con el fin de sugerir la creciente inestabilidad emocional de cada protagonista. La fijación obsesiva en su propio rostro, reflejado en el espejo, sustituye a nivel significativo parte de los comentarios explicativos de la novela.

Uno de los espacios más presentes a lo largo del discurso imagístico, es el espacio de la carretera. Los desplazamientos de Rosa en coche, permiten la repetición del mismo plano uniforme de la extensión de la carretera, tanto dentro como fuera de la ciudad. Su viaje a Biarritz, el día de su cumpleaños, es uno de los recorridos más destacados, junto con el viaje final con Cristina, de vuelta del sanatorio donde está ingresada Ana, por una sobredosis de tranquilizantes.

Si la ciudad exterior es un espacio urbano sin rostro, sin marcadores individualizadores, la ciudad interior es un espacio personal, individualizado, construido por el personaje, como son el caso de Ana y Rosa, o asimilado como propio, como es el caso de Cristina. Como ya hemos señalado anteriormente, son estos espacios interiores personales los que remiten a la clasificación tipológica femenina; a veces, más que sus propias acciones.

El bar donde trabaja Cristina, 'Planeta X', es un espacio típico de la actualidad madrileña del ocio nocturno. La música y las luces intermitentes de los reflectores son los elementos que se encargan de componer la unidad espacial de dentro, sustituyendo los detalles descriptivos. La luz difusa de este interior, tanto en los momentos en los que la pista de baile está llena, como cuando el bar está vacío, confiere un aspecto de indefinición, propio de este tipo de lugares. La remarca de Cristina, referente a su propia perspectiva sobre la vida, coincide de algún modo con la sensación insinuada, de falta de 'contenido' del lugar: "*Nada puede llenar nuestro vacío, ni el alcohol, ni la droga, ni el sexo*". El encuentro con su hermana, Ana, dentro de este mismo espacio, encuentro ocasionado por la visita que ésta le hace junto con su

marido y con Mikel (sustitución de nombre del primo), pone de manifiesto la superficialidad de la relación existente entre ellas.

Las escenas desarrolladas en el espacio público, cerrado, de los restaurantes, se caracterizan por el mismo enfoque que evita sobrepasar el encuadre de los personajes, intensificando de esta manera, la capacidad de actuación del espacio de éstos. En la escena donde Ana y Mikel están hablando, sentados en una mesa en el restaurante, el espacio interior del lugar es anulado mediante esta no – presentación, para dejar paso a la instalación del espacio del recuerdo, de un espacio del pasado que Ana reactualiza a través del discurso. El restaurante de lujo adonde Rosa invita a Cristina, para hablar de los problemas de Ana, se define como tal, gracias a las referencias indirectas presentes en el discurso de las protagonistas.

El interior propio de Rosa, a pesar de no corresponder en ciertos detalles con la imagen ofrecida por el discurso literario, recupera perfectamente la categoría de personaje al que le es atribuido. Mediante un doble enfoque, uno de primera instancia, el enfoque de Rosa, y uno de instancia secundaria, del espacio en el que la protagonista actúa, imprescindible para la configuración de la lógica de la imagen mínima, el avance narrativo ofrecido por la película, proporciona en este caso, la información necesaria para una lectura espacial. Entre el ir y venir de Rosa y sus desplazamientos por la casa, se consigue obtener una imagen global, recompuesta por fragmentos, del espacio definitorio de la protagonista.

Con la misma función, definitoria de rasgos humanos mediante la lectura pertinente de los signos espaciales, los detalles interiores en los que Ana repara, en sus cuidados diarios de limpieza, a pesar de ser presentados, dirigen hacia la configuración de un tipo humano, no hacia su propia imposición configurativa.

La casa de Cristina, menos acentuada como espacio recurrente a lo largo de la película, ofrece un aire generalizado de improvisación y caos, aspecto que insinúa una actitud ante la vida, una actitud y una forma de comprensión de las cosas.

La adaptación cinematográfica adopta también el episodio musical de la novela, en el que Ana llama por teléfono reiteradamente a Rosa, haciéndole escuchar a Purcell, sin identificarse.

