



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

Sanja Mihajlovikj Kostadinovska

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

Sanja Mihajlovikj Kostadinovska

Skopje, 2026

Madrid como espacio plural. Del provinciano al inmigrante: narraciones del otro
© Sanja Mihajlovikj Kostadinovska, 2026

Editorial: Sanja Mihajlovikj Kostadinovska
Editora responsable: Sanja Mihajlovikj Kostadinovska
Primera edición, 2026
Lugar de edición: Skopje, Macedonia del Norte
Tipo de publicación: Publicación digital (PDF)

ISBN: 978-9989-41-102-1

Revisión del texto: Nayra Pérez Hernández
Diseño y maquetación: KONTURA DOO

Este libro se distribuye sin fines comerciales.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización de la autora, salvo en los casos permitidos por la legislación vigente.

Nota de la autora: Este volumen constituye una versión revisada de mi tesis doctoral presentada en La Universidad Complutense de Madrid en 2015.

ÍNDICE

Introducción	6
1. Estado de la cuestión y objetivos generales.....	9
2. Aproximaciones teóricas y metodológicas.....	12
3. Corpus de novelas y criterios de selección.....	15
4. Organización y objetivos específicos del trabajo.....	21
Capítulo 1: Espacios privados. La casa: presencia de una ausencia.....	25
Capítulo 2: Elementos de la naturaleza. El río: límites de un mundo diferente.....	77
Capítulo 3: Espacios transitorios entre naturaleza y ciudad. El parque: espacio de aparente sosiego.....	85
Capítulo 4: Espacios fronterizos.....	95
4.1. La oficina de las jerarquías (in)visibles.....	96
4.2. Espacios de administración estatal: espacios hostiles.....	102
4.2.1. El ministerio fiscal.....	103
4.2.2. El juzgado.....	104
4.2.3. La oficina de extranjería.....	105
4.3. El hotel: el espacio donde cabe el otro.....	106
4.4. El prostíbulo: repudio femenino, refugio masculino.....	115
4.5. El hospital: un espacio estéril que borra los rasgos.....	121
4.6. La cárcel: donde se cumple la soledad.....	125
4.7. El cementerio: el vínculo roto.....	131
Capítulo 5: Espacio públicos.....	139
5.1. Espacios de entrada y salida.....	140
5.1.1. La estación de trenes: una puerta invisible.....	140
5.1.2. El aeropuerto: un espacio que no lleva a ninguna parte.....	144

5.2. Espacios de circulación	148
5.2.1. La calle: el eterno deambular sin anclaje.....	148
5.2.2. La plaza: en busca del centro perdido	167
5.3. Espacios de comercio.....	174
5.3.1. La tienda: un espacio de opresión e incomunicación.....	174
5.3.2. El mercado: un espacio en ebullición	179
5.4. Espacios de ocio y encuentro	182
5.4.1. Espacios “melódico-gastronómicos”: espacios frecuentes, múltiples, ambiguos.....	183
5.4.2. El cine: un espacio de ensoñación perdido	200
5.4.3. El teatro: la vida no es sueño	204
5.4.4. El museo: entre lo banal y lo culto	207
5.5. Espacios de educación: espacios vedados, espacios de frustración	209
5.6. Espacios de degradación: el vertedero	213
5.7. El metro: la ciudad subterránea.....	216
Capítulo 6: Madrid: un espacio de ambigüedades.....	231
Conclusiones.....	244
Anexo 1: Resúmenes de las obras.....	253
Anexo 2: Tabla de espacios presentes y analizados en las novelas.....	265
Referencias bibliográficas	268

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

Georges Perec, *Especies de espacios*

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

Italo Calvino, *Ciudades invisibles*

“Emigrar es desaparecer para después renacer.
Inmigrar es renacer para no desaparecer nunca.”

Goytisolo y Nair, *El peaje de vida: integración o rechazo de la emigración en España*

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

Joaquín Sabina, *Pongamos que hablo de Madrid*

INTRODUCCIÓN

Toda investigación es un camino arduo, lleno de dudas, desvíos, tropiezos, avances y retrocesos. El nuestro tuvo su comienzo durante una estancia en Madrid, que, aunque no podría equipararse del todo a una experiencia migratoria, probablemente nos llevó —de manera inconsciente— a identificarnos con historias sobre inmigrantes en una ciudad de la que vamos a guardar siempre un recuerdo grato, a pesar de las pequeñas anécdotas desagradables propias de cualquier *novato* que viene a una gran ciudad. El viaje real por *los Madriles* nos condujo al descubrimiento de otros viajes, literarios, que tras nuestro regreso llegaron a confundirse con aquella imagen personal del Madrid de la Universidad Complutense, de la residencia de estudiantes, de las calles por las que es un placer perderse porque en cada paseo se puede descubrir un rincón inédito de la ciudad.

Este trabajo, como sugiere el título, pretende enlazar cuatro grandes ámbitos que, por separado, han sido tratados en numerosos libros, artículos, investigaciones: la ciudad de Madrid, el espacio urbano, el espacio novelesco y el fenómeno migratorio. En las páginas que siguen, examinaremos cómo estos ámbitos se entrecruzan en un corpus de novelas ambientadas en la capital española que está representada como foco de atracción de flujos migratorios tanto internos como internacionales.

Madrid, sede de la corte durante cinco siglos y centro neurálgico, político y económico de España, ha ocupado un lugar central en la vida y en la memoria de la nación; sin embargo, aquí no nos interesa su devenir histórico, geográfico, arquitectónico o sociológico, sino su condición de espacio ficcional. Nuestra investigación parte de la premisa de que la literatura, aun siendo un producto sincrónica y diacrónicamente determinado, es ante todo una construcción de signos lingüísticos y semióticos que se rige por sus propias reglas internas y no debería observarse como mero reflejo de la realidad externa. Esta realidad aporta el material, pero el texto literario selecciona solo los elementos necesarios para ensamblar una imagen fragmentaria que constituye un constructo cultural, simbólico e ideológico, una lectura particular del texto urbano.

Esta dimensión simbólica de la ciudad encuentra su forma literaria más elaborada en la novela, género que históricamente ha mantenido una relación privilegiada con el espacio urbano. El auge de la novela coincide con el auge de la ciudad moderna e industrial, como señala Pike (1981: 14), en tanto que ambos fenómenos surgen como respuestas a la creciente complejidad social, económica y cultural de la modernidad. La ciudad se convierte en el escenario natural de las tramas novelescas y la novela, en el medio privilegiado para representar sus tensiones, sus transformaciones y sus

contradicciones. La novela también ha acompañado el ascenso de las naciones modernas, funcionando como una herramienta clave en la definición de la nación como una “comunidad imaginada” (Brennan 1990: 48). En este sentido, la ciudad novelada deviene un espacio valioso en el proceso de configuración de identidades colectivas e individuales. En ella se cruzan lo íntimo y lo público, lo local y lo global, lo familiar y lo extranjero, lo visible y lo oculto, elementos todos que la narrativa explora desde múltiples ángulos. Asimismo, por su capacidad de dar cabida a voces diversas y por su estructura abierta, la novela ocupa una posición privilegiada —únicamente rivalizada por el cine— para reflejar la diversidad del espacio urbano y de las experiencias que en él se producen¹. A través de la novela, la ciudad se transforma en un texto que puede ser leído, interpretado, cuestionado; un palimpsesto donde se inscriben memorias, conflictos, aspiraciones, traumas y sueños. Esta facultad de la novela para articular las perspectivas y para cartografiar el imaginario urbano es precisamente lo que la convierte en el objeto idóneo para nuestro análisis.

El presente estudio confirmará el estrecho vínculo entre los dos textos —el novelesco y el urbano—, pero se ceñirá sobre todo a la reconstrucción de la imagen de la ciudad como espacio acogedor de migraciones, un fenómeno que representa la quintaescencia de la fundación, el crecimiento y la pervivencia de las ciudades. Nuestras reflexiones sobre la construcción de esta imagen han pivotado en torno a cuatro ejes principales:

- Un eje mítico-simbólico en el que predomina una imagen siempre ambigua del espacio urbano. En el imaginario humano la ciudad ha sido asociada siempre con sentimientos o conceptos antagónicos: con la idea del destierro del hombre y de su alejamiento de la protección divina (Torres-Pou y Juan-Navarro 2009: 8) y con la creación de un lugar propio, de un hogar², con los sentimientos de culpa y de orgullo (Pike 1981: 6), de miedo y de deseo³; una tierra prometida para muchos y su imagen opuesta de un lugar hostil, inhóspito⁴, un lugar donde únicamente se puede dar el encuentro con el otro, pero también donde a la diversidad se la mira con recelo⁵ y donde las relaciones con los demás son posibles solo si se basan en la indiferencia⁶.

1 “Diversity is key to urban beginnings and continuities, and diversity is also the snake in the garden, challenging systems of order and encouraging disorder and chaos.” (Lehan 1998: 8)

2 “The city as home of man” (Pike 1980: 25).

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

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

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

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

- Un eje histórico-social que no vamos a describir con todo lujo de detalles, pero que vamos a usar como marco en el que situar los fenómenos del masivo éxodo rural hacia Madrid en los años de la Guerra Civil y de la postguerra y, luego, la transformación de Madrid en polo de atracción para la inmigración internacional, a raíz de la entrada de España en la Comunidad Europea y la mejora del nivel de vida y bienestar ciudadano.
- Un macro-contexto en el que la ciudad de Madrid no es un espacio aislado sino se configura en relación y oposición a otras ciudades como Barcelona, su rival doméstico, los grandes centros europeos como París y Londres u otras ciudades “periféricas”, todas estas situadas en bloques simbólicos como Este-Oeste, Norte-Sur.
- El cambio de paradigma de la sociedad moderna a la sociedad postmoderna que ha influido en el modo de la percepción del espacio urbano y en la representación del espacio novelesco, el cual ha dado lugar a fenómenos que se podrían considerar paradójicos. Por una parte, ha crecido de manera exponencial el interés por el espacio en la literatura —“La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio.” (Foucault [1984] s.f.: párr. 10)— pero, por otra, existe la tendencia en la era globalizada hacia la homogeneización de las ciudades y las descripciones de los espacios novelescos son cada vez más parcas y las referencias a espacios emblemáticos, antaño portadores de identidad, resultan menos frecuentes, en consonancia con nuevas formas de vivir y experimentar la ciudad⁷.

Volviendo al objeto de nuestra investigación, la ciudad de Madrid, mostraremos en los capítulos siguientes que se trata ante todo de un espacio ambiguo: un lugar de anhelo, deseo y promesa, pero también, un escenario hostil donde la integración resulta dificultosa, cuando no imposible o fatídica. En el Madrid “patria de todos”⁸, “rompeolas de todas las Españas”⁹ ni el provinciano ni el extranjero son bienvenidos, y ambos fracasan en reconstruir su vacilante identidad.

Madrid es, por una parte, la ciudad que parece padecer de un complejo de inferioridad: no se percibe a sí misma como centro, como auténtica capital¹⁰, sino como una ciudad periférica¹¹ frente a otras grandes metrópolis. Al igual que los personajes en

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

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

9 Otros famosos versos de Antonio Machado.

10 “Tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos” (Martín-Santos 1990: 15).

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

estas novelas —seres marginalizados con vínculos rotos o auténticos nómadas—, Madrid es una ciudad con una identidad difusa¹², donde únicamente la Gran Vía se mantiene como elemento emblemático en novelas de diferentes épocas, lo cual es una confirmación más de que Madrid carece de un símbolo estático como un monumento o un edificio portentoso y es más bien reconocible por una calle, que es sinónimo de movimiento, prisa, muchedumbre, polifonía, pluralidad.

Esta visión compleja y contradictoria de Madrid —ciudad de acogida y de exclusión, de sueños y de arraigo imposible— es precisamente lo que la convierte en un escenario privilegiado para explorar literariamente el fenómeno migratorio. A través del análisis de diversas novelas veremos cómo emerge de sus páginas un Madrid convertido en símbolo de la identidad huidiza y fragmentada de los personajes migrantes.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y OBJETIVOS GENERALES

No es la primera vez que, en el ámbito de los estudios literarios y culturales, Madrid despierta el interés de los investigadores. Se han hecho estudios sobre el Madrid clásico y moderno, sobre el Madrid del Siglo de Oro, el Madrid de Larra, Galdós, Valle Inclán, Baroja, Gómez de la Serna, todos estos autores de obligatoria referencia para cualquier futuro investigador del espacio literario de Madrid¹³. Existen también trabajos que no se ciñen solamente a la representación de la ciudad de Madrid en la literatura, sino también en el cine y las demás artes como la pintura, la arquitectura y la música, entre los que destacan *Madrid: de Fortunata a la M-40* (2003), bajo la coordinación de Edward Baker y Malcolm Alan Compitello, o *Madrid en las literaturas y las artes* (2006), a cuidado de Jorge Valdivieso y Teresa Valdivieso.

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

En cuanto a la bibliografía relativa al fenómeno de las migraciones y su reflejo en la literatura, se han dedicado miles de páginas al exilio español, consecuencia de la Gue-

12 En las siguientes dos citas se puede observar esta percepción de Madrid como ciudad carente de rasgos identitarios: "Madrid, a diferencia de Andalucía, no consiguió en ningún momento erigirse en representación ontológica de España." (Baker y Compitello 2003: 17-18) "[M]uchos historiadores madrileñistas han subrayado el hecho de que esa falta de identidad propia, debida a la creación artificial de la propia ciudad y su carácter de población —receptáculo de todas las culturas regionales, justifica de alguna manera esa peculiar relación entre su historia y los productos literarios que han surgido de Ella." (Martínez Carbajo 2003: 265)

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

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

Desde los comienzos del siglo XXI, tras la ya visible e indudable transformación de España en un país receptor de migración y la aparición de obras que reflejan la nueva imagen multicultural, han ido aumentando los trabajos críticos que intentan abrir un espacio para estos textos. En *La inmigración en la literatura española contemporánea* (2002), a cargo de Irene Andrés-Suárez, Marco Kunz e Inés D'Ors, se analizan una decena de obras: novelas, teatro, guiones cinematográficos, y este es uno de los trabajos pioneros en este campo¹⁴.

Otras referencias significativas sobre el tema de la inmigración en la literatura proceden, en forma de artículos o publicaciones, del proyecto *Imágenes del otro. Construcción discursiva de la inmigración en la literatura y el cine de la España contemporánea (1990-2005)*, en el que tomaron parte profesores de la Universidad Carlos III, así como otros colaboradores españoles y extranjeros. El proyecto, tal y como viene resumido por la coordinadora del proyecto, Monserrat Iglesias¹⁵, tenía como objetivo analizar cómo era representado el inmigrante, ese "otro contemporáneo", en el cine, el teatro, la música y la literatura y, entre las conclusiones principales están las que apuntan a una "africanización" de la inmigración, a la figura del inmigrante identificado exclusivamente con la pobreza y la marginalización y a que la construcción de la imagen del *otro* en estos textos artísticos dista de la realidad sociológica del inmigrante en España.