Dichos episodios musicales corresponderían, dentro de la escala de funcionalidad de la música respecto al espacio narrativo, a lo que la teoría cinematográfica define como función focalizadora: "*La <focalización>, el <punto de vista> y la <voz narrativa> remiten a un modo concreto y estratégico de configuración del espacio narrativo. El mundo narrado es el mundo del personaje, contado por el narrador. La enunciación es el discurso del narrador y el enunciado integra el discurso del personaje. El <punto de vista> designa la orientación de la mirada del narrador hacia sus personajes y la de los personajes entre sí. De este modo se origina una combinación de perspectivas que implican, desde un punto de vista perceptivo, posición, ángulo de apertura y profundidad de campo. La música en el cine 'focaliza' basculando siempre entre esos dos universos (el del narrador y el de los personajes).*"<sup>14</sup>

La música configura un espacio íntimo, personal, de Rosa, un espacio de la infancia, de la adolescencia, un espacio plagado de recuerdos y emociones, que tanto el discurso literario como el imagístico subrayan, resaltando la mencionada función; y es justamente después de uno de estos episodios musicales, cuando Rosa tira las pastillas de Prozac, en un acto de rechazo ante lo que su vida representa para sí misma, acto explicitado a través del diálogo con Cristina, más adelante.

Como contrapunto de funcionalidad musical, el concierto al que asisten Cristina y Willie, proporciona el sonido creador de un espacio típico, nocturno y representativo al mismo tiempo de la ciudad postmoderna; un sonido que se comporta, en este caso, como un elemento constituyente de dimensiones espaciales, apoyado, en esta tarea de configuración, por otros elementos no espaciales.

Como ya señalábamos en una observación anterior, se insiste en una percepción que excluye panoramas urbanos, por lo cual, todo enfoque basado

---

<sup>14</sup> GARCÍA JIMÉNEZ, J., op. cit., p. 269.

en la verticalidad se da en la construcción de planos lejanos, distanciados, cuando la ‘imagen’ de la ciudad sirve de escenario de fondo de los planos, oscilando entre un detalle no – significativo y un detalle que puede pasar desapercibido. En cuanto a los primeros planos, se dan prácticamente muy escasas ocasiones en las que se ofrece la vista de un edificio, en plena concordancia con lo que el discurso literario planteaba acerca de esta cuestión. El ‘Planeta X’ representa el contenido sígnico de una de estas imágenes, un ‘cuadro’ nocturno que sólo recupera la entrada cerrada de un bar de una zona medianamente ‘dudosa’, cuyo único punto llamativo es la inscripción con el nombre del bar.

Los recorridos de los personajes por la ciudad, diurnos o nocturnos, se realizan por igual a toda velocidad, sin miradas dirigidas hacia lo colateral. Los recorridos diurnos centran como nivel espacial de actuación, el nivel de la acera, junto con la dimensión sonora correspondiente al ruido de los coches. Los recorridos nocturnos son los que actualizan las zonas de ocio madrileñas, donde el primer plano y el segundo, combinan una atmósfera oscura, de rincones vagamente iluminados, de contornos no definidos, de portales, más bien adivinados que vislumbrados, o bien de pintadas en la base de los edificios y de andamios. Destaca en esta última categoría, la discusión entre Cristina y Willie después de salir del concierto, escena donde el plano profundo de la imagen representando la carretera vacía en la oscuridad, intensifica la negatividad de la escena, mientras que la unidad silencio permite la exacerbación sonora de los gritos.

En la misma medida en la que los protagonistas realizan sus desplazamientos por la ciudad, la imagen urbana ‘se desplaza’ también. La composición cinematográfica capta plenamente, gracias a sus métodos propios, la no – percepción de la ‘figura’ urbana, situando, sin embargo, sin equívoco, el desarrollo narrativo en el marco urbano de la postmodernidad.

La imagen urbana puntualiza los momentos decisivos en la evolución de la acción, siendo introducida siempre en perspectiva lejana y difuminada, para marcar los espacios que remiten a las posturas estáticas de las protagonistas, entendiendo por estas posturas estáticas, secuencias faltas de

avance lógico de los acontecimientos, pero que cumplen con la función subversiva del avance interior – emocional de aquéllas que los efectúan.

Por lo tanto, son múltiples las escenas en las que Ana, Rosa o Cristina, inmersas en sus desequilibrios emocionales, ‘miran’ a través de una ventana o a través del cristal del autobús, el ‘rostro’ de la ciudad. Este mirar va, sin embargo, dirigido al lector del discurso cinematográfico, funcionando como excusa explicativa de la introducción de la perspectiva y permitiendo la decodificación por parte de la mirada situada extra – plano.

Una de las escenas finales de la película, recreada por el viaje en coche realizado por Rosa y Cristina para visitar a Ana, en la clínica donde está ingresada, matiza la indefinición espacial por la continuidad prolongada de la uniformidad de la extensión recorrida.

El enlace, reiterado por varias secuencias, de dos dimensiones de profundidad, proporciona, por un lado, la dimensión profunda del plano, representada por la extensión de la carretera que dejan atrás en su avance, y por otro lado, el juego constante de la luz sobre el parabrisas. Esta oscilación luminosa oculta ante la cámara los rostros de las dos protagonistas, alternando con enfoques cortos, cercanos, del rostro de cada una en parte.

La simbología encerrada en la alternancia mostrar – ocultar, remite a la propia dicotomía ‘ser’ y ‘querer ser’ que se da en los tres casos. El diálogo que mantienen a lo largo del recorrido, se configura como un acercamiento real entre las dos hermanas, un acercamiento en el que hablar abiertamente de sus reales preocupaciones, obsesiones y problemas, se revela imprescindible. El arte de la imagen simboliza, a través del juego de la luz reflejada por el cristal, a través del mostrar – ocultar de los rostros de las protagonistas, la combinación ser – aparentar, un aparentar impuesto por unos moldes humanos, femeninos precisamente, diseñados por un espacio y un tiempo de la actualidad. El final del viaje, aparece nuevamente marcado como reintegración dentro del mismo ámbito, la ciudad postmoderna, pero con coordenadas de actuación diferentes.

El final de la película amplía el desarrollo narrativo con una escena que no corresponde a la novela. Esta imagen final cierra circularmente el



discurso de la imagen, insertando otro desplazamiento de Cristina y Pili en autobús, escena que sirve de excusa para introducir una complementación informativa, a través de la conversación de las dos chicas, en la que cada voz se encarga de contar planes de futuro, así como las decisiones más recientes.

A pesar de que la película se configura como creación de un espacio urbano no tradicionalmente presentado, detalle respetado cautelosamente teniéndose en cuenta el texto literario, esta última imagen mencionada, es justamente el único 'cuadro urbano' del centro de Madrid, una imagen que funciona como cuadro identificador de la ciudad, gracias a una apariencia tipificada, de postal.

El discurso sonoro que acompaña este final imagístico, claramente urbano, dobla la temática urbana postmoderna, por el mensaje de la canción que recrea la atmósfera de cualquier pista de baile de la ciudad.

## CONCLUSIONES

El estudio realizado no pretende ser un estudio exhaustivo sobre la organización del espacio urbano literario de la ciudad de Madrid, sino tan sólo una modesta contribución en la línea de investigación del concepto de espacio urbano postmoderno, tal y como se refleja en la literatura española actual. Hemos intentado agrupar varias visiones sobre la ciudad, reflejadas en las novelas - clave que hemos elegido para el análisis; por lo tanto las visiones mencionadas habrían llegado a ser exhaustivas si hubiéramos utilizado como material de análisis, otros textos que hablasen de esta ciudad.

Lo que pretendemos mediante este estudio, es presentar en perspectiva comparatista las visiones ofrecidas por los textos literarios pertenecientes a la literatura postmoderna, y ver por medio de esta comparación, de qué forma se configura el espacio urbano en la postmodernidad literaria y también en la cinematográfica.

Tras un análisis semiológico de la aplicación de los conceptos de espacio urbano en la literatura, por la poética del postmodernismo, hemos llegado a un enfoque interdisciplinario de los mencionados conceptos.

Desde nuestra perspectiva, la investigación realizada pone de manifiesto los siguientes aspectos:

La literatura actual de lo urbano crea relaciones interdisciplinarias de complementariedad con otros ámbitos artísticos como el cine, la música, la pintura, etc., utilizando con bastante frecuencia efectos de presentación y representación propios de éstos, dando paso a la configuración de un lenguaje nuevo, mixto, en el que abundan matizadas imágenes y sonidos verbales.

A pesar de no parecerlo, dada la ruptura de la sintaxis (véanse especialmente los textos de José Ángel Mañas), se trata, sin embargo, de un lenguaje muy completo que recupera la configuración de la imagen de la ciudad postmoderna, en nuestro caso, la ciudad de Madrid, sin necesidad de recurrir a modalidades tradicionales de representación espacial, como la descripción.

El análisis presentado conlleva a la conclusión de que la ciudad postmoderna se configura en la literatura española de la última década, como otro tipo de ciudad, con otro tipo de mobiliario urbano, con otra cartografía, que obliga implícitamente a otro tipo de recorrer, de desplazarse dentro de sus dimensiones, que impone perspectivas y ángulos de percepción diferentes, que rompe con la dicotomía norte /sur, tan definida por la literatura sobre el Madrid tradicional de antes, que elimina el eje arriba / abajo.

La ciudad literaria postmoderna abre y habla de nuevos espacios situados en el campo de lo indefinible, de lo inestable, de lo transferible, de lo deconstruible, en suma de los no –lugares, llegando a convertirlos en típicos.