La llamada "africanización" de la inmigración en diferentes productos culturales también se podría constatar si se toman en cuenta estas tesis doctorales en el ámbito de los estudios literarios y culturales: *La formación de la identidad en la novela hispano-africana 1950-1990* (2003), de Jorge A. Salvo; *North African Immigration in Con-*

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

15 Entrevista recuperada de: http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/actualidad_cientifica/noticias/inmigrante_cine_literatura [Consulta: 05.03.2015].

temporary Spain: Representations of the Struggle for Integration and Power (2009), de Marinela Rivera Pérez; *Moroccan women and immigration in Spanish narrative and film (1995-2008)* (2010), de Sandra Stickle Martín; o *Cruzando fronteras: imágenes literarias de la migración marroquí a España. Una lectura comparatista* (2012), de Nasima Nisha Akaloo. Los inmigrantes africanos no constituyen el único foco de interés para los investigadores. La comunidad hispanoamericana y su representación en la ficción son también objeto de varias tesis doctorales, entre las que podemos mencionar a modo de ejemplo: *Mujeres, protagonistas de la 'inmigración hispanoamericana' en el cine y la literatura contemporáneos de España* (2012), a cargo de Johanna Rakaseder, o *Representations of Latin-American immigration to Spain in the late twentieth and early twenty-first century narrative and cinema* (2008), de Alicia Arribas.

De lo expuesto podemos concluir que son escasos o inexistentes los trabajos que pretenden enlazar el espacio urbano de Madrid como escenario novelesco con el fenómeno migratorio, tanto interno como externo. Por ello, al enfocar el análisis literario desde una perspectiva espacial, nuestro propósito es aportar una mirada novedosa a un campo que, hasta ahora, ha sido abordado principalmente desde enfoques imagológicos. Este propósito y esta perspectiva parecen haber coincidido involuntariamente con lo que Néstor García Canclini (2003: 35) expresa:

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

Nuestra intención será precisamente nombrar y analizar los espacios novelescos por los que transitan los personajes migrantes, figuras que con toda razón pueden considerarse arquetípicas de la era globalizada (Teverson y Upstone 2001: 121). Al optar por novelas de autores de distintas épocas y procedencias, hemos querido, por un lado, representar los diferentes tipos de migración como un fenómeno único y continuo —“Los paletos de Madrid, se encuentran hoy en Lavapiés”, escribe Gómez Porro (2000: 25), refiriéndose a la presencia de los inmigrantes en el barrio que es sinónimo del Madrid multicultural—, y, por otro, reivindicar la idea de Barthes (1986: 97), según la cual el lenguaje urbano se puede entender combinando las lecturas fragmentarias tanto de nativos como de extranjeros. Estas lecturas múltiples encuentran su marco ideal en un género como la novela, que, como señala Bajtin (1991) es un “fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal” (80).

En resumen, nuestro trabajo parte de lo particular hacia lo general, es decir, propone un recorrido por los elementos urbanos imaginarios con el fin de identificar las distintas metáforas que el texto literario construye a partir de una ciudad real: Madrid.

2. AROXIMACIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Nuestra investigación parte de tres conceptos procedentes de campos distintos —el espacio urbano, el espacio novelesco y el fenómeno migratorio—, por ello hemos adoptado una metodología interdisciplinar para analizar las novelas y extraer las conclusiones pertinentes. A continuación, vamos a ofrecer un breve panorama de las obras que nos han servido de guía en nuestro trabajo, que pueden agruparse en dos grandes bloques: estudios del ámbito de la teoría de la literatura, o, en concreto, de la teoría del texto narrativo y, trabajos que se podrían incluir en el campo más amplio de los estudios culturales, de los cuales hemos tomado y combinado diferentes enfoques: semiótico, antropológico, sociológico, simbólico-ideológico.

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

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

Otro libro de interés para nosotros ha sido *Teoría de la novela* (1976) de Sanz Villanueva y Santos Barbachano, que nos ha orientado sobre las diferencias entre las novelas del realismo social, realismo dialéctico y las novelas contemporáneas que buscan alejarse del modelo tradicional decimonónico, cuyo objetivo era narrar una historia verosímil; en cambio, en estas últimas el objetivo ya no es narrar sino analizar y descubrir (237). Para nuestro trabajo hemos escogido novelas que se adscriben a diferentes corrientes y tendencias, lo cual, sin duda, influirá en la representación del espacio, aunque, como se verá más adelante, no repercutirá de manera significativa en la relación que los personajes establecen con los espacios.

El teórico Mijail Bajtin, en su obra revolucionaria *Teoría y estética de la novela* (1975), introdujo el término “cronotopo” para evidenciar la relación inseparable entre el es-

pacio y el tiempo novelescos, y a partir de él analizó distintos tipos de novelas de diversas épocas. En nuestro caso, como hemos apuntado, vamos a centrar la atención en la relación entre el espacio y el personaje, pero nos servimos de este libro para identificar en las novelas analizadas cronotopos como el del camino o el del umbral.

De la relación entre espacio y tiempo, en nuestro trabajo únicamente nos van a interesar los “espacios de la memoria”, entendidos como aquellos lugares que perviven en los recuerdos de los personajes migrantes que mantienen con el pasado un vínculo complejo y siempre ambiguo. Esta noción se acerca al concepto de “lugares de la memoria” de Pierre Nora, quien los define como lugares donde un determinado momento histórico se ha cristalizado, pero donde existe la conciencia de la ruptura con el pasado y donde se problematiza la continuidad (Nora 1989: 7).

De Bajtin tomamos también la concepción del lenguaje como “un sistema de categorías gramaticales abstractas”, pero, al mismo tiempo, como “un lenguaje *saturado ideológicamente*” (Bajtin 1991: 88). Por lo tanto, va a ser esencial descubrir los espacios “saturados ideológicamente”, esto es, aquellos que denotan poder y jerarquías.

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

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

- nivel topográfico, en el que el espacio se separa del tiempo y se hace un inventario no solo de los espacios sino de los elementos que los componen para poder obtener un mapa topográfico. En este nivel también son relevantes las oposiciones y correlaciones entre los distintos espacios;
- nivel cronotópico, donde importa la relación con el factor temporal para poder seguir los movimientos de los personajes y las acciones que tienen lugar tanto en el tiempo como en el espacio;
- nivel textual, que es el que tiene que ver con la historia y no con la fábula, por lo tanto, son importantes las informaciones que se refieren al orden en el que se presentan los espacios, el punto de vista, los valores metafóricos, etc.

En nuestro trabajo no hemos separado estrictamente los distintos niveles propuestos por Zoran, pero sí hemos incorporado muchos de sus preceptos en el análisis. Nos ha resultado especialmente útil atender a las oposiciones espaciales, ya que estas permiten entrever el trasfondo ideológico de las obras, así como observar cómo los espacios se relacionan mediante los movimientos de los personajes. Nos hemos

centrado, en particular, en lo que Zoran denomina *nivel textual*, correspondiente a un análisis del discurso, es decir, a los valores semánticos, simbólicos y metafóricos de las palabras que designan ciertos espacios. Asimismo, hemos tenido en cuenta el concepto de “espacio total”, que no solo remite a un referente externo —un modelo que el texto reelabora y transforma—, sino también a espacios representados de forma implícita, que el texto no muestra directamente, pero presupone. Para referirnos a estos vacíos significativos dentro del entramado urbano ficcional, emplearemos expresiones como *espacio-tabú* o *espacio elíptico*, ya que permiten detectar los límites simbólicos que configuran el mapa mental de la ciudad.

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

Para estudiar los espacios urbanos en la literatura son muy valiosos los enfoques semióticos, como por ejemplo el de Greimas (1986), quien propone buscar el significado del espacio siempre en relación con otros espacios y como una entidad capaz de remitir a otra cosa que no sea el mismo espacio (“What matter is to see that the conditions are present for considering space as a form capable of establishing itself as a spatial language, allowing us to “speak of” things other than space, just as the natural language”, 28). Gottdienes y Lagopoulos (1986) advierten sobre la importancia de entender las estructuras urbanas como signos y como “estímulos” (8) y al habitante como productor de significados mediante el uso del espacio (7). En esta línea se mueve el pensamiento de Certeau (2000), para quien moverse por la ciudad es una especie de actualización del espacio: “si es cierto que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades (por ejemplo, mediante un sitio donde se puede circular) y de prohibiciones (por ejemplo, a consecuencia del muro que impide avanzar), el caminante actualiza algunas de ella. De este modo, las hace ser tanto como parecer. Pero también las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones e improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales.” (110).

En la semiotización del espacio juegan un papel importante algunas constantes que derivan tanto de la naturaleza del cuerpo humano como del mundo que lo rodea, que se traducen en esquemas de oposiciones universales para muchas culturas: arriba-abajo, derecho-izquierda (Лотман (Lotman) 2006). El semiólogo ruso destaca también la importancia de las fronteras entre “lo nuestro” y “lo ajeno”, “lo de dentro” y “lo de fuera”, cuya percepción se basa en el modelo de la concepción de nuestro mundo familiar como cosmos, fuera de cuyos límites se encuentra el caos, el anti-mundo (Лотман (Lotman) 2006: 151).

En las interpretaciones de las relaciones entre los espacios, y entre estos y los personajes, nos hemos apoyado en obras procedentes de diferentes ámbitos del saber. Una de las más influyentes ha sido *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1993), de Marc Augé, que nos ha permitido identificar, en las novelas analizadas, numerosos espacios desprovistos de identidad, memoria y vínculos sociales, característicos de la experiencia migratoria en contextos urbanos contemporáneos. También ha sido clave el artículo de Michel Foucault ([1984] s.f.), “De los espacios otros”, del que tomamos el concepto de *heterotopías*, definido como aquellos emplazamientos que “tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran” (párr.10). Foucault distingue varios tipos de heterotopías, entre ellas, las de desviación (como cárceles, hospitales o cementerios) o heterotopías de tiempo (como museos), cuya presencia y significados hemos podido rastrear en nuestro corpus de novelas.

En el análisis nos vamos a servir también del concepto del *otro* entendido en un sentido más amplio y filosófico como una “realidad exterior a mí” que puedo identificar como otro ser humano (Lain Entralgo 1968); pero también desde una perspectiva imagológica del *otro* como diferente, foráneo, la cual se puede aplicar tanto al provinciano, al “paleto”, que viene a la gran urbe, como al inmigrante con marcas más visibles de su otredad como la cultura o la etnia. Es decir, partimos de un punto de vista “urbano” para identificar como *otro* a cualquier elemento “nuevo” que viene a “conquistar” su propio espacio en la ciudad, pero a lo largo del trabajo iremos matizando las diferencias cuando este *otro* solo se percibe en términos de clase o cuando esta misma jerarquía se inserta dentro de un discurso simbólico. En nuestro trabajo no nos vamos a detener mucho en la representación de ese *otro*, sino nos va a interesar si el “fortuito tropiezo” del Samaritano con el *otro* lleva a un “verdadero encuentro” (Lain Entralgo 1968: 25), o, dicho de otra manera, ver cómo en nuestro caso de las novelas sobre migraciones, van a predominar más bien unos encuentros “deficientes” (Lain Entralgo 1968: 159-191) que unos auténticos encuentros.

Vamos a concluir este apartado usando unas palabras de Žižek (2009) que resultan pertinentes no solo para reflexionar sobre la percepción del inmigrante en la sociedad global contemporánea, sino también para entender el modo en que se construye su figura en el mundo novelesco del Madrid atravesado por las migraciones: “el Otro está muy bien, pero sólo en la medida en que su presencia no sea molesta, en la medida que ese Otro no sea realmente Otro...” (12-13).

3. CORPUS DE NOVELAS Y CRITERIOS DE SELECCIÓN

Nuestro trabajo tiene como objetivo analizar varias novelas publicadas desde la segunda mitad del siglo XX¹⁶ hasta la época contemporánea¹⁷, en las que Madrid se presenta inicialmente como espacio acogedor para olas migratorias internas procedentes de la periferia española y que, con el tiempo, se transforma en un escenario plural donde conviven diferentes nacionalidades, religiones y etnias. No se trata, por lo tanto, de un trabajo que se centre solo en la llamada “literatura de la migración”¹⁸ —un tipo de literatura que surge en el seno de autores de origen o nacionalidad distintos al del país donde escriben y publican—, sino de un trabajo que pone en diálogo, por un lado, las novelas que reflejan el masivo éxodo rural hacia la capital tras la Guerra Civil y la precariedad del franquismo, y por otro, la literatura *sobre* la inmigración extranjera que aumenta de manera significativa en la era democrática y la literatura de migración propiamente dicha, es decir, producida por autores extranjeros residentes en España.

El objeto de nuestro estudio serán trece novelas cuya selección se ha basado fundamentalmente en dos criterios: que la acción —o parte de ella— se desarrolle en Madrid y que en ellas se represente el fenómeno de la llegada de personajes migrantes, independientemente de su estatus social, origen o motivos del desplazamiento. Estos textos narrativos, que verán más adelante un análisis más profundo, son:

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

17 Si bien las migraciones no se limitan solo al período en que se sitúan las novelas de nuestro corpus—hecho, constituyen un fenómeno tan antiguo como la humanidad—, hay autores que hablan de la “era de las migraciones” (White 1995: 1, citando a Castels y Miller y su libro *The Age of Migration: International Population Movement in the Modern world* (1993)). Esta denominación no implica un cambio en las causas fundamentales que impulsan a las personas a desplazarse, ya que estas siguen siendo en gran parte de índole económica o política, sino que hace referencia al carácter global e inédito que ha adquirido el fenómeno, así como a la expansión del crisol racial y étnico más allá de ciudades tradicionalmente diversas como Nueva York, Londres o París, extendiéndose ahora a muchas otras metrópolis. La percepción de la migración como un fenómeno masivo responde, en gran medida, no tanto al volumen absoluto de los flujos migratorios cuanto a las políticas migratorias cada vez más restrictivas implementadas en numerosos países occidentales (compárese Mora 2011: 49).

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

1. *Los olvidados* (1957)¹⁹ de Ángel María de Lera;
2. *La piqueta* (1959) de Antonio Ferres;
3. *Tiempo de silencio* (1961) de Luis Martín-Santos;
4. *Travesía de Madrid* (1966) de Francisco Umbral;
5. *Se vende un hombre* (1973) de Ángel María de Lera;
6. *Los novios búlgaros* (1993) de Eduardo Mendicutti;
7. *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* (1997) de Lorenzo Silva;
8. *Una tarde con campanas* (2004) de Juan Carlos Méndez Guédez;
9. *El cielo de Madrid* (2005) de Julio Llamazares;
10. *Madre mía que estás en los infiernos* (2007) de Carmen Jiménez;
11. *Cosmofobia* (2007) de Lucía Etxebarria;
12. *El Metro* (2007) de Donato Ndongo-Bidyogo;
13. *Paseador de perros* (2009) de Segio Galarza.²⁰

En cuanto al primer criterio que subyace en la selección de estas novelas, conviene precisar que, al hablar de la ambientación en Madrid, nos referimos también a su área metropolitana. De ahí la inclusión en este corpus de novelas cuya acción ocurre en Getafe (*Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*) o Coslada (*Paseador de perros*), incluso en un pueblo de la sierra, Miraflores (*El cielo de Madrid*). Su elección se justifica porque estos no son los únicos escenarios en las novelas, y, la ciudad, como núcleo urbano, en varios casos es valiosa justamente porque se observa desde lejos o como una presencia invisible y palpitante. Tampoco es una condición excluyente que Madrid aparezca solo en una fase de la trayectoria migratoria. Concretamente, vamos a tener novelas que se centran en la fase anterior a la llegada a Madrid y/o toda una travesía por otras ciudades (*Los olvidados*, *Madre mía que estás en los infiernos*, *El Metro*) o en las que la estancia en Madrid tiene una presencia desproporcionadamente menor frente a otros lugares (*Madre mía que estás en los infiernos*, *El Metro*). En varios casos, los personajes abandonan posteriormente la capital para instalarse en otras ciudades españolas o extranjeras —Barcelona en *Se vende un hombre*, Sofía en *Los novios búlgaros*, Jaén en

19 Usamos aquí la primera fecha de publicación de los libros. En las referencias al final del trabajo, serán recogidas las ediciones consultadas.