Tal y como hemos señalado en la introducción del presente estudio, se trata de dos tipos de lenguaje desde los que se enfoca la configuración de la imagen urbana madrileña; el de una retórica tradicional (Francisco Umbral y Almudena Grandes) y el de los ritmos no literarios (los autores más jóvenes). A pesar de la diferencia formal de expresión, estos lenguajes se encuentran en la recreación de un espacio común: el Madrid de la postmodernidad, espacio que se reconoce tras el análisis, como único, independientemente de la forma literaria expresiva que se encargue de su materialización.

Quisiéramos señalar asimismo, un detalle que llama la atención, detalle referente a los personajes: su inconsistencia. Esta inconsistencia les hace parecer iguales, sin embargo contribuye en la materialización de la espacialidad urbana.

Se observa también una especial relación entre la corporeidad urbana y la corporeidad humana; una evidente tendencia a la asociación comparativa de la imagen de los elementos constituyentes de la estructura urbana, con imágenes de segmentos de cuerpo humano.

Así, visto el análisis, podríamos llegar a clasificar las perspectivas urbanas propuestas, como se expone a continuación:

La novela de Francisco Umbral, *Madrid - 650*, representa uno de los textos de referencia para la imagen urbana postmoderna.

La visión que ésta ofrece, sería una visión expresionista, simbólica.

Es un texto que refleja muy bien la concepción postmoderna de la falta de rostro fundamental de la metrópolis.

*Madrid - 650* constituye un ejemplo de texto literario donde "la mirada periférica" interpreta y actúa sobre la imagen del centro de la ciudad. Podríamos concluir que las tendencias de la poética postmodernista son las de literaturizar una inconsistencia palpable de la configuración del espacio urbano, rompiendo de esta manera con la estética del realismo y con el modelo consagrado de la imagen literaria de la ciudad.

Las configuraciones espaciales simbólicas dentro de este texto, marcan obviamente la orientación de la literatura actual hacia una peculiar vaguedad en el proceso de representación - transposición del espacio, subrayando, al mismo tiempo, la tendencia hacia la anulación del mismo.

El concepto de *no - lugar* viene a reforzar la afirmación anterior, y se ha visto que los *no - lugares* abundan en el texto de Francisco Umbral.

La novela de Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*, propone una visión de la configuración espacial urbana de la actualidad construida en base a una interferencia con múltiples flashes de la representación evolutiva y contrapuntual de las décadas anteriores. Dichas interferencias funcionan como amplificadores de una incoherencia configurativa del concepto de espacio urbano postmoderno.

El texto propone una visión de la ciudad postmoderna, susceptible de poder ser sometida y de auto - someterse, al mismo tiempo, a una

metamorfosis multiplicativa y sustitutiva, prefigurándose como una contradicción semántica, como una extensión caótica, capaz de configurar otras tantas extensiones espaciales, aptas para asumir su misma funcionalidad y la estructura necesaria para poder convertirse, a su vez, en ciudades.

Con la novela de José Ángel Mañas, *Historias del Kronen*, llegaríamos a definir una visión en la que es la lectura crítica la que recupera el espacio de la novela.

Si la novela de Francisco Umbral tiende, a ratos, hacia la anulación de lo espacial central o periférico, *Historias del Kronen* se configura como un texto plano, un texto técnico, una novela interactiva en la que las acciones y conversaciones de los protagonistas hacen que ella exista y que haga falta un lugar para su desarrollo.

Paradójicamente, la imagen de la ciudad llega en esta novela al nivel máximo de anulación, a nivel de intervención directa en el texto.

El Madrid de J. A. Mañas se corresponde hasta el detalle con la concepción de Marc Augé, presentada en el estudio introductorio (Augé, op. cit., 1993), sobre la metrópolis como un lugar prototípico amorfo e intercambiable de la vida postmoderna: un perfecto no - lugar.

*Mensaka*, el segundo texto de la tetralogía de José Ángel Mañas, se configura como evidente paradigma postmoderno de la disolución de la tradicional configuración metropolitana. Por lo tanto, la perspectiva urbana propuesta por el texto concentra sobre todo una dimensión del desplazamiento, del recorrer, de la velocidad desmesurada, prefigurando un Madrid de los noventa como la ciudad - autopista, como el no - lugar oscilando entre tópico y típico.

Con *Ciudad rayada*, la tetralogía de José Ángel Mañas alcanza un nivel de perfeccionamiento de la expresión de la ciudad postmoderna sin rostro, gracias a dimensiones no propias del lenguaje estrictamente literario.

El texto propone una visión urbana postmoderna configurada en función de dos direcciones de significado: la ciudad ‘loca’ o la ciudad ‘drogada’, direcciones que convergen hacia la construcción de un espacio urbano equivalente de la condición *sine qua non* para la incorporación de cierto estilo de vida: el de los noventa.

La perspectiva propuesta por el capítulo final de la tetralogía de José Ángel Mañas, *Sonko 95*, es una perspectiva de lo urbano postmoderno configurado mediante un ‘comportamiento literario o literaturizado’ de efectos escénicos, propios de otras artes representativas, que ponen claramente de manifiesto la tendencia literaria actual de recurrir a lenguajes ajenos con el fin de conseguir efectos para una vivencia artística de la lectura, más impactante.

La dirección adoptada por la configuración urbana, la de una eliminación de la imagen visual de la ciudad, es naturalmente la que se inicia con las *Historias del Kronen*, sin embargo, *Sonko 95* profundiza, gracias a los mencionados efectos escénicos, en una mayor expresividad literaria de un espacio sonoro interior, en igual medida que en la de un espacio - móvil exterior, un auténtico no – lugar postmoderno que es la ciudad actual de Madrid.

La novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, de Lucía Etxebarría, aporta una perspectiva inscrita dentro de la línea productora de nuevas formas literarias de exploración de la realidad sociológica, constituyendo un ejemplo representativo de lo que la crítica clasifica como ‘realismo postmoderno’. Por lo tanto, el texto centra la problemática de los ‘modelos femeninos’ estereotipados dentro del marco de la metrópolis postmoderna. Este marco espacial de la gran ciudad se configura al final, como dimensión personal que ajusta la funcionalidad del modelo propuesto.

*Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarría, es un texto que se inscribe en una línea narrativa que acentúa el concepto de corporeidad,

relacionando de forma muy peculiar dos dimensiones: una erótica y una urbana. La visión urbana postmoderna ofrecida por la novela, remite a una superposición – sustitución de un centro urbano por cualquier otro perteneciente a la identidad temporal de una relación emocional. La ciudad se convierte en una entidad inseparable, aunque desprovista de rasgos definitorios, en una especie de dimensión mucho más profunda, una dimensión espacial interiorizada que acompaña a la viajera y presta su propia de - configuración a todo centro urbano que pudiera constituir un punto de llegada. En suma, la ciudad postmoderna es una dimensión del sentir.

El texto de Jesús Ferrero, *El diablo en los ojos*, es uno de los ejemplos más destacados de una evidente relación interdisciplinaria que la literatura actual establece con otros campos de expresión artística. En este caso prevalece la interrelación con el arte de la imagen. El enfoque ofrecido por la novela remite a una espacialidad urbana configurada a través de los efectos de la imagen, de una imagen expresada a través de un lenguaje que se sirve de lo literario, pero que insiste en la expresividad de los métodos técnicos, propios del cine. La perspectiva urbana así recreada, insiste una vez más en la de – configuración, en una expresividad acentuada de la indefinición, en una concentración llamativa de no – lugares, en la configuración de un espacio de la destrucción y de la muerte.

En suma, el espacio de la ciudad postmoderna se vuelve indefinido y a raíz de esta indefinición, incomprensible.

Resumiendo los resultados de la apropiación a la imagen del Madrid postmoderno, hemos llegado a la conclusión de que la literatura actual pone de manifiesto una orientación generalizada, que tiende a hacer de Madrid un no - lugar postmoderno.

El análisis del funcionamiento de la imagen cinematográfica, en las adaptaciones presentadas, apoya plenamente esta conclusión, aportando una

perspectiva literario - visual, de la configuración de la imagen de la gran ciudad postmoderna.

Como última mención, señalamos que el presente estudio es un trabajo todavía abierto, teniendo en cuenta que el haz de métodos empleado para su realización nos ha preparado, creemos, para una posterior investigación en esta dirección. Consideramos interesante dirigir este trabajo hacia un estudio comparativo, que proporcione pautas de configuración de imágenes postmodernas de otras metrópolis.



# BIBLIOGRAFÍA

## 1. Bibliografía de referencia

BIEDERMANN, Hans

1993 *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós

CALLES VALES, José y BERMEJO MELÉNDEZ, Belén

2000 *Jergas, argot y modismos*, Madrid, LIBSA

CAMPHAUSEN, Rufus

2001 *Diccionario de la sexualidad sagrada*, Barcelona, Liberdúplex

CIRLOT, Juan - Eduardo

1988 *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor

GARCÍA GALLARÍN, Consuelo

1998 *Los nombres de pila españoles*, Madrid, Ediciones del Prado

GARCÍA RAMOS, Jesús

1994 *Lenguajes marginales - análisis y vocabulario*, Madrid, D.G.P.