20 A fin de simplificar las referencias, utilizamos las siguientes abreviaciones para los títulos citados recurrentemente: LO = *Los olvidados*, LP = *La piqueta*, TS = *Tiempo de silencio*, TM = *Travesía de Madrid*, SVH = *Se vende un hombre*, LNB = *Los novios búlgaros*, LLV = *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, UTC = *Una tarde con campanas*, CM = *El cielo de Madrid*, MMQ = *Madre mía que estás en los infiernos*, Cos = *Cosmofobia*, EM = *El Metro*, PP = *Paseador de perros*.

Madre mía que estás en los infiernos, Miraflores en *El cielo de Madrid*— o regresan a su lugar de origen (*Tiempo de silencio*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, *Madre mía que estás en los infiernos*) o su último destino queda incierto (*Se vende un hombre*, *Los novios búlgaros*, *Una tarde de campanas*, *Paseador de perros*). Con excepción de *El cielo de Madrid*, donde el personaje permanece en la ciudad, el vínculo entre la ciudad y el personaje suele quebrarse: algunos mueren (*Los olvidados*, *El Metro*), otros desaparecen de la trama o sus historias personales no interesan o interesa solo un fragmento de sus vidas (*Travesía de Madrid*, *Cosmofobia*).

En lo que concierne al segundo criterio de selección, el personaje migrante²¹, nuestro corpus de novelas no corrobora la visión de la migración únicamente en su faceta degradada y marginalizada. Es cierto que predominan los migrantes de las clases bajas y los motivos económicos que los empujan a desplazarse, y de ahí, cuando estos personajes llegan a la gran ciudad están obligados a vivir en unas condiciones infrahumanas, improvisadas o incómodas (*Los olvidados*, *La piqueta*, *Tiempo de silencio*, *Se vende un hombre*²², *Los novios búlgaros*, *Una tarde con campanas*, *El Metro*²³), pero esta no es su única representación. En *Tiempo de silencio*, *El cielo de Madrid*, *Paseador de perros* y *Cosmofobia* tenemos también a personajes que se mueven por razones intelectuales o artísticas. Pedro, de *Tiempo de silencio*, llega a Madrid para investigar sobre un determinado tipo de cáncer; Carlos, en *El cielo de Madrid*, busca un lugar donde liberar su espíritu artístico, igual que Yamal, en *Cosmofobia*, que se convierte en un pintor consagrado. En *Paseador de perros* el protagonista huye de la mediocridad de Lima para poder estar cerca de los centros europeos donde se ofrecen conciertos de buena música, pero terminará como un emigrante económico más. Dentro de esta misma línea de motivaciones personales están también las razones que empujan a Adela en

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

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

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

Madre mía que estás en los infiernos a hacer sus maletas. Al principio, la protagonista solo pretende escapar de su despótico marido, sin embargo, su trayectoria madrileña acabará siendo la de una empleada doméstica, una entre tantas. Igual que en el caso de *El Metro* y *Una tarde con campanas*, esta novela no se reduce solo al tema migratorio sino se sitúa en un discurso más amplio de la crítica postcolonial²⁴.

Por falta de suficientes novelas que estén ambientadas en Madrid y que además reflejen solo una comunidad de inmigrantes, no hemos tomado en cuenta el origen de los inmigrantes para nuestra selección. Pero esto nos ha llevado a la conclusión de que no podemos constatar, por lo menos en las novelas en el contexto de Madrid, que existe una "africanización" de la inmigración tal y como otras investigaciones han mostrado²⁵, sino, al contrario, las novelas madrileñas muestran una cara multicultural y variopinta de este espacio urbano. *Los novios búlgaros* y *Un día cuando pueda llevarte a Varsovia* son textos que reflejan la diáspora eslava en Madrid (búlgara y polaca, respectivamente); *Madre mía que estás en los infiernos*, *Una tarde con campanas* y *Paseador de perros* se centran en protagonistas de origen latino (dominicano, en el caso de la primera; venezolano, en el caso de la segunda; y peruano, en la tercera); mientras que *El Metro* representa la travesía de un protagonista africano subsahariano, hecho compartido con *Cosmofobia*, pero no de manera exclusiva, ya que en esta segunda se retratan también inmigrantes de los países árabes o del lejano Oriente. Por otro lado, aunque a primera vista puede parecer que las novelas sobre la inmigración interna pretenden asociar la figura del inmigrante únicamente con el andaluz, esto es, con el pobre del sur (*Los olvidados*, *La piqueta*, *Tiempo de silencio*), este no es siempre el caso. Por ejemplo, en la novela *Se vende un hombre*, no se proporcionan datos sobre la ubicación del pueblo de donde salen el protagonista y su madre; el protagonista Pedro de *Tiempo de silencio*, en el último capítulo vuelve a su anónimo lugar natal, pasando cerca del San Lorenzo del Escorial, de lo que podemos concluir que se dirige hacia el norte del país; el protagonista de *El cielo de Madrid*, también proviene del norte, o concretamente de Asturias.

De las trece novelas seleccionadas, cinco pertenecen al período del franquismo y ocho son posteriores a los años noventa, cuando la inmigración extranjera es ya un fenómeno masivo en España. Sin embargo, aunque la transición española marca un antes y un después en la historia española moderna, no podemos establecer un brusco corte en lo que respecta la representación del migrante en la novela. Las novelas publicadas hasta los años noventa también reflejen la presencia de extranjeros, sea como turistas sea como inmigrantes, y en la era democrática asimismo se representan migraciones internas. De las cinco primeras novelas, cuatro hablan de la inmigración desde el interior del país hacia la capital (*Los olvidados*, *La piqueta*, *Tiempo*

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

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

de silencio, *Se vende un hombre*) y una, *Travesía de Madrid*, entra a formar parte de este corpus porque ofrece una mirada de un Madrid variopinto y multicultural de los años sesenta, donde el narrador-protagonista conoce tanto a provincianos que vienen en busca de una vida mejor como a extranjeros que muchas veces solo están de paso por la ciudad o se han asentado, pero carecemos de toda dimensión social y humana de su travesía migratoria (motivos, espacios de entrada, proceso de adaptación e integración etc.)²⁶. En *Los olvidados* vienen a la colonia de chabolas unos turistas de origen impreciso; en *Tiempo de silencio* cobra más protagonismo el pintor alemán de origen judío que Pedro y Matías conocen en un café; en *Se vende un hombre* se menciona la llegada de los inmigrantes de origen africano que usan la estación de Atocha como puente para dirigirse a otros países europeos y hay un episodio contado por un personaje secundario de la cárcel donde se hace referencia al transporte ilegal de inmigrantes portugueses por el territorio español, que será representado también en las novelas posteriores en relación con inmigrantes extranjeros cuyo destino es España (*Los novios búlgaros*, *Cosmofobia*, *El Metro*). En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* se alude a que la protagonista se ha trasladado de una ciudad costera a Madrid, sin que haya más información sobre este desplazamiento; al contrario, la protagonista siempre habla desde la posición de su barrio en Getafe. En *El cielo de Madrid*, ambos fenómenos, tanto la inmigración interna como externa son simultáneos, no obstante, reciben una desigual atención (nos referimos al hecho de que el protagonista y varios amigos suyos se trasladan de Oviedo a Madrid y es en Madrid donde el protagonista conoce a una chica sueca, que será por cierto periodo su pareja).

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

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

4. ORGANIZACIÓN Y OBJETIVOS ESPECÍFICOS DEL TRABAJO

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

En la segunda etapa hemos agrupado estos espacios en tres grandes categorías: espacios privados, espacios fronterizos y espacios públicos. Dentro de los espacios privados se incluye solamente la casa y a ella, con todas sus variantes, está dedicado todo el primer capítulo. Antes de pasar al segundo grupo, los espacios fronterizos, en el segundo y el tercer capítulo hemos separado los denominados elementos de la naturaleza (donde únicamente se analiza el río) y espacios transitorios entre la naturaleza y la ciudad (dedicado al parque). Los espacios fronterizos, cuyo análisis se sitúa en el cuarto capítulo, presuponen la coexistencia de zonas públicas y zonas privadas dentro del mismo espacio y aquí vienen incluidos: la oficina (4.1.), los espacios de la administración pública (4.2.), el hotel (4.3.)²⁷, el prostíbulo (4.4.), el hospital (4.5.), la cárcel (4.6.) y el cementerio (4.7.)²⁸.

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

- Espacios de entrada y salida (5.1.): la estación de tren (5.1.1.) y el aeropuerto (5.1.2);
- Espacios de circulación (5.2.): calles, bulevares, glorietas (5.2.1.) y plazas (5.2.2.);
- Espacios de comercio (5.3.): tiendas (5.3.1.) y mercados (5.3.2);

²⁷ En este aparatado se analizan también espacios similares como la pensión, el hostel o la venta.

²⁸ Aunque aquí la frontera entre lo privado y lo público no es tan estricta y cualquiera puede franquear el espacio *privado*, la tumba, se suele respetar el límite más bien simbólico que físico entre la tumba, un espacio de duelo y memoria frente al resto del campo.

- Espacios de ocio y encuentro (5.4.), divididos en espacios “melódico-gastronómicos” (café, bares, restaurantes, discotecas, merenderos) (5.4.1.) y otros como el cine (5.4.2.), el teatro (5.4.3.) y el museo (5.4.4.);
- Espacios de educación (5.5.): escuela, instituto, universidad, laboratorio del investigador;
- Espacios de degradación: el vertedero (5.6.);
- El mundo subterráneo del metro (5.7.).

El último capítulo, el sexto, ofrece una mirada abarcadora de la ciudad de Madrid.

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

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

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

- cuáles son los espacios predominantes y si existe alguna razón para ello;
- qué relación se establece entre el espacio y el personaje; cómo influye el espacio en la identidad del personaje; cuáles espacios se transforman en espacios simbólicos y metafóricos y qué simbolizan; si ejerce el espacio algún cambio en el personaje o viceversa;
- siendo la ciudad un espacio privilegiado para el encuentro, nos interesa ver dónde ocurre ese encuentro entre el nativo y el inmigrante o entre varios inmigrantes, si el encuentro provoca algún tipo de conflicto; si el espacio donde ocurre el encuentro posibilita un conocimiento más profundo o solo agudiza las diferencias y las jerarquías;

- por dónde se mueve el personaje, si existen obstáculos, espacios prohibidos, si el movimiento lleva a otro lugar o es un simple vagar, si conduce a una meta o esa meta es un espacio borroso;
- cuál es la importancia que se le atribuye al hecho de que la acción se sitúe en la ciudad de Madrid, hasta qué punto la ciudad es protagonista en las novelas y si se impone o no como espacio organizador de la trama novelesca.

CAPÍTULO

1

**Espacios
privados**

La casa: presencia de una ausencia

El hogar va más allá de la casa en la que te toca vivir, no es algo que pueda ubicarse en cualquier parte, que pueda ser intercambiado, sino un centro de significado irremplazable (Relph 1976: 39). Bachelard (1983) describe la casa como un espacio positivo por excelencia, “nuestro rincón del mundo [...] nuestro primer universo” (34). Es un espacio de protección, que nos reconforta, un espacio de intimidad, que guarda todos nuestros recuerdos, todo “el tiempo comprimido” (Bachelard 1983: 38). Es, incluso, un espacio que llevamos “físicamente inscrito” en nosotros, hasta tal punto que, como dice el antropólogo francés, ni siquiera después de vivir mucho tiempo fuera de casa tropezaríamos con un escalón más alto. Sin embargo, el autor no deja de anotar que las casas en las grandes ciudades, o más bien los pisos dentro de los altos edificios, han perdido los valores de intimidad y protección y el vínculo con la naturaleza, con la tierra y se convierten en una especie de falsos hogares:

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

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

Dejando las conclusiones para más adelante, veamos, ante todo, qué tipos de espacios se incluirán aquí bajo el concepto de “casa”. En las novelas que reflejan las migraciones internas hacia Madrid, como *Los olvidados*, *La Piqueta* y *Tiempo de silencio*, el espacio predominante o de mayor carga simbólica va a ser la chabola²⁹, aunque se menciona también el espacio de pisos céntricos o de casas señoriales. Las casas señoriales serán vistas no desde la perspectiva de sus dueños, sino de la del personal doméstico en *Los olvidados*, *Madre mía que estás en los cielos* y *Travesía de Madrid*, o desde la perspectiva de un invitado, como es el caso de Pedro en *Tiempo de silencio*, que visita la casa de su amigo Matías. En *Travesía de Madrid*, además de pisos y chabolas, se añade también el espacio del chalé, pero no como un hogar sino como una segunda residencia. El chalé o la mansión serán espacios de las clases pudientes en *Se vende un hombre* y *Paseador de perros* o una vivienda temporal en *El cielo de Madrid*. En *Cosmofobia*, *Los novios búlgaros*, *Una tarde con campanas* y *El cielo de Madrid* el espacio predominante será el piso. En la novela *El Metro* se describen varias casas en el pueblo natal del protagonista, en Camerún, así como otras viviendas donde habita durante la travesía antes de emigrar a Madrid; sin embargo, en lo que respecta a la capital española, la mención de este tipo de entornos es solo fugaz.

29 “Hacia los años cincuenta y sesenta el espacio de la chabola es una constante en la novela, y no solo en las que el ambiente así lo exige, sino también en aquellas que pretenden ofrecer una visión totalizadora de la ciudad. [...] En estos relatos la urbe muestra sus ‘vergüenzas’ y el autor denuncia, mediante el contraste, las condiciones de estos ciudadanos de tercera.” (Moral Aguilera 1991: 483)

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

1.1. En la novela *Los olvidados* gran parte de la acción ocurre en el barrio de chabolas llamado “Colonia sin Ley” y el espacio principal que destaca sobre los demás es la chabola de Antonio, uno de los tres protagonistas de la novela. Este espacio, construido con elementos precarios —un “camastro” en vez de cama, una arpillera como pared, una sola silla, un “hueco que [sirve] de puerta” (LO: 80)—, refleja las condiciones improvisadas de la vivienda. No obstante, este humilde espacio donde vive Antonio representa una especie de centro de gravedad del barrio y un espacio de salvación y de protección para el resto de los habitantes³⁰. La chabola de Antonio se yergue en una suerte de espacio fundador³¹ —la suya fue la primera chabola construida— y un lugar sagrado, sustituto de la antigua iglesia como centro de la ciudad medieval, o, en este caso, del barrio que intenta imitar la gran ciudad con “callejuelas” (en vez de calles) y “plazuelas” (en vez de plazas).

Hasta el final de la segunda parte del libro (dividido en tres partes desiguales), se nota casi una excesiva insistencia en identificar, mediante la oposición luz-oscuridad, la chabola con la luz y con el personaje bonachón, casi angelical, de Antonio frente a las tinieblas y el peligro de la calle y de la noche. La escena de la llegada de Mercedes a la chabola, que simboliza su entrada en un espacio de aparente salvación, se repite tres veces a lo largo de la novela, cada vez desde una perspectiva narrativa distinta. En la primera, Antonio recuerda la noche lluviosa en que Mercedes apareció frente a su puerta, guiada por la luz de la chabola. En la segunda, Mercedes le cuenta a Antonio su historia, describiendo su llegada como una especie de llamada providencial. Y en la tercera, repite la anécdota a Pepe el Granaíno, insistiendo en que fue la luz la que la atrajo.

Esta reiteración subraya la importancia simbólica de la chabola como refugio, sin embargo, varios pasajes sugieren que este es más bien un lugar ambiguo: es fácilmente franqueable (su puerta se abre sola y es así como Mercedes puede entrar) y la luz salvadora que se percibe desde el exterior es solo una llamada engañosa, ya que una vez dentro de este espacio lo que predomina es justamente la falta de luz: “Reinaba la oscuridad [...]” (LO: 79); “Antonio la vio desaparecer en la oscuridad de su cuchitril [...]” (LO: 82). El carácter efímero de aquella casa como refugio que será insuficiente para

30 En realidad, allí va a cobijarse solo Mercedes cuando huye de su padrastro y, en ocasión de un temporal, Antonio está reflexionando sobre la posibilidad de acoger a la gente del barrio si a causa de la lluvia se destruyen sus casas.

31 Este hecho de fundar, de crear un “nuevo mundo” en el “caos” (Eliade 1981) permite una posterior sacralización del espacio, lo que también se confirma hacia el final de la novela, cuando el personaje de Mercedes muere y la chabola se convierte en una “cripta” para su cuerpo.

mantener a salvo a Mercedes y a Antonio de su trágico destino, se viene anunciando en otros pasajes precisamente a través de esta idea de porosidad de la casa, que deja de ser un lugar sagrado para convertirse en una prolongación del barrio y su vida su- mida en la oscuridad y en la nada:

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

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

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

Es decir, ese “bulto de [la] mujer yacente” (LO: 89) que la noche anterior Antonio ve en su cama, “cobra forma”. Mercedes viene rebautizada y adquiere una nueva iden- tidad con la entrada en el nuevo lugar, lo que sugiere simbólicamente la posibilidad para un nuevo comienzo. Sin embargo, al final de la novela Mercedes morirá desan- grada en la misma chabola, tras frustrarse sus ilusiones de una vida más prometedora con otro de los protagonistas, Pepe el Granaino.

En varias ocasiones el lector es testigo de una vida normal y cotidiana en la cha- bola —Antonio leyendo algo o Mercedes ocupándose de la casa—, pero otras veces se revela la desesperación emocional de los personajes: Mercedes llora al pensar en la precariedad de su existencia, en el hecho de que se ha convertido en una mujer sin pasado ni futuro y le pide a Antonio que se case con ella. Él, a su vez, casi al borde del llanto, recuerda su existencia frustrada: “... su vida perdida entre los sueños locos de sus aventuras, sin mujer, sin hogar, sin luz y sin paz... Le dolía su vida como un pecado de suicidio, como una castración ignominiosa.” (LO: 81)

En otro episodio, en ese mismo espacio se despiertan unos instintos animales y los personajes se comportan como si estuvieran fuera de sí mismos. Antonio, envuelto en una “niebla” y bajo la “presión de las células plebeyas” y una “animalidad rebelada” (LO: 341), se acerca a Mercedes y comienza a besarla. Ella lo rechaza con calma y compren- sión, y Antonio, al recobrar la lucidez, se disculpa. O sea, a diferencia de otros hombres que también intentan abusar de Mercedes o se comportan de manera violenta con ella (el padrastro, el empleado del metro, Emilio, Pepe el Granaino), Mercedes no huye

de Antonio, aunque él también sucumbe momentáneamente a las mismas tentaciones. En suma, el propósito de idealizar al máximo la figura de Antonio, que siempre se muestra íntegro³² —ayuda a sus vecinos, acoge a Mercedes, protege la dignidad de la comunidad ante la mirada morbosa de unos turistas, se mantiene al margen de la hipocresía y la avaricia—, se desvanece únicamente en la chabola donde lo vemos debilitarse y mostrar su lado oscuro.

En cuanto al resto de los protagonistas, cabe mencionar que Pepe el Granaíno carece de un hogar propio y parece vivir como un sin techo en el barrio de chabolas. Nada se dice de su antigua casa en Guadix, de la que partió en busca de una vida mejor. A diferencia de Mercedes, Pepe parece haber cortado definitivamente sus lazos con el pasado: la calle se convierte para él en el espacio propicio para construir una nueva identidad en Madrid. En cambio, para Mercedes —que tampoco logra establecer un lugar propio en la ciudad— los espacios ligados a la infancia y a la memoria cobran un peso decisivo. El único espacio que cumple con las funciones simbólicas de un verdadero hogar es la casita de guardabarreras donde vivió con sus padres en su niñez: un entorno modesto, pero vivido como un paraíso íntimo y protegido, aislado del mundo. Tras morir el padre, el idilio desaparece: la madre se casa con otro hombre y se trasladan a su casa, donde solo quedan vestigios de aquella armonía: “ya no era como antaño. Permanecían calladas, y aunque sus almas se buscasen en las sombras, las dos tenían miedo a los fogonazos blancos de las palabras que pueden dejar al descubierto las inquietudes y las amarguras íntimas” (LO: 155). Después de la guerra, cuando la familia emigra a Madrid y se instala en una chabola, la casita de guardabarreras se transforma en un paraíso perdido, definitivamente irrecuperable. Frente a la hostilidad de la gran urbe, solo le queda añorar aquel “sitio [...], en medio del campo, donde viera florecer el amor solitario de sus padres [...] como una isla en un mar de olivares” (LO: 274).

El tercer espacio que en esta novela se menciona bajo el concepto de “casa” es la casa señorial donde Mercedes empieza a trabajar como sirvienta tras trasladarse con su familia a Madrid, pero solo temporalmente porque debe volver a la chabola para ocuparse de su madre enferma. No disponemos de detalles de este espacio, salvo que allí conoció a su amiga Martina y que este se transformó en un espacio de intimidad y de confesión. Martina, que también trabaja en esa casa como sirvienta, se sincera con Mercedes, a la que cuenta que, tras haber perdido la honra en su lugar natal y convertirse en una “mujer perdida” para su familia, se vio obligada a trabajar en un prostíbulo de donde huyó en dirección a Madrid. El traslado a Madrid se presenta como posibilidad de una nueva vida donde nadie la conoce. Aun así, el anonimato de la gran ciudad no es suficiente para que Martina se libere del temor a que descubran su “pecado”. Es decir, este espacio en relación con el personaje de Martina, es de nuevo un espacio

32 Téngase en cuenta que Antonio fue apodado “El Ángel” mientras militaba en las filas anarquistas y también sentía una misión cuasi misionera, queriendo recorrer voluntariamente el mundo para predicar el amor y salvar a la gente del “dolor humano” (LO: 102).

ambiguo. Por una parte, es un espacio-refugio, pero, por otro, un lugar oprimiente³³ que revela con claridad la vulnerabilidad y la precariedad de muchas mujeres en el contexto de la posguerra.

1.2. En *La piqueta* nos vamos a detener sobre dos tipos de espacios: las chabolas en el barrio periférico de Orcasitas y los pisos céntricos donde viven personajes de la clase media baja o de las clases acomodadas. De todos estos espacios, la chabola en la que vive la familia de Jaén, protagonista del texto, ocupa una posición central, mientras que los demás espacios son secundarios y allí no ocurre ninguna acción determinante para la trama, o sea, solo sirven para describir a los personajes o acompañar su estado de ánimo³⁴. Estos últimos espacios son significativos también porque es gracias a la oposición con ellos como se complementa la imagen de la chabola y su mundo circundante.

La chabola como espacio que se percibe desde dentro aparece en el tercer capítulo, es decir, pese a constituir el centro de la acción novelesca, no es el espacio con el que se abre el libro. En los capítulos primero y segundo, el espacio predominante es el merendero donde conocemos a gran parte de los personajes, incluidos los protagonistas, Maruja y Luis. A partir del tercer capítulo, cuando por primera vez nos adentramos en el espacio de la chabola, vemos a la madre y a Maruja ocupadas en las tareas domésticas con una naturalidad rutinaria mediante la cual se pretende mostrar que esa chabola para la familia representa un auténtico hogar:

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

La descripción del interior de la chabola es casi idéntica a la que nos brindan otras novelas sobre este espacio. Se destaca la presencia de ciertos objetos que aluden a las condiciones improvisadas e incómodas: hay una cortina que sirve de pared entre el dormitorio y el resto de la casa; todavía no hay luz eléctrica sino candil, cuya luz no es capaz de iluminar toda la chabola; el dormitorio donde duermen los tres hijos juntos se compara con un “túnel de sombra” (LP: 55) o una buhardilla (“Se volvieron, despacio,

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

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

a su cama, hacia donde se abuhardillaba la casa.” (LP: 89)). Del interior de la casa no disponemos de muchos más detalles y la parte que probablemente más sobresale de este espacio es el umbral. Vemos muchas veces a los personajes detenidos aquí, sea esperando a otro personaje, sea observando el barrio y la explanada alrededor:

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

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

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

La puerta y el umbral son, según Bajtin (1991: 399), unos cronotopos de ruptura y crisis. En nuestro caso, no se podría decir que el paso de dentro a fuera representa para los personajes un cambio relevante o una transformación, pero la insistencia no casual sobre el umbral de la casa, aquí la interpretamos, por un lado, como un intento de exteriorización de la miseria de la familia cuya casa está condenada a la destrucción, y, por otro, como una manera de desdibujar la frontera entre lo privado y lo público, anulando la idea de refugio y proyectando en lo doméstico la violencia del exterior.

A medida que se aproxima la llegada de “los hombres de la piqueta” —anunciada desde los primeros capítulos y cada vez más evidente con el paso de la trama—, crece la desesperación de los personajes. Vemos a los padres constantemente afligidos, dando vueltas por la casa, hablando en la oscuridad. Más adelante, la tensión se intensifica hasta convertirse en una mezcla de impotencia y rabia (“*Tos esos tipos son los de la piqueta*” (LP: 109)) que en vez de encontrar salida contra el verdadero (y anónimo) enemigo, se traducen en actos de violencia contra los miembros del propio núcleo familiar: Andrés acabará pegando a su mujer. De ahí, podemos concluir que los muros de la chabola, el pequeño mundo que se habían construido a duras penas, empiezan a caerse mucho antes del derribo real. El hogar, lejos de ser un refugio, se convierte para ellos en un espacio de ruina emocional y vacío existencial.

En el último capítulo, el derribo se consuma y todos los personajes reaparecen dispersos por el escenario, sin contacto entre ellos. Por un lado, la familia, junto a Luis y el amigo Joaquín, enfrenta la pérdida con dignidad, pese al dolor: “La vida tenía que ser así, difícil” (LP: 211), reflexiona resignada Maruja. Por otro, los guardias civiles observan impasibles el drama humano con “las caras serias, vacías, atendiendo perezosamente a las pequeñas cosas, a las botas, a los puntos de mira de los fusiles, a la molestia del calor rezumando debajo del charol de los tricornios.” (LP: 221). Dentro de la casa, los operarios —figuras anónimas— vacían las pocas pertenencias y comienzan la demolición, cuyo estruendo rompe el silencio del día caluroso. Los vecinos, testigos inmóviles desde una callejuela, se convierten en una “sorda, indiferente y grotesca multitud” (LP: 24), que se dispersa hacia sus hogares. Uno de los vecinos, Remigio, encerrado en su chabola, se enfrenta en soledad a la culpa por no haber ayudado, como si la vergüenza ante la pasividad, la impotencia y la cobardía solo cupieran entre muros y puertas cerradas.

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

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

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

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

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

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

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

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

Del interior de la casa no disponemos de muchos detalles, salvo que hay una cama desecha, unas paredes sucias, un póster de una chica rubia mordiendo una manzana en la pared. A momentos, este espacio parece un espacio de intimidad —puede permitirse tener pensamientos lascivos sobre Maruja, la chica que acaba de conocer, soñar con ella— pero otros pasajes nos revelan un espacio desconsolador, que ahoga y agudiza la soledad: “Le daba dolor existir allí, en el cuarto sin aire.” (LP: 189).

En la zona céntrica (en la calle Valverde) está la casa de López, uno de los técnicos de la fábrica de bombillas donde también trabajan otros personajes de la novela. López es representante de una clase más acomodada y es retratado como un personaje apático, despreocupado de la miseria de los demás, que solo busca placeres fáciles en la vida. A su casa él solo se asoma por la noche para ir a dormir. Nada parece atarle a ese espacio: no soporta estar con su mujer, no siente la menor preocupación por sus hijos. La mirada del narrador se detiene allí en una ocasión cuando una mañana está tomando el desayuno que le sirve su criada, “alguna muchacha recién venida del pueblo” (LP: 196). La noche anterior la había pasado con una chica, Ester, en una habitación que se alquila por horas, pero de sus pensamientos está claro que el episodio anterior no le llena el vacío que siente por dentro. De las escuetas palabras que intercambia con la criada, se nota su indiferencia y hasta el desconocimiento de que su hijo estaba enfermo.

De la descripción del espacio del comedor, podemos destacar la presencia de un reloj en una pared, cuya mención puede parecer insignificante, pero cobra relevancia al repetirse en otros espacios de la novela, como la oficina del aparejador o la fábrica. Es curioso notar que el paso de tiempo (simbólicamente representado por el reloj), a López solo le genera una conciencia frustrante del envejecimiento: “Tengo ya treinta y dos años; cuando quiera recordar, ¡zas!” (LP: 197), pero tanto para los más acomodados como para los habitantes de las chabolas, los que “[se guían] por el sol” (LP: 32), el tiempo parece estancado y los días trascurren iguales y monótonos.

Una breve detención merece también una casa anónima, probablemente de las clases acomodadas, que se sitúa en uno de “los mejores barrios de Madrid”. Por allí pasan el padre Andrés y un colega suyo, borrachos, de camino a sus casas. Bajo los efectos del alcohol, emerge ante ellos una “ciudad *extraña* que no habían visto nunca [...] tropezando con los *muros* a cada momento, perdidos entre las *sombras*³⁵ transparentes que hacían los árboles” (LP: 149). La cita nos da información sobre un espacio oscuro, borroso, lleno de obstáculos. Las únicas luces que se mencionan son las de

35 Las cursivas son nuestras.

los faros del coche y la luz de las altas ventanas de una casa elegante donde Andrés se propone perpetuar un robo, un robo insensato, un vano intento de venganza contra una fuerza invisible (“No sabía contra quién luchar.” (LP: 139)). La contraposición entre las alturas donde está la luz y el mundo de abajo donde domina la oscuridad es patente. Lo único que le queda a Andrés, es decir, a los que simbólicamente están abajo, es intentar trepar por los muros para alcanzar esa luz, aunque eso sea ilusorio.

1.3. En la novela *Tiempo de silencio* tenemos dos tipos de espacios habitados: la chabola y la casa señorial de Matías, ambos espacios son percibidos por el protagonista, Pedro, y cada uno está situado en un extremo de la escala social. Pedro es un provinciano que llega a Madrid, condición que comparte con otros personajes de las novelas anteriores a los años noventa y escritas durante el franquismo, pero pertenece a una clase media y no a las más humildes. En ninguna de estas novelas el inmigrado se asienta o se integra en la ciudad. Tal y como hemos visto en *La piqueta* y *Los olvidados*, los personajes se quedan relegados a la periferia sin la más mínima opción de prosperar, siendo en la primera los protagonistas echados de su chabola, que viene a ser derribada y, en la segunda, todos terminan de manera trágica, mueren o son encarcelados. En *Se vende un hombre* y *Travesía de Madrid*, como se verá dentro de poco, la casa como lugar de identificación está prácticamente ausente en relación a los protagonistas. Ni en la novela *Tiempo de silencio* podemos identificar un espacio propio de Pedro, ya que vive en una pensión³⁶ que tras todas las peripecias abandona para encaminarse en una dirección desconocida hacia un futuro mediocre. Pedro no pertenece al inframundo de las chabolas o a la hipocresía del mundo aristocrático, ambos equidistantes de un punto intermedio en el que él se encuentra, pero tampoco llega a construirse un lugar de pertenencia, de arraigo.