GUTIERRE, Tibón

1991 *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, Fondo de Cultura Económica

1991 *Enciclopedia geográfica*, Barcelona, Garzanti Ediciones B, (1ª ed. en italiano – 1991)

## 2. Bibliografía sobre Madrid

BAKER, E.

1991 *Materiales para escribir Madrid; literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid, Siglo XXI

GALLERO, José Luis

1991 *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora

INGENSCHAY, Dieter

2003 *Postmovida Madrid: intertexts and Non - Places*, en: Resina, J.R. & Ingenschay, D. (ed.), *After - Images of the City*, New York, Cornell University Press

LACARTA, Manuel

1986 *Madrid y sus literaturas*, Madrid, El Avapiés

LLAMAZARES, Julio

1998 *Los viajeros de Madrid*, Madrid, Ollero y Ramos

MONTERO ALONSO, José (ed.)

1997 *Madrid en la vida de...*, Colección Madrid en el tiempo, Madrid, Universidad de Complutense

MORAL, Rafael (del)

1991 *Madrid como escenario literario en la novela española contemporánea (1939-1975)*, Colección Tesis Doctorales, Madrid, Universidad Complutense

### 3. Bibliografía general

1994 Actas del I Coloquio Internacional 1993 - *Literatura y espacio urbano*, Alicante, Fundación Cultural CAM

ADAM, J. M. et PETITJEAN, A.

1989 *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle, avec des travaux d'application et leurs corrigés*, Paris, Nathan

AMENDOLA, Giandomenico

1988 *Modern and Post - modern Architectures*, en: IREC, *Architectures et Société*, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne

2000 *La Ciudad Postmoderna*, Madrid, Celeste Ediciones

ANDRES – SUÁREZ, Irene (Ed.)

1998 *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Editorial Verbum

ASSIS GARROTE, M. D.

1992 *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema

AUGÉ, Marc

- 1993 *Los <no lugares>. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial
- 1996 *Hacia una antropología contemporánea*, Barcelona, Gedisa
- 1996 *El sentido de los otros: actualidad de la antropología*, Barcelona, Paidós Ibérica

BACHELARD, Gaston

- 1942 *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Gallimard
- 1957 *La poétique de l'espace*, Paris, Gallimard
- 1957 *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard

BARTHES, Roland

- 1971 *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón
- 1974 *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo
- 1977 *Poétique du récit*, Paris, Seuil
- 1990 *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós
- 1990 *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, D. L.

BAUDRILLARD, Jean

- 1976 *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard
- 1993 *La ascensión del vacío hacia la periferia* (p. 28-37) en: *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama D. L.

BLANCHOT, Maurice

- 1969 *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós

BOURNEUF, Roland

- 1985 *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France
- 1989 *La novela*, Barcelona, Ariel

BUSSIÈRE – PERRIN, Annie (coord.)

1998 *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives 1975 – 2000*, Montpellier, Éditions du CERS, Tome I

2001 *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975 – 2000*, Montpellier, Éditions du CERS, Tome II

BUTOR, Michel

1964 "L'espace du roman" (p. 48-58), en: *Essais sur le roman*, Collection Idées, Paris, Gallimard

CALINESCU, M.

1991 *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos

CASSETTI, Francesco

1980 *Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Fontanella

CHALAS, J.

1992 *Les logiques de l'habiter: besoin, désir et nostalgie d'être*, en: *Espaces et Société*, n° 68

COUÉGNAS, Daniel

1992 *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, Collection Poétique

CROS, Edmond

1990 *De l'engendrement des formes*, Montpellier, CERS

1995 *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, CERS

CULLER, Jonathan

1992 *Sobre la deconstrucción*, Salamanca, Cátedra

DOTRAS, Ana

1994 *La novela española de metaficción*, Madrid, Ediciones Jucar

DUBY, G. (ed.)

1992 *L'esthétique urbaine*, Toulouse, Editions Litec

ECO, Umberto

1990 *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Editorial Lumen

ELLIN, N.

1996 *Postmodern Urbanism*, Cambridge, Blackwell Publisher

FABBRI, M. y GRECO, A.

1995 *L'arte nella città*, Torino, Bollati Boringhieri

FISHMAN, Robert

1982 *Urban Utopias in the Twentieth Century*, Cambridge: Mit Press

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1989 *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico City, Grijalbo

GENETTE, Gerard

1969 *La littérature et l'espace*, Figures II, Paris, Seuil

GENOUD de FOURCADE, Mariana (ed.)