Detengámonos primero en el barrio de las chabolas, representado por la chabola de Muecas y su familia, y la llamada “subchabola”, donde viven Cartucho y su madre. El espacio de la chabola se evoca ya desde el primer capítulo, que sitúa la acción en el laboratorio de Pedro, con el cual se establece una primera oposición. En ese laboratorio con “aire cargado de olor de perro aullador que no orina” (TS: 10), donde los ratones utilizados para la investigación de un tipo de cáncer se mueren, asoma la esperanza de una posible continuación del trabajo, pero, paradójicamente, no en uno de esos “laboratorios traslúcidos de paredes brillantes de vidrio, con aire acondicionado ex profeso para la mejor vida ratonil” (TS: 9) que Pedro imagina, sino en el espacio menos esperado, una chabola en la ignota periferia madrileña.

³⁶ Según Sabarís Núñez (2011), el hecho de que Pedro vive en una pensión es una “metáfora de la integración incompleta en la ciudad —subrayada por la ausencia de apellido que refuerza su anonimato en la urbe— y marca de su carácter periférico” (275).

La descripción de la chabola de Muecas, adonde Pedro va acompañado por su ayudante, Amador, amigo y familiar del primero, nos revela una visión inédita de este mundo degradado. Las palabras que en las otras novelas se usaban para mostrar las condiciones improvisadas y humillantes de los chabolistas, aquí ni siquiera son dignas para aplicarse a este mundo infernal:

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

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

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

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

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

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

Mientras en las otras novelas, la intimidad en la chabola se mantenía a salvo para los visitantes (por ejemplo, en *La piqueta* Luis o el señor Remigio se quedan en la zona que representa un salón y no traspasan la arpillera que demarca el espacio del dormitorio), a Pedro, atraído por una “fría curiosidad” y un “auténtico interés”, le será permitido cruzar también ese umbral. Ese dormitorio improvisado viene descrito por dos únicos elementos: el colchón en el que duerme toda la familia y las jaulas distribuidas

como en una “pinacoteca”. El lugar en el que tan milagrosamente se cría la cepa de ratones, enviada directamente de Estados Unidos y tan codiciada para un futuro brillante del joven investigador, es un lugar donde se borran los límites entre lo animal y lo humano, donde caben con toda la naturalidad el incesto, el primitivismo, la miseria:

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

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

Alegres transcurrían los días en aquella casa. Solo pequeños nubarrones sin importancia obstruían parcialmente un cielo por lo general rosado. Gentleman-farmer Muecasthone, visitaba sus criaderos por la mañana donde las yeguas de vientre de raza selecta, refinada por sapientísimos cruces endogámicos, daban el codiciado fruto purasangre. Emitía órdenes con gruñidos breves que personal especializado comprendía sin esfuerzo y cumplimentaba en el ipso facto. Vaso de fuerte bebida en manos, chasqueaba la lengua al sentir calorcillo de aguardiente en paladar. (TS: 67)

Este narrador omnisciente e irónico describe también la escena de la muerte de Florita en la chabola unos días después de la visita de Pedro. Pedro acude de nuevo para asistir a la familia, o sea, para salvar a la hija moribunda de un aborto mal practicado, pero cuando llega ya no puede deshacer el daño. Este segundo “descenso”³⁷ de

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

Pedro al barrio de chabolas, al que no debió acceder por estar ebrio y por ser consciente de que había que avisar a los servicios de emergencia, sellará con sangre ese contacto fatídico con la periferia degradada. La situación trágica viene descrita con la distancia de un lenguaje frío y neutro:

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

El mismo tono de distancia científica, lleno de mucha ironía, describe el aborto practicado en esas condiciones imposibles, entre los gritos cada vez más débiles de la muchacha y las múltiples miradas que con una curiosidad enfermiza testimonian la ejecución de un delito — “familiares y no familiares”, “peritos en abortos provocados e imperitos en el mismo arte”, “vecinos provenientes de la plana toledana e inmigrantes de otras regiones de la España árida”, “gentes aptas para el consejo moral y cínicos que comprendían que así es la vida”, “mujeres que unía una oscura solidaridad y hombres que unía una furtiva esperanza de llegar a ver los pechos de la paciente” (TS: 130). Todas las “técnicas” empleadas por el padre y la madre para salvar a la hija, como sentar a la madre encima del vientre de la hija o atraer al bebé con una ramita de hinojo, apuntan a una ignorancia extrema que es la causa directa de la muerte de la hija. En otras palabras, durante esta segunda visita de Pedro, la chabola no sirve para denunciar la miseria de sus habitantes y hacer que el lector los compadezca, sino más bien para potenciar este mundo primitivo, salvaje, ignorante, alejado del mundo civilizado, aunque se encuentre a solo unos kilómetros del centro de Madrid. El mundo de las chabolas es una especie de cáncer social³⁸, una enfermedad que se incuba en los márgenes de la ciudad y destruye silenciosamente tanto a quienes la habitan como a quienes, como Pedro, se creen inmunes a él.

En el barrio de las chabolas se hace alusión a otra chabola más, la de Cartucho, el novio de Florita. A este personaje, al que conocemos tanto por sus monólogos como

38 La metáfora del “cáncer social” (Gullón 1994) remite entonces no solo a la enfermedad literal que Pedro investiga, sino a una patología urbana más profunda, donde la pobreza y la deshumanización erosionan cualquier posibilidad de dignidad.

por el narrador omnisciente, lo vemos moverse como una sombra por varias partes de la ciudad: en el barrio de las chabolas, en un bar cercano a este barrio, robando por las calles, en la cárcel, cerca del prostíbulo donde se esconde Pedro, en la verbena donde mata a Dorita para vengar la muerte de Florita. En los pasajes donde la mirada narradora penetra la llamada “subchabola”, conocemos a sus habitantes, Cartucho y su madre, unos personajes pertenecientes a la categoría social más baja. A diferencia de Muecas —representante de los emigrantes que en la postguerra pueblan la periferia madrileña— quien a pesar de sus limitadas posibilidades consigue ganar dinero y sobrevivir, Cartucho pertenece a una categoría hasta el momento inédita en nuestros textos. Una categoría de “subdelincuente”, falto del “necesario nivel mental” no solo para integrarse en la sociedad, sino también en el mundo de las chabolas, o sea, en la “infrasociedad”. Este personaje se mueve únicamente por unos instintos animales y todo lo relacionado con él hace que este personaje reciba unas características no humanas, inhumanas. La misma chabola donde vive ni siquiera merece llamarse “chabola”, sino “cueva”: es un “agujero maloliente sin pretensiones de dignidad ni de amor propio” (TS: 134). Dentro de la chabola no hay una división mediante una arpillera para marcar el dormitorio, sino todo es un único espacio y el único “mueble” que se menciona es una piedra redonda donde está sentada la madre muda de Cartucho, bajo la cual se esconde “el diminuto botín siempre diferente: una sortija, un reloj, una paga ocasionalmente sudada, una diminuta estafa, una compraventa frustrada, una máquina de coser de niña, el bolso de una criada que ha ahorrado para un bolso y se ha ido a bailar con su bolso con un muchacho bailón moreno y de pelo rizado.” (TS: 145). Se trata de un espacio grotesco, inverosímil, un espacio en el que no cabe hablar de las categorías que antes definían otros espacios como espacio-refugio, espacio de identidad, en definitiva, un no-lugar por excelencia.

Al capítulo de la descripción de la chabola de Cartucho sigue el capítulo en el que Pedro va a la casa de su amigo Matías, perteneciente a una familia pudiente. Creemos que no es una casualidad que estos capítulos (estos dos espacios) se yuxtapongan, porque así las oposiciones y las contracciones son más patentes. Ya desde la entrada a la casa de Matías se insinúa un espacio aislado y protegido del resto del mundo. Hay un portero que lleva a Pedro y a Matías hasta un ascensor que sube indefinidamente para conducirlos hasta un pasillo donde el suelo está cubierto con dos capas de alfombra probablemente como protección de los “pies calzados con zapato no-a-la medida.” (TS: 149). En el interior del salón el primer detalle que se nota son “[l]os grandes cortinones [que] parecían arropar un aire específico impidiendo que se introdujera el vulgar aire de la calle impurificado por miasmas.” (TS: 150).

A diferencia de las chabolas, unos espacios con escasos objetos que han perdido cualquier valor o significado, la descripción de la casa señorial se caracteriza por una profusión de detalles no solo referentes a los objetos sino a las personas también:

Una dama vestida de negro con una túnica muy ajustada que llevaba los botones a la espalda y un escote triangular muy blanco sobre el que brotaba el delicado cuello y la cabeza armoniosamente constituida, artísticamente peinada, avanzaba hacia ellos con sonrisa amable que revoloteando la precedía. (TS: 152)

La entrada en esta casa le sirve al narrador para desnudar la hipocresía de aquel mundo. Matías, el amigo de Pedro, aquí ya no es el poeta de las frases altisonantes, el conquistador de la noche que se mueve con superioridad desde los cafés literarios hasta los prostíbulos. En ese espacio casi no cobra protagonismo, ofuscado por la imponente presencia de su madre.

La lujosa casa de Matías aparece como escenario en dos ocasiones: la mencionada, cuando Pedro va solo con Matías y conoce a la madre, y una segunda vez, cuando se prepara una recepción en ocasión de la conferencia del Maestro (trasunto de Ortega y Gasset), celebrada unas líneas más arriba en una sala de cine³⁹. En este episodio de la recepción organizada en casa de Marias es cuando se da la contradicción entre el inframundo de las chabolas y el mundo de los ricos a la que aludíamos antes. Mientras la chabola venía descrita como una "residencia" que contiene una "pinacoteca" en la que Muecas es un criador de razas purasangre y un "catador" de aguardiente, el día de la recepción no se ahorra el mismo sarcasmo, pero ahora la inversión se hace hablando de este mundo refinado de las clases altas en términos prestados de la naturaleza: "pájaros culturales", "gorgoritos en todas direcciones", "graznido ronco", "la señora de la casa volaba de rama en rama", "frondoso ramaje del cocktail" (TS: 165, 166, 167). Mediante este tono burlesco, se desnuda la falsedad de este mundo preocupado solo por las apariencias. Pedro se siente solo y ajeno a esa multitud de "las aves del paraíso", no conoce a nadie y es nadie, solo un pobre "investigador desconocido muy amigo de Matías" (TS: 167). Únicamente consigue entablar conversación con unas viejitas que miran "la calidad de su corbata y de sus zapatos" (TS: 167) y brevemente con la madre al despedirse. Nadie parece interesado en su labor de investigador ("¿Y qué tiene que ver el cáncer con la filosofía?" (TS: 168)), no tiene con quien criticar "el vacío de todo contenido" (TS: 170) de la conferencia, ya que todos parecen entusiasmados y no osan poner en tela de juicio la autoridad del "Maestro". Matías, que era su único posible interlocutor, estaba ocupado con una rubia lujuriosa, entretenido en otro tipo de conversación: "se hacía evidente que no eran palabras latinas las que por ella podían escapar sino otras mucho más banales" (TS: 169).

Pedro se siente lejano a este mundo al que quiere pertenecer pero que, al mismo tiempo, desprecia. En medio de la sala llena de gente y alboroto, él está sentado en un sillón, relegado fuera de la zona de los "selectos". En un acto de desesperación por atraer la atención sobre sí mismo, entrando por un instante en el juego de las falsedades y las apariencias, a la dueña le dice que se tiene que ir porque la noche anterior

39 Si bien el texto no lo dice explícitamente, la crítica ha identificado una alusión al cine Barceló donde Ortega y Gasset dio una famosa conferencia.

había estado operando, refiriéndose a lo que pasó en la chabola. Sin embargo, la madre de Matías, ocupada en atender a otras personas más importantes, no continúa la conversación y la frase queda suspendida en el aire, con todo el peso de una vanidad inútil.

En la última parte del capítulo se sobreponen las presencias de tres mujeres: la imagen fantasmal de Florita que Pedro se imagina en el medio del salón, una imagen de ella desangrándose, idéntica a la que vio en la chabola; la de la madre de Matías, por la que siente una fascinación y una atracción sexual, y Dorita, que viene a advertirle de que lo busca la policía y con la que la noche anterior tuvo una experiencia sexual en la pensión. Las tres mujeres podrían corresponder a las tres instancias de la personalidad: el ello, representado por esos bajos instintos hacia la madre; el yo, representado por Dorita, que es la única mujer real y alcanzable para él; y el superyó, que aflora como sentimiento de culpa, en relación con Florita⁴⁰. A través de estas tres figuras femeninas, el texto escenifica el conflicto interno de Pedro, desgarrado entre deseo, culpa y castigo.

1.4. La *Travesía de Madrid* es también una travesía por todo tipo de espacios que se podrían incluir bajo la categoría de casa: desde chabolas y pisos compartidos hasta apartamentos lujosos y chalés. De estos espacios se nos ofrecen también miradas distintas: desde la calle, desde alguna azotea o desde un piso de arriba, desde dentro o solo por fuera. La mayoría de ellos están representados desde la perspectiva del narrador-protagonista anónimo y el encuentro con el *otro*, las provincianas y las extranjeras, se da en muchas ocasiones en este tipo de espacio, aunque el encuentro, como se verá dentro de poco, no lleva a un verdadero conocimiento y tampoco conocemos el punto de vista de estas mujeres con las que el protagonista solo pretende lo único que lo mantiene vivo: el sexo, el amor efímero, el abrazo caluroso de una noche. Todas las mujeres en realidad son solo nombres distintos, algunas veces caracterizadas por su lugar de procedencia, un pequeño detalle de la ropa que llevan o la alusión al olor que desprenden, que al final se confunden en los recuerdos del narrador-protagonista, convirtiéndose en una sola

“Elenaluzolgasofiamarijuanabárbara múltiple e igual a sí misma” (TM: 258).

A través de la representación de estos espacios vemos también la evolución del desengaño y la apatía del protagonista. En uno de los primeros pisos que se menciona, adonde va con Ketty, la “mujer europea”, el espacio viene descrito con más detalles. El protagonista lo observa, se fija en la ubicación de las distintas partes, en los muebles,

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

hasta se siente cómodo en la medida que se imagina a Ketty y a sí mismo como un matrimonio. El espacio nos transmite una escena de amor, casi cotidiana, casi con emociones. De todas formas, pronto saldrá de allí, como de muchos otros espacios, movido por la premura y la impaciencia. Se peleará con el novio de la compañera de piso de Ketty y así se quedará, sepultada para siempre, en algún rincón de sus recuerdos, aquella casa de una felicidad instantánea e ilusoria. A partir de este piso, incluyendo aquí el primer espacio de la pensión al que nos referiremos en su momento (4.3.), todas las casas y apartamentos que visitará, más que espacios de encuentros, serán espacios de desencuentros: el chalé de las afueras de Madrid donde lo lleva una chica pija, África, y donde conoce su deseo perverso de acostarse en la alcoba de las criadas; el piso de Elena, la argentina que pretende esconder su edad; la *suite* de la mujer cuyo marido rico se va volando en su avión privado; los apartamentos donde se acuesta con la criada vestida con el camisón elegante de su señora, mientras los amos no están... son todos espacios donde se quitan las máscaras o se finge ser otro⁴¹, donde se está por casualidad y se sale huyendo, donde la identidad es cambiante, donde todo se rige por el deseo sexual y el instinto primordial.