1998 *Literatura y conocimiento*, Universidad Nacional de Cuyo

GREIMAS, A. J.

1976 *Pour une sémiologie topologique*, (p. 129-157), en: *Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris, Seuil

GULLÓN, Ricardo

1980 *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch

HAMON, Philippe

1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette

HARVEY, D.

1992 *The Condition of Postmodernity*, en: Jenks, C. (ed.), *The Postmodern Reader*, Londres, Academy Editions

HERLINGHAUS, H. y WALTER, M.

1994 *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin, Ed. Langer Verlag

HERRERO ÁLAMO, Carlos ( et. al.)

1994 *Guía para la elaboración de itinerarios literarios*, Madrid, Akal, D. L.

ILLUMINATI, A.

1992 *La città e il desiderio*, Roma, Manifesto Libri

LEFÈBVRE, Henri

1978 *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península

1983 *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica

1983 *La revolución urbana*, Madrid, Alianza Editorial

1984 *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza Editorial

LEVRERO, Mario

1999 *El lugar*, Barcelona, Plaza y Janés

LIPOVETSKY, Gilles

1991 *Espace privé, espace public à l'âge postmoderne*, en: AA. VV. (ed.), *Citoyenneté et urbanité*, Paris, Editions Esprit

1993 *L'ère du vide (Essais sur l'individualisme contemporain)*, Paris, Gallimard

LOTMAN, Yuri M.

1988 "El problema del espacio artístico" en *Estructura del texto artístico* (1ª ed. rusa en 1970), Madrid, Ed. Istmo

LYOTARD, Jean - François

1984 *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press

NAVAJAS, Gonzalo

1987 *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall

PEREC, Georges

1999 *Especies de espacios* (1ª ed. francesa en 1974), Barcelona, Montesinos

PINO, José María del

1995 *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam, Rodopi (Texto y teoría)

POPEANGA, Eugenia y FRATICELLI, Barbara (eds.)

2002 *Historia y poética de la ciudad* (estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica), Madrid, Revista de Filología Románica, UCM, Anejo III



- PORRÚA, María Carmen (ed.)  
1999 *Lugares: estudios sobre el espacio literario*, Buenos Aires,  
Universidad de Buenos Aires
- RAIMOND, Michel  
2002 *Le roman*, Paris, Armand Colin (Cursus)
- RESINA, Joan Ramon & INGENSCHAY, Dieter (eds.)  
2003 *After – Images of the City*, New York, Cornell University Press
- ROMAN, Ruth  
1994 *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge  
University Press
- SANSOT, Pierre  
1973 *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck
- SOUBEYROUX, Jacques (bajo la dirección de)  
1993 *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes ibériques*,  
Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint- Étienne
- 1994 *Lire l'espace. Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique  
latine*, Saint- Étienne, Publications de l'Université de Saint- Étienne
- 2002 *Le Portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et  
d'Amérique latine*, Saint – Étienne, Publications de l'Université de Saint –  
Étienne, (Cahiers du G.R.I.A.S., nº 9)
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel  
2001 *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*,  
Barcelona, Mondadori

WOLF, Francis

1997 *Dire le monde*, Paris, Presses Universitaires de France

#### 4. Autores: obras y textos críticos

ETXEBARRÍA, Lucía

1997 *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Plaza y Janés

1998 *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Ediciones Destino

\*\*\*

FERRERO, Jesús

1998 *El diablo en los ojos*, Barcelona, Planeta

\*\*\*

GRANDES, Almudena

1998 *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets

\*\*\*

MAÑAS, José Ángel

1994 *Historias del Kronen*, Barcelona, Ediciones Destino

1995 *Mensaka*, Barcelona, Destino

1998 *Ciudad rayada*, Madrid, Espasa - Calpe

1999 *Sonko 95 - autorretrato con negro de fondo*, Barcelona, Destino

\*\*\*

UMBRAL, Francisco

1995 *Madrid - 650*, Barcelona, Planeta

\*\*\*

CARCELEN, Jean – François

2001 *L' hétérogène dans le roman espagnol (1975 – 2000)* (Jesús Ferrero, José Ángel Mañas), en: Bussière – Perrin (ed.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975 - 2000*, Montpellier, CERS

GENOUD de FOURCADE, Mariana

1998 *Narración, memoria e crónica en Francisco Umbral: una reconstrucción de la identidad*, en: Genoud de Fourcade, Mariana (ed.), *Literatura y conocimiento*, Cuyo, Universidad Nacional de Cuyo

HERRERA, Ángel - Antonio

1991 *Francisco Umbral*, Madrid, Grupo Libre 88

INGENSCHAY, Dieter

1996 *Movida et la fin de la discussion du passé* (p. 149-167), en M. L. Ortega (ed.), *Le roman espagnol face à l'histoire*, Paris, ENS

1998 *José Ángel Mañas, Historias del Kronen. 'La generación Kronen': La novela, la película y la estética desesperada de la posmovida*, en: H. Felten / A. Valcarcel (eds.), *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre la literatura española actual*, vol. II, Bonn

2002 *-José Ángel Mañas, Historias del Kronen: la capital de la indolencia y el exceso* (p. 141-143);

- Francisco Umbral, *Madrid-650: la heterotopía como un non-lieu lírico* (p. 143-145);
- José Ángel Mañas, *Ciudad rayada: el hogar de un traficante de drogas* (p. 145 – 148), en: Popeanga, E. y Fraticelli, B. (eds.), *Historia y Poética de la ciudad*, Revista de Filología Románica, Madrid, Universidad Complutense, Anejo III
- 2003 -*The Capital of Dullness and Thrills* (p. 131 – 133);
- Heterotopy as Lyrical Non – Places* (p. 133 – 135);
- The Home of a Drug Dealer* (p. 135 – 137), en: Resina, J. R. & Ingenschay, D. (eds.), *After - Images of the City*, New York, Cornell University Press

MARTÍNEZ RICO, Eduardo (entrevistas)

- 2001 *Umbral: vida, obra y pecados: conversaciones*, Tres Cantos (Madrid), Foca

NAVAJAS, Gonzalo

- 2001 *Fiction et Erotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine* (Lucía Etxebarría, Almudena Grandes), en: Bussière – Perrin, A. (ed.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture. 1975 – 2000*, Montpellier, CERS

ORDOÑEZ, Elizabeth

- 1993 *Multiplicidad y divergencia; voces femeninas en la novelística contemporánea española*, en: Zavala, Iris (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona, Anthropos, 5 vols.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia

- 1998 *Almudena Grandes*, en: Bussière - Perrin, A. (ed.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives*, I, Montpellier, CERS

SOUBEYROUX, Jacques

2002 <Les filles de Lilith>: Portraits de femmes dans *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarría, en Soubeyroux, J. (coord.), *Le Portrait dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint – Étienne, Publications de l' Université de Saint – Étienne, (Cahiers du G.R.I.A.S., nº 9)

VILLÁN, Javier

1996 *Francisco Umbral, la escritura absoluta: creación, vida y diccionario*, Madrid, Espasa Calpe

## 5. Bibliografía sobre el cine

\*\*\*

ARMENDÁRIZ, Montxo (director)

1994 *Historias del Kronen* - guión basado en la novela *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas; Madrid, VHS, 150 min.

GARCÍA RUIZ, Salvador (director)

1998 *Páginas de una historia: Mensaka* – guión basado en la novela *Mensaka*, de José Ángel Mañas; VHS, 92 min.

SANTESMASES, Miguel (director)

2002 *Amor, curiosidad, prozac y dudas* – guión basado en la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, de Lucía Etxebarría; Barcelona, VHS, 104 min.

\*\*\*

ALONSO, Ana

1997 *Literatura y cine: la relación entre la palabra y la imagen*, Cáceres, Asociación Cinéfila "Re-Bross"

AYALA, Francisco

1996 *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra (Signo e imagen)

CANTOS PÉREZ, Antonio (edición)

1997 *Arte, literatura y discurso cinematográfico*, Málaga, Universidad de Málaga

DELEUZE, Gilles

1991 *La imagen - movimiento* / Estudios sobre cine1, Barcelona, Paidós Comunicación

1991 *La imagen - tiempo* / Estudios sobre cine 2, Barcelona, Paidós Comunicación

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús

1996 *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra (Signo e imagen)

LOTMAN, Yuri M.

1979 *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili

NAVAJAS, Gonzalo

1996 *Más allá de la postmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB

PEÑA ARDID, Carmen

1992 *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, D.L.

QUESADA, Luis

1986 *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones J. C., no. 8-9

RECIO MIR, Ana

1993 *El cine, otra literatura*, Sevilla, Gallo de Vidrio

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis

2000 *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós Ibérica

URRUTIA GÓMEZ, Jorge

1975 *La literatura española y el cine (Bases para un estudio)*, Tesis Doctoral, 80, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Complutense

ZUNZUNEGUI, Santos

1998 *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra / Universidad del País Vasco (Signo e imagen)