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

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

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

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

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

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

Las casas de Madrid son también espacios donde sirven muchas chicas provincianas, obligadas a dormir con el "señorito" o donde alguna criada le ofrece al protagonista su virginidad como si se tratara de un rito de iniciación. Esas casas son también espacios de la incomunicación con el *otro*, donde apenas se intercambian palabras, donde se mezclan varios idiomas o solo se escuchan por la radio "palabras extranjeras, voces de otros países" (TM: 216), pero el mensaje queda truncado por la incompreensión.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El narrador-protagonista, en una ocasión, dice que su ropa toma el olor de todas las casas donde ha estado. De la de Alfonsito se le pega el olor del armario “desvencijado”, de la pensión, el olor a los guisos de doña Agapita. Al final, su identidad parece ser “los múltiples perfumes menestrales de las casas viejas del Madrid barato” (TM: 86), una muestra de que su identidad es algo efímero y la casa un lugar de no-identificación, donde en vano buscará un refugio al final de la novela:

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

Al final de la novela, el protagonista se salvará de la “ruleta romana”⁴² —un macabro juego que él y una chica eligen como método compartido de suicidio—, pero su supervivencia no constituye una liberación, sino una prolongación del vacío. Al salir indemne, no renace ni se transforma. Su vida continúa el incierto rumbo en algún lugar anónimo de la vasta e indiferente ciudad, en una geografía sin identidad, sin historia, sin arraigo, es decir, en un no-lugar (Augé 1992).

⁴² Se trata de un reto de ir con el coche a toda velocidad saltándose los semáforos en el que el protagonista había participado otra vez también.

1.5. En la novela *Se vende un hombre*, como en el caso de otros textos, se observa una neta división entre el mundo de los ricos y el de los pobres⁴³, sobre todo visible en la representación del espacio de las casas. La jerarquía social viene sustentada también por la simbólica posición de los más ricos arriba, como don Saturio, el dueño de una casa donde se instala el protagonista Enrique al llegar a Madrid; Puig, un constructor para quien trabaja Enrique, o don Sixto, un catedrático de Salamanca. En el caso del primero solo hay alusión a que vive en algún piso encima del protagonista Enrique y su madre, mientras que, en el caso de Puig, que vive en un ático, es aún más explícito su anhelo de las alturas. De la casa del catedrático de Salamanca, don Sixto, no disponemos de una ubicación espacial dentro de la ciudad, sin embargo, viene descrita con los detalles necesarios para informar al lector sobre su interior y sobre los personajes que la ocupan:

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

Todo este mundo inalcanzable de los ricos, que de manera directa o indirecta se relaciona con los vencedores de la Guerra Civil, se contrapone a las clases humildes y a los vencidos, que Enrique representa. Después de la guerra, él y su madre huyen de la miseria de un pueblo anónimo para venir a Madrid, sin embargo, la ciudad hostil no les brindará un lugar propio y posibilidades para una vida mejor. De las condiciones infrahumanas allá en el pueblo, donde habían ocupado un horno abandonado y donde su hermana dormía en una artesa, el cambio a la casa en Madrid no es exactamente halagador. Con su madre se instalan en el portal del edificio adonde fueron en busca del tío de Enrique. No obstante, si nos fijamos en el léxico, ese espacio está lejos de ser un espacio acogedor: “cuchitril”, “ventanuco”, “cama estrecha”. Para que puedan quedarse allí, la madre está obligada a limpiar y lavar la ropa de don Saturio a cambio de “restos de comida”. Además, don Saturio no deja de aprovechar su posición superior para acosar a la madre. Más allá de leves insinuaciones que presentan ese espacio como un ámbito de intimidad entre madre e hijo, esta casa temporal se convierte en símbolo de los perdedores de la guerra: derrotados no solo en el plano ideológico, sino también en un sentido más amplio y humano, condenados a vivir relegados a los márgenes de la ciudad en los duros años de la posguerra.

La última referencia a este espacio se hace cuando Enrique encuentra a su madre muerta, sola y abandonada, en una cama empapada de sangre (ya que sufría de cáncer de útero), mientras toda la ciudad se estaba preparando para la fiesta de Navidad y el portal rebosaba de cestas “repletas de jamones, golosinas y licores de marca, de las primeras firmas comerciales de la ciudad” (SVH: 124), todas para don Saturio. Des-

⁴³ Esta visión maniqueísta es característica de casi todas las novelas del período del franquismo que tratamos aquí.

pués de enterrar a su madre, sin que haya una sola persona que lo acompañe, nada más lo atará a esa casa provisional y miserable. Y desde entonces el narrador-protagonista Enrique no volverá a instalarse en un espacio que se acerque al concepto de una casa⁴⁴. Una temporada se irá a dormir en la trastienda del señor Plácido, donde trabaja; en el período en el que es camionero, se referirá al camión como su casa; en una ocasión mencionará que ha alquilado un piso en Madrid, pero no se ofrece ni el más mínimo detalle de este espacio. No hay que olvidar los largos años pasados en la cárcel, que es la antítesis absoluta de una casa. Al final de la novela se une a un grupo de hippies, que no tienen una residencia fija y están viajando por el mundo, pero tras un incidente con un miembro del grupo, termina en un hospital fingiendo haber perdido la memoria, quizá también la razón.

Una mención aparte merece el espacio donde Enrique se reúne con Maribel, a quien conoce en un cine y de quien se enamora, pero cuando ella lo lleva a su casa, él descubre que es una prostituta. Más bien, solo “se vende” a un hombre, don Sixto, quien le paga el alquiler de la habitación y la mantiene a cambio de favores sexuales. A pesar de que Enrique en su primer encuentro se asusta y hasta llora ante esta situación inesperada, descubriendo que Maribel no era una mujer “decente”, volverá a ese espacio como atraído por un imán. Será su única huida de la triste y monótona realidad en la tienda del señor Plácido. Esta casa, más bien una sola habitación, es la pequeña cárcel de Maribel, pero a la que ella parece haberse acostumbrado.

En este espacio, los dos hombres que lo frecuentan, Enrique y don Sixto, no solo se desnudan en un sentido literal, sino cada uno va dejando también otras cosas en el camino hacia el placer. Para don Sixto, esa habitación es como el camerino de un actor donde se quita su máscara social y pública de catedrático eminente y solo se queda un hombre reducido a sus instintos más bajos: “Ya no era el hombre grave, sabihondo y elocuente, sino un hombre en cueros, barrigudo, baboso, suplicante y hambriento” (SVH: 106). A Enrique, ese espacio le deja desnudarse de su pobreza, de su vida miserable, de su soledad y allí se convierte en un chico sin pasado ni futuro: “Y me mostré desnudo, desnudo, desnudo, frente a ella.” (SVH: 101). En este lugar reducido, Enrique conoce la historia de Maribel, que pertenecía a una familia de emigrantes que se instalaron en una chabola en las afueras de Madrid. Ingresó como asistente⁴⁵ en la casa de don Sixto, pero tras ser seducida por el hijo y descubierta por el padre —un hombre de moral ambigua, como ya se ha mostrado—, Maribel fue relegada a una habitación que funciona más como celda que como refugio, donde don Sixto puede perpetuar su enfermiza necesidad de dominación y superioridad.

44 De manera similar a la novela *Paseador de perros*, que analizaremos más adelante, en el texto se representan varias casas, pero no la del protagonista. Enrique evita hablar de algún espacio propio, lo que no implica que estén ausentes el deseo o la búsqueda de pertenencia. Por el contrario, estos aparecen desplazados hacia los espacios de otros personajes, en los que se detiene momentáneamente, como si intentara encontrar allí algún tipo de arraigo. Sin embargo, ninguno de estos lugares logra ofrecerle un refugio estable o duradero.

45 Véase la nota 33 donde apuntamos la identificación entre las profesiones de prostituta y criada, sobre todo entre las provincianas.

Una noche Maribel hace que los dos hombres coincidan en el espacio, probablemente esperando que allí se consumase un duelo y que el joven Enrique acabase con don Sixto y con las torturas que ella sufría. Sin embargo, no ocurre nada. Don Sixto le propone a Enrique una “indemnización”, es decir, pagarle para dejar de ver a Maribel y lo humilla verbalmente, y Enrique, ante la incapacidad de enfrentársele, únicamente puede liberar su rabia contra alguien más débil como Maribel, a quien termina abofeteando. En resumen, este espacio de aparente intimidad para Enrique, se convierte en un espacio cuasi-público, donde existen las reglas del mercado: se compra, se vende, se regatea. Es curioso que Maribel no haya intentado escapar de allí, porque no hay alusión a que esté bajo llave. De hecho, Enrique la conoce en el cine adonde ella va sola. Es como si para ella ese espacio representase un lugar de rutina degradante pero indispensable, una fuente de sustento en una ciudad donde toda noción de ética ha sido arrasada por la lógica de la supervivencia.

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

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

A lo largo de la novela se menciona otro espejo más, el de barbería de la cárcel donde se observa antes de salir de allí. A diferencia de este segundo espejo, que le devuelve un rostro que no reconoce, una identidad ya borrada⁴⁶, en el primero sí que se observa tal y como es, a pesar de que la realidad no es agradable. Es curioso que las dos veces que el protagonista se queda mirándose en un espejo, sucedan en momentos y lugares que indican algún cambio de rumbo en su vida: en el caso de habitación de Maribel es antes de su paso iniciático hacia la madurez y en la cárcel, antes de salir, convertido en un hombre mayor, resignado, abatido, vencido.

En cuanto a la mención de otros espacios habitados, haremos una breve detención sobre las casas de Puig, el constructor que llegó a la cima de la sociedad gracias a especulaciones y fraudes y por culpa de quien Enrique termina en la cárcel. Solo accedemos al espacio privado de Puig en dos momentos clave: la primera vez, cuando Enrique trabaja como taxista y ayuda a subir a Gloria —la esposa de Puig— a su piso tras encontrarla ebria; la segunda, cuando Puig está detenido y Gloria cita a Enrique en el mismo lugar para explicarle el plan que podría salvar a su marido a cambio de la libertad de Enrique.

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

Este piso, situado en un ático, simboliza el anhelo de ascenso social. Del interior apenas se nos ofrecen detalles: un nombre en la puerta, una amplia cama matrimonial y algunos muebles apilados. Sin embargo, este apartamento es tan solo una residencia provisional mientras Puig se está construyendo el chalé de sus sueños en Colmenar, un municipio al norte de Madrid⁴⁷. Ese nuevo hogar, imagen de éxito y ambición, nunca nos será mostrado desde dentro. Cuando Enrique se presenta allí con la intención de asesinar a Puig y a Gloria, la acción se limita al garaje, donde se desarrolla el tenso diálogo entre los dos hombres; Gloria, por su parte, permanece dentro, asomándose por breves instantes a una ventana.

Ambos espacios —el ático y el chalé— son escenarios simbólicos de la humillación de Enrique, testigos de su sumisión y de su incapacidad para enfrentarse a quienes ocupan posiciones sociales superiores. Observa ese mundo con ingenuidad, sin comprender las reglas de un entorno donde la falta de escrúpulos es la norma. Puig y Gloria, procedentes de un pueblo catalán al que han dejado para poder vivir juntos en Madrid, pueden considerarse también inmigrantes; sin embargo, el chalé, aislado y lujoso, no les proporciona la paz que buscaban. Sabemos que Gloria, cada mañana, se despidió de Puig desde la ventana para seguirlo con la mirada mientras se aleja en el coche: un detalle mínimo pero revelador, que transforma la casa en un altar de la soledad y del miedo, más que en un verdadero refugio.

En la novela se nos presentan también otras viviendas, más allá de las ya mencionadas, que merecen atención por el valor simbólico y social que encierran. Se trata de las casas de los clientes del señor Plácido, donde Enrique realiza repartos a domicilio. Estos espacios, aunque secundarios, ofrecen una valiosa radiografía de un periodo histórico especialmente duro, marcado por la precariedad y el desasosiego generalizado. Son hogares atravesados por la angustia cotidiana, donde, como se señala en el texto, la vida transcurre “con la incertidumbre por horizonte, oscilando continuamente entre el temor y la ira” (SVH: 81).

Entre todas ellas, sobresale especialmente una vivienda donde conviven cuatro familias. En esta, la cocina, donde Enrique entrega una de las cestas, aparece como un microcosmos del deterioro físico y moral: paredes desconchadas, suciedad persistente, olores penetrantes y armarios⁴⁸ donde cada familia guarda celosamente su parte, como si la vida en común, lejos de generar solidaridades, revelara una convivencia basada en la desconfianza y la vigilancia mutua. O sea, a través de estas breves men-

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

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

ciones, podemos constatar que el deterioro material y simbólico no es exclusivo solo del mundo de las chabolas, tal y como lo mostramos en las novelas anteriores, sino que afecta también las clases medias empobrecidas, lo cual es un claro reflejo de una degradación social generalizada.

1.6. En la novela *Los novios búlgaros*, el espacio de la casa, junto con el espacio de la plaza y de la calle, es uno de los predominantes. Las casas que destacan a lo largo del libro son la casa del narrador, Daniel; la casa de Gildo, uno de los amigos de Daniel, donde se dan las memorables fiestas de reunión entre los españoles homosexuales y la inmigración búlgara; la casa de los padres de Daniel, que probablemente se encuentra fuera de Madrid; y el apartamento alquilado de Kyril y Kalina.

La casa de Daniel se sitúa en las antípodas de lo que la casa representa: un lugar antropológico de identificación. No poseemos prácticamente ninguna descripción, ni referencias a la ubicación en alguna calle o barrio. Es un lugar puramente funcional donde se va después del trabajo, se ducha, se duerme. Es un mero reflejo de la identidad brumosa de su propietario, de quien solo sabemos que tiene alrededor de cuarenta y cuatro años (una edad que no revela, pero que deducimos de la diferencia de veinte años entre él y Kyril, quien cuando llega a España tiene veinticuatro) y de cómo es físicamente solo se nos proporciona el dato de “las sienas plateadas” (LNB: 120).

En la casa de Daniel tienen lugar los encuentros íntimos entre él y Kyril, pero lejos de tratarse de un espacio de intimidad por excelencia, es más bien un lugar de profunda soledad. Allí no acude nadie más que Kyril, cuyas visitas casi siempre vienen generosamente remuneradas. Las veces que no es el lugar de la aparente intimidad, se convierte en lugar de la clandestinidad. Kyril, antes de hacer un viaje, le deja una bolsa que Daniel nunca se atreve a abrir. Allí también se rellena, con la evidente colaboración de Daniel, el formulario del coche robado que Kyril había comprado de un polaco. La casa de Daniel es solo un refugio simulado, un lugar de tránsito tanto para Daniel, al que no vemos detenerse mucho tiempo allí, como para Kyril, cuya presencia es sólo instantánea, siempre condicionada por la necesidad y el apuro. Esa ausencia del *otro* se confirma también cuando la novia de Kyril llama desde Berlín, siempre a la hora en que Kyril no está. La casa como un lugar íntimo, en vez de acortar las distancias, parece que las agranda y las acoge. Solo tras la separación entre Kyril y Daniel, la casa adquiere un halo positivo gracias a la presencia indirecta del *otro*, convertida en una especie de baúl de recuerdos donde se guardan muchos objetos relacionados con Kyril: una cinta que grabaron juntos, los recibos de la moto que Daniel le compró, un maletín de piel, regalo de cumpleaños de Kyril, la máquina de escribir con la que rellenaron el formulario, un icono de imitación y una daga, otra vez regalos de Kyril. En el momento presente desde el que Daniel cuenta y reconstruye la historia inverosímil con Kyril, está bebiendo en su casa el *rakía* búlgaro con el propósito de emborracharse y olvidar, pero se da cuenta de que es vano negar la experiencia del conocimiento del *otro*, que ha dejado una profunda huella en él.

La casa de los padres de Daniel, donde pasó la infancia y ahora va en verano, se menciona dos veces, la primera de manera fugaz y, la segunda, en el capítulo XV, titulado *Donde los senderos se bifurcan en el jardín*⁴⁹, en el cual es el espacio prácticamente predominante. Tras un año turbulento con Kyril, Daniel se retira durante el verano en la casa de sus padres. Es una familia noble, que antes ha tenido hasta cinco personas de servicio, pero ahora está viviendo un período de decadencia, lo que también se refleja en la descripción del jardín circundante⁵⁰ y de la casa: “[las reparaciones] apenas lograban disimular el deterioro” (LNB: 189). Allí Daniel presencia las escenas habituales y las lamentaciones insistentes de sus padres, sus hermanas y sus maridos y sus estrategias para mantener el decoro de la casa o para recuperar su antiguo esplendor. Allí también parece encontrar cierta tranquilidad y un refugio donde ensimismarse: “sentí que el interior de la casa desprendía un aliento muy acogedor, muy tibio y delicado.” (LNB: 195). Y es allí donde se produce otra vez el encuentro entre los dos mundos irreconciliables — el oeste y el este, los ricos “autóctonos” y los pobres inmigrantes — y ahora, a través de la visión de su familia, se confirma una vez más la falta de comunicación y comprensión y, sobre todo, la percepción libre de prejuicios. El aviso de visita por parte de Kyril y Kalina confunde a Daniel y provoca la curiosidad de toda la familia, “todos expectantes, todos a la espera de sabía el cielo qué aparición.” (LNB: 197). El primer contacto no está exento de sorpresas, confusiones, hasta de miedo: “aquel hombre con pinta de salteador de caminos, engullendo a la familia Vergara en pleno” (LNB: 197). Después, en la mesa, se recupera por un momento la naturalidad y la paz, su familia continúa hablando de sus asuntos, prácticamente excluyendo a los huéspedes de su conversación, hasta que Kyril se levanta y empieza a grabar la plata familiar expuesta en un aparador. Se crea una situación grotesca ante esa “penetración” en la intimidad:

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

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

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

Este episodio, como podemos concluir de esta cita, le hace recordar a Daniel su visita a la casa de Kyril en Sofía⁵¹ y no puede evitar hacer la comparación entre la gente modesta y amable que lo recibió en Bulgaria y el trato que recibe un compañero suyo en su casa familiar. Después de este acontecimiento, no hay duda de que es preferible que los “señoritos búlgaros” se vayan a dormir a un hotel. De esa casa, Kyril y Kalina se van sin despedirse de la familia de Daniel (al contrario de las familias búlgaras que los reciben con flores y los despiden con lágrimas) y, así, el aparente refugio se convierte para Daniel otra vez en un lugar de tránsito, de ausencias, de vergüenza y de no-identificación.

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

Gildo vivía en un piso moderno y amplio, en un edificio muy bien construido, muy bien situado, muy bien comunicado, muy bien vigilado [...] un piso con buenos muebles de familia, cuadros sugerentes, plata primorosa, alfombras caras, algún que otro libro deslucido y un criado filipino, Toni, a quien los búlgaros en seguida aprendieron a mortificar.⁵² (LNB: 42-43)

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

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

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

un lugar de máxima expresión de la humillación, de la hipocresía y una experiencia mínima del encuentro con el *otro*⁵³.

El apartamento que Kyril consigue alquilar gracias a la ayuda de Daniel pretende ser un sinónimo de la estabilidad económica y de la integración añorada, un espacio opuesto a la habitación “de mala muerte” del hostel donde antes vivía. De todas formas, esto pronto se revela una ilusión, no solo por ser un apartamento “minúsculo” en un edificio “que no era exactamente un modelo de tranquilidad” (LNB: 103), deteriorado por el paso de mucha gente que lo alquilaba siempre por períodos muy breves⁵⁴, sino también porque el lugar que debe ser propio es solo un lugar hecho a la medida “occidental”, sobrecargado de todo tipo de electrodomésticos y aparatos audiovisuales “imprescindibles para sentirse a salvo de la miseria” (LNB: 192). Es decir, ese apartamento con huellas⁵⁵ de otra gente es una inversión de una casa, del concepto de un hogar como lugar de identidad y pertenencia, y se acerca más a una casa de citas, a un lugar de tránsito. Daniel, prácticamente, no los visita allí, excepto el día en el que Kalina lo llama para decirle que la policía, tras haber registrado y revuelto todo el apartamento, ha detenido a Kyril. Después de la experiencia en la cárcel, Kyril y Kalina abandonan el apartamento, abandonando atrás algunas pertenencias. Dejan así una huella tras de sí, a modo de una “regla” establecida por los anteriores inquilinos. Esa huella son sus ilusiones frustradas, su cama de “diseño increíble”, muchos electrodomésticos innecesarios. Prometen al propietario volver algún día a por ellos, pero parece que eso nunca sucederá, ya que en la nueva vida “normal” que se proponen llevar, ya no hay espacio para los sueños irreales.

1.7. En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* el bloque de pisos en un barrio de Getafe es el único espacio al que se hace referencia como a un espacio habitado. Dentro de él se pueden individuar varios sub-espacios significativos: la casa de la narradora, el piso de los nuevos inquilinos polacos, el portal y el ascensor. El bloque en sí como espacio común también cobra importancia, ya que la llegada de los inmigrantes polacos lo transforma en un espacio dividido. Por una parte, están los vecinos españoles desconfiados, que evitan el contacto con los nuevos inquilinos y, por otra parte, está el piso de los polacos, donde previamente vivieron otros vecinos “inaceptables”, que dejaron mucha basura y las cuentas no saldadas. En otras palabras, el propio bloque es una especie de mundo en miniatura donde existen jerarquías, donde hay zonas de luz y zonas oscuras, degradadas, donde únicamente pueden caber los inmigrantes.

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

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

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

La comunicación entre los dos mundos es mínima, en parte porque algunos miembros de la familia de inmigrantes polacos no dominan bien la lengua, pero, en buena parte, debido a los estereotipos existentes sobre los extranjeros. Las sospechas de algunos vecinos son más inocentes que otras. Algunos creen que los polacos son “expertos en hacer puentes con las líneas telefónicas” (LLV: 16) y que la sola presencia de estos nuevos vecinos debe encender la alarma de la precaución. Otros van más lejos y ven en esta presencia el comienzo de una imparable “avalancha”: “verás como [sic] se les ocurra llamar a todos los de su familia, y nos encontraremos con catorce o quince polacos metidos en el piso, durmiendo en colchonetas y viviendo como puercos.” (LLV: 17). Y hay algunos que echan la culpa al bajo nivel de vida de estas zonas periféricas que permite la presencia de los inmigrantes y la “amenaza” de otros: “Esto nos pasa por vivir en esta mierda de barrio. Ya sólo falta que empiece a llenarse el portal de moros y de negros.” (LLV: 12)⁵⁶ Es curioso notar que entre los españoles no existan divisiones entre madrileños y provincianos. La narradora, Laura, también dice que se ha trasladado con su familia desde alguna ciudad de la costa, pero no hay insinuaciones de que por eso haya sufrido alguna especie de humillación. Incluso no tiene recuerdos de esa ciudad anónima y considera ese bloque su verdadera casa: “Pero mi bloque y mi barrio son míos, y en ellos he vivido todas las cosas buenas y también las menos buenas de las que me acuerdo” (LLV: 19).

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

56 La percepción de la llegada de extranjeros como anunciadora de una invasión no es propia solo de la época democrática que rápidamente transformó España en un país de diversidad racial y étnica. Compárese esta cita sobre la presencia de los llamados indios con la siguiente, perteneciente al ensayo de Antonio Ferrer del Río (1851) recogido en *Los españoles pintados por sí mismos*: “No teman mis lectores que, prevalido de la voz Indiano, les retrete en bosquejo á un sucesor de Motezuma ó de Altabaliba, que haya bebido en su niñez, las aguas de Marañón ó de Orinoco, ni recreado sus ojos infantiles en las cimas de Cuzco ó de los Andes, ni descansado de sus juegos á la sombra de la ceibas ó las palmas. [...] Quien aspire á conocer el país de donde es oriundo, recorra las aldeas de la antigua Cantabria, ó los concejos de Asturias, ó las parroquias de Galicia [...] esas bandadas de golondrinas que buscan en más suaves climas amparo contra las nieves y las escarchas que yerman los vergeles donde fabricarán sus nidos: como ellas emigrarán a centenares apenas consigan desplegar al viento sus alas, y mientras llega ese día forman en conjunto abundoso plantel de Indianos.” (17)

- Hola – dijo -. Gracias por esperarme. [...]
 - Bueno, no es nada. [...]
 - Sí que vienes tarde – dije. [...]
 - Sólo puedo ir al instituto por la noche – se defendió, con toda la amabilidad del mundo. – De día trabajo. [...]
 - ¿Trabajas? [...]
 - Sí, en un almacén. Cierran a las ocho, así que me pierdo algunas clases, pero hago un esfuerzo. ¿No llamas el ascensor? [...]
 - Sí, claro – apreté el botón. [...]
 - Y tú, ¿de dónde vienes? [...]
 - De tirar la basura.
 - Ah – dijo. [...]
- Andrés entró después y sin decir nada apretó el botón del quinto, o sea de mi piso.
- Gracias [...]
 - De nada. ¿Volvieron a molestaros aquellos patosos? – preguntó todo simpático.
 - Qué va – respondí, casi sin saber lo que decía -. No vayas a creer, Roberto es incapaz de hacerle daño a una mosca.
 - Me alegro. [...]
 - Hablas muy bien el español. ¿Llevas mucho tiempo aquí? [...]
 - En Getafe no – dijo. Antes vivía en Leganés. Vinimos a España hace un año.
 - ¿Y en un año has aprendido a hablar así? [...]
 - No, ya sabía de antes. Me enseñó un marinero de Cádiz. [...]
 - Tu familia va a creer que te ha pasado algo. [...]
 - Adiós. Espero verte algún día por ahí. (LLV: 48, 49, 50, 51)

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

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

Por otra parte, la casa de Andrés, si bien no es un espacio único y privilegiado de encuentro y conocimiento del *otro*⁵⁷, nos brinda algunos detalles sobre la familia polaca y es donde tiene inicio una relación más profunda entre los dos chicos, Laura y Andrés. A diferencia de los demás vecinos que, llenos de prejuicios, no quieren acercarse y conocer al nuevo prójimo, Laura no solo cruza el umbral de su casa, sino el umbral de lo desconocido y de lo diferente, detrás del cual descubre amabilidad y amistad:

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

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

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

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

Laura es la única que tiene la posibilidad de penetrar este espacio⁵⁸; sin embargo, como poco después el padre de Laura le prohibirá ver a Andrés, la casa dejará de ser un lugar de encuentro entre los dos chicos y será sustituida por un lugar abierto y público, El Cerro de los Ángeles. En resumen, aunque la detención en este espacio ha permitido observar desde más cerca la familia, comprobar que son gente normal como todos y romper algunos prejuicios sobre los inmigrantes, esta casa parece más un lugar de tránsito que un lugar de residencia y de intimidad. La comprobación de esto la encontramos tanto en la escueta descripción o en la imposibilidad de encuentro, como en el hecho de que los vecinos polacos acabarán huyendo de este espacio, sin dejar rastro, sin despedirse de nadie.

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

El niño narrador, José Luis, vive en un edificio sin una ubicación precisa, pero casi con seguridad lo podemos situar en un barrio céntrico⁵⁹, dado que en varias ocasiones se menciona que los personajes van a la Gran Vía o la calle de Atocha, pero no porque allí se vaya con fines específicos (turismo, ir de tiendas, trabajar, etc.), sino esos lugares parecen destinos cotidianos y hasta casuales, escogidos justamente por su cercanía. El edificio es habitado por unas familias españolas como los Prados, los Cunqueiro, la chica Pilar, de quien no sabemos si vive sola o con una familia. En el edificio, la personas que constituyen la familia de José Luis no son los únicos inmigrantes. En el primer piso vive otro inmigrante que había sufrido un accidente en el metro en el intento de defender a una mujer de los golpes de otro hombre. Los Cunqueiro y la familia de José Luis son los únicos que lo visitan en el hospital y que le ayudan a volver

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

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

a casa antes de que lo encontrara la policía y “lo botaran para su país”⁶⁰ (UTC: 13). En el edificio, se podría decir que hay unas relaciones vecinales normales. El hecho de que en el piso de José Luis vivan hasta ocho personas y en el pasado el padre de José Luis también lo realquilaba a otros inmigrantes por horas, no es motivo de ningún escándalo ni reacciones racistas, como por ejemplo lo era en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*. Los vecinos se ayudan, como se vio en el caso del vecino del primero; José Luis y Mariana, la hija de los Cunqueiro, son muy buenos amigos; el hermano Augusto y la chica Pilar mantienen secretas relaciones amorosas.

Antes de entrar en el espacio íntimo de la casa, es interesante ver cómo ese edificio se ha convertido en todo un mundo para José Luis y cada una de sus partes tiene funciones distintas: el ascensor es un lugar de encuentro, donde Mariana le da un chupachups a José Luis, pero es también un lugar que testimonia el estado degradado del edificio: el ascensor es viejo y muchas veces no funciona; el rellano es también el espacio de los encuentros clandestinos entre Augusto y Pilar, siempre bajo la vigilancia de José Luis, quien desde la mirada ingenua de niño solo entiende que Pilar “blanquea los ojos”; las escaleras⁶¹, que son parte del espacio onírico del que se hablará en el apartado dedicado a las calles (5.2.1.), se transforman en una especie de espacio que conduce hacia el exterior, hacia la aventura y la libertad de las calles nocturnas de Madrid.

Del espacio interior de los pisos conocemos el de la familia de José Luis y hay también breves menciones del piso de su amiga Mariana. A pesar de que de la casa de José Luis no disponemos prácticamente de ninguna descripción, es un espacio que se carga de significados gracias a los personajes y sus acciones allí. En la casa viven la familia de José Luis, compuesta de sus padres, sus dos hermanos mayores Augusto y Somaira, y su hermana más pequeña, que probablemente es un bebé. En la casa, en un cuarto realquilado viven otras cuatro personas: dos viejas y sus hijas, también inmigrantes. De las viejas tenemos información de los capítulos separados numéricamente del resto, escritos en forma dialogada. De estos diálogos entre las dos viejitas podemos concluir que los inmigrantes viven unas vidas separadas y paralelas dentro de la misma casa. Las relaciones entre la familia de José Luis y las viejitas y sus hijas solo se resumen a términos económicos —compartir el alquiler y los gastos— y casi no los vemos coincidir en el resto de la casa, salvo en el baño, que es común para todos.

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

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

El piso de la familia de inmigrantes es, sin duda, un espacio ambiguo. Si se toman en cuenta las dificultades que la familia tuvo en la casa “de allá” antes de venir a Madrid — las amenazas de los vecinos, la inundación de su casa, el padre y el hermano en paro, los militares que andan por toda la ciudad—, el espacio de este piso en Madrid se podría considerar un espacio positivo. No están las moscas y los peligros como “allá”. José Luis no siente nostalgia por su ciudad y los recuerdos de su anterior casa son sobre todo negativos; en cambio, en su nueva casa en Madrid se pasa los días jugando con su amiga Mariana y conociendo la nueva realidad. En el espacio de la casa es donde puede observar más de cerca a sus ídolos: el hermano Augusto bebiendo cerveza con el vecino, la hermana Somaira haciendo crucigramas y Augusto ayudándola, en una especie de estampas de felicidad congelada, ajena a los problemas cotidianos. En la casa en Madrid José Luis duerme en la cama matrimonial entre sus padres, sintiendo su olor que le quita el miedo y ve a su madre despreocupada haciéndose las uñas los domingos:

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

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

El piso se compone de varias estancias: un cuarto compartido por los padres con José Luis y su hermanita, otro para su hermano Andrés, uno para las ancianas, salón, cocina, baño y uno o dos balcones. Entre los pocos muebles mencionados están el televisor —centro de tensiones familiares en el salón—, un ventilador en el cuarto de las viejitas y una colchoneta en el balcón, vestigio de antiguos inquilinos. Este último elemento adquiere especial relevancia: en el balcón, espacio normalmente expuesto,

Somaira y su novio encuentran un lugar de intimidad, invirtiendo su función habitual. El salón, núcleo familiar, concentra conflictos y silencios, mientras que el baño, aunque compartido, ofrece a José Luis momentos de soledad y desconcierto frente al mundo adulto.

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

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

Desde la mirada del niño narrador, la casa familiar en su ciudad natal se asocia con recuerdos negativos: moscas constantes, amenazas de los vecinos, una inundación devastadora que dejó solo paredes desnudas. Para el resto de la familia, esa casa es también un espacio que acumula desgracias —la inundación, la dictadura militar, el paro—, pero como no tenemos sus visiones, no podemos concluir si el espacio de la casa es también el espacio que añoran cuando el narrador nos informa de que están nostálgicos. El espacio positivo para José Luis es un piso donde el gobierno traslada temporalmente a las víctimas de las inundaciones. Si bien no disponemos de muchos detalles descriptivos, se puede suponer que el traslado al piso supuso mejores condiciones para la familia, que en caso contrario no buscaría todos los medios posibles para quedarse allí. Sin embargo, pronto serían desalojados y volverían a su casa, de la que la inundación borró todos sus recuerdos.

1.9. La novela *El cielo de Madrid* nos ofrecerá principalmente valiosas miradas sobre el espacio del bar y una visión abarcadora de la ciudad, pero merece la pena detenernos en el espacio de la casa como un espacio que, sin ser negativo, es un espacio de no-identificación. Antes de analizar el piso y el chalé donde el narrador-protagonista vive, dedicaremos unas líneas a la casa en relación a otros personajes secundarios. La casa como lugar de desarraigo no será característica solo del protagonista. Para muchos de los personajes que se conocen en el bar El Limbo y que comparten el Madrid nocturno, el bar será un espacio de identidad, una especie de refugio. Allí van casi a diario y muchas veces no se hace alusión a que efectivamente vuelven a sus casas, o en otras, deliberadamente evitan la vuelta a sus casas y prefieren la atmósfera familiar del bar⁶². En la novela hay dos personajes, César, el pianista del bar, y el vagabundo de la plaza donde vive el narrador, que carecen de una casa propia. César vive en pensiones y come en los bares. Es un hombre sin pasado y sin raíces. De él solo se sabe que había tenido una mujer y un hijo, pero nada más desde que “su única casa era El Limbo y su único amigo el piano.” (CM: 18). El vagabundo, con el que el narrador conversa en algunas ocasiones, es otro ejemplo de personaje para quien la casa es un concepto vago, que puede ser el banco donde duerme o la ciudad entera cuyo cielo contempla.

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

Pasamos en un piso varios años, nos mudamos de casa y cambiamos de una a otra varias veces sin saber quién vivió allí antes que nosotros ni qué cosas sucedieron en el lugar en que ahora dormimos o en el cuarto en el que trabajamos. Yo mismo, si recordaba las casas en las que había vivido, no podía contar nada de ellas, salvo las características físicas y arquitectónicas, excepción hecha de la de mis abuelos de Asturias, que como el chalet en que ahora vivía, también estaba llena de historias de la guerra. Las demás, incluida la de mis

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

padres, en Gijón, donde pasé mi infancia y mi adolescencia, no eran más que unas paredes mejor o peor pintadas y unas habitaciones más grandes o más pequeñas, pero habitaciones al fin y al cabo. (CM: 201)

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

Vivíamos todos juntos en buhardillas⁶³ o en pisos de alquiler que cambiábamos cada poco en función de las circunstancias y de nuestras posibilidades, y pasábamos los días en una especie de larga fiesta... (CM: 28-29)

Del piso del que tenemos más información es aquel de la plaza de las Salesas en el barrio de Salamanca⁶⁴, que compartió primero con muchos amigos y donde acabaron viviendo solos él y su novia, Eva, de la que poco después se separó:

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

Esta casa, como se desprende de la cita, es comparada por el narrador con un hotel, en otra ocasión con "una pensión abierta a todas horas" (CM: 53); sin embargo, de esta casa el narrador conserva buenos recuerdos, por lo que sería erróneo considerar este espacio como un lugar de tránsito deshumanizado, como era el caso en otras novelas⁶⁵. Salvo para Eva, la novia sueca con la que Carlos sale varios años y que no se adapta a este modo de vida, ese piso para Carlos y para el grupo de amigos representaba un sinónimo de juventud, de vida despreocupada y de amistad. A él no le molestaba el hecho de que "el salón [se convirtiera] en una especie de embarcadero

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

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

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

en el que todos desembocan.” (CM: 53). No obstante, en el momento en el bar desde el que el narrador evoca su vida anterior, el espacio de la casa se ha transformado en un espacio negativo, del que quiere huir:

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

Este piso ahora es sinónimo de una juventud perdida, del inevitable paso del tiempo y de la apertura de una nueva época en la vida que trae responsabilidades y en la que los sueños dejan lugar a las ambiciones⁶⁶.

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

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

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

necesidad de no estar solo y de alguien que mire su obra con sinceridad.

En el chalé donde pasó, según sus palabras, el peor período de su vida, viviendo en una especie de purgatorio como también reza el título de esta parte del libro, comprobaría que nunca se integraría en el pueblo donde los locales lo consideraban un extraño y tampoco conseguiría desprenderse totalmente de Madrid. La ciudad le parecía al mismo tiempo un mundo lejano, que prefería olvidar, pero al que, por si acaso, tenía cerca como un “un resplandor tembloroso, un ruido sordo y lejano” (CM: 203). Desgarrado entre su Gijón irrecuperable, Miraflores, ese pueblo tan dependiente de Madrid, y la gran ciudad que nunca duerme, la única patria que le queda será su pintura.

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

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

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

Mientras está en España, Adela vive por poco tiempo en una pensión que, a pesar de ofrecerle cobijo, es un espacio gris, donde pasa hambre y se siente sola. El resto de las casas, si exceptuamos la casa en la provincia de Jaén donde se refugiará por cierto tiempo y donde llegará a establecer un contacto íntimo y sincero con la familia que vive allí, son más bien lugares de trabajo que propias casas. El primer día que llega va a la casa donde sirve su prima Lucecita. Allí se quedará poco tiempo, porque la señora de la casa reconoce en Adela una atracción peligrosa que su marido difícilmente podrá resistir⁶⁷. La otra casa donde trabaja su prima Leo es la máxima representación de la humillación que pasan los inmigrantes, relegados a la clandestinidad, a la miseria, a la incomunicación:

Vivía como una secuestrada, recluida en el cuarto de Leo, relejendo una y mil veces viejas revistas del corazón repescadas por mi prima de su señora. Sin hacer ruido. Sin poder salir más que al baño, tres veces al día. Leo aparecía de pronto en la puerta y me hacía, en silencio, una señal con la cabeza para que la siguiera mientras sellaba sus labios con un dedo. Cuando oía a la señora hablar en la cocina, yo debía esconderme bajo la cama. A veces lloraba en silencio, como una niña asustada. *Fifty-Fifty*, la mariposa, se volvió un gusano hambriento siempre a la espera: de la comida que mi prima me traía a hurtadillas y de las palabras de consuelo que, de noche, me susurraba bajo las mantas. Las únicas que había escuchado en todo el largo día. (MMQ: 29)⁶⁸

Cuando Adela comienza a trabajar en el servicio doméstico —ante la falta de alternativas y confirmando la afirmación de su prima de que “gente como tú y yo”, es decir, mujeres inmigrantes en situación irregular, solo pueden acceder a ese tipo de empleo—, logra recuperar parte de su dignidad. Aunque inserta en una estructura laboral desigual, se resiste a que ese espacio se transforme en una prisión: rechaza el uniforme blanco y negro, se enfrenta a una de las señoras y exige el pago justo por su trabajo.

A pesar de que la mayoría de las casas representan para Adela un espacio hostil, un espacio de paso y de no-identificación, sí asoman dos espacios positivos en la novela, pero se encuentran fuera de Madrid: uno es una casa, allá en su país, que construyó otro marido de la madre, don Pericles, a quien Adela consideraba su verdadero padre, y otro es la aludida casa en Jaén, que representará una especie de escondrijo, pero también un espacio de reencuentro consigo misma. Ambos espacios denotan algún cambio positivo del personaje. El primer espacio se asocia con la “metamorfosis” de

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

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

Adela: de ser una niña que no tenía nada —vivía en el hotel de su abuela, con un padre biológico mujeriego y una madre y abuela que nunca le mostraron verdadero afecto— pasó a convertirse en una niña con un “salón privado para sus visitas, [...] [con] radiocasete, televisor a pilas, librería y chicas de servicio” (MMQ: 25). En ese mismo lugar se forjó además su vínculo con don Pericles, quien le “contagió su amor a la lectura” (MMQ: 24) y ejerció una influencia decisiva en su formación personal. Gracias a la educación y el cariño que recibió de este hombre, Adela pudo destacar del entorno mediocre y erigirse como una mujer con dignidad que deja a Reinaldo, el hombre que la maltrata, y que decide emigrar para crear su propio destino.

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

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

Desde aquel momento fugaz de enfrentamiento a sí misma es cuando empieza el final de su huida del pasado y cuando decide enfrentarse a todos los que la tenían sojuzgada – Reinaldo, su madre... Decide recuperar su yo complicado, esa “Adela Guzmán, maestra, lectora voraz, dominicana, pronosticadora onírica de desgracias por venir, insegura y dependiente, amante de sones y boleros, huérfana de una madre viva y madre de tres niños huérfanos...” (MMQ: 190-191), pero también siendo otra, transformada y enriquecida por un viaje español que ha sido, ante todo, mental y emocional, más que físico.

1.11. En el caso de la novela *Cosmofobia* podemos identificar dos tipos de percepciones del espacio de la casa: una, a través de los inmigrantes y, otra, a través de los personajes españoles. En el primer caso, se trata prácticamente de un espacio ausente. Al inmigrante muchas veces lo conocemos en su lugar de trabajo, por lo que no se nos permite entrar en su espacio privado. De hecho, el inmigrante se menciona en el mismo contexto de la casa solo cuando se hace referencia a las casas ajenas donde, sobre todo las mujeres, trabajan como personal doméstico. Las raras ocasiones en que se hace alusión al espacio propio es cuando una niña enferma no puede ir a su casa porque sus padres trabajan y no hay nadie allí o la casa de los inmigrantes es el tipo de piso-patera que muchos inmigrantes ilegales comparten. En otras palabras,

la casa no representa un espacio de intimidad e identificación, ni siquiera un espacio de seguridad, calor y cuidado. Muchos de los niños cuyos padres están obligados a trabajar hasta muy tarde para poder ganarse el sustento diario, tienen el centro social como espacio alternativo a su hogar, que no casualmente se llama "La casita". Los adultos, por otra parte, eligen el bar o la calle como espacios con los que reemplazar ese vínculo roto con la casa. La casa solo aparece como espacio idílico y acogedor allá en el país de origen donde algunos inmigrantes sueñan con volver. Sus casas en Madrid son espacios provisionales y de paso por encima de las que flota la casa-sueño en algún lugar lejano.

En el caso de las casas de los personajes españoles predomina la visión de ellas como espacios hostiles. En varias ocasiones es el espacio donde se produce la pelea entre las parejas y uno decide abandonar al otro. Por ejemplo, para Susana, la negra de nacionalidad española, la casa es un espacio agobiante, sinónimo de las humillaciones y los insultos que sufre por parte de Silvio, su novio. El espacio de felicidad que está buscando para sí misma y que no encuentra en esa casa junto a Silvio, ella cree que existe, pero siempre en otro lugar:

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

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

Hacia el final de la novela también conocemos el espacio de la casa de la escritora, áter ego de la autora, que había recopilado todas las historias de los distintos personajes que componen el libro. Tampoco conocemos muchos detalles de este espacio salvo la alusión a los dos cuadros del misterioso pintor Yamal, que es el personaje central de la obra, a quien la autora conocía y cuyos cuadros había comprado y colgado en su salón. El hecho de que la autora salga como protagonista y amiga de unos de los personajes probablemente es un “truco” para darle mayor verosimilitud al relato y aumentar el aura mística que envolvía al personaje de Yamal. En relación a los cuadros, que formaban parte de una serie de supuestos cuadros idénticos que se diferencian en pequeños detalles⁶⁹, la autora asevera:

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

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

1.12. Como este es un trabajo sobre los espacios en la ciudad de Madrid, no vamos a ofrecer un análisis pormenorizado de los espacios de las casas que aparecen en la novela *El Metro*, ya que la mayoría se sitúan en el pueblo natal del protagonista Obama Ondo o en otros países por donde pasó antes de alcanzar primero las tierras de las Islas Canarias y luego ser trasladado a Madrid. Sin embargo, dedicaremos unas líneas a estos espacios para tener más claro el contexto en Madrid y precisamente la ausencia de un hogar o de un espacio de identificación. Del piso donde Obama Ondo vive en Madrid tenemos una información muy esporádica, “una habitación compartida con cuatro senegaleses y un maliano, que no le resguardaba suficientemente de los aires gélidos del invierno madrileño” (EM: 19), que nos hace concluir que el espacio de la casa aquí ha perdido toda relevancia y posibilidad de vínculo. La falta de un lugar propio del protagonista lo confirma el final de la novela, cuando Obama Ondo, a pesar de su deseo de no tener, como muchos inmigrantes, una muerte anónima, muere apuñalado en el metro, solo, lejos de su casa, lejos del gigantesco *adjab* donde están los

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

huesos de sus ancestros. En resumidas cuentas, su tragedia consiste no solo en que ese miedo premonitorio de Obama se hace realidad, sino que la muerte le llega en el momento en el que se asomaba una esperanza de integración en la sociedad, cuando por fin sale del anonimato de un vendedor ambulante y conoce a una chica española con la que una noche sale.

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

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

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

1.13. A diferencia de *Cosmofobia*, donde la mención a la casa es muy frecuente pero su poder connotativo es bastante limitado, en la novela *Paseador de perros*, es justamente la ausencia de la casa lo que la vuelve significativa.

Ya desde el principio de la novela, cuando habla de la decisión de dejar Lima, no se menciona directamente el espacio de su casa, sino se evoca mediante la metonimia “familia”, sin que se perciba la menor nostalgia o arrepentimiento por haberla dejado. Ese espacio de la familia, que representa solo un “mapa de afectos” y con la que lo une un vínculo puramente casual es un espacio de la no-identidad. Por eso le resulta fácil afirmar que “[c]uando te mudas de un lugar no vale dejar cosas en la casa antigua, hay que llevarse todo” (PP: 29) y dejar atrás su pasado, desarraigarse e instalarse en el Madrid donde “todo empieza”. Sin embargo, el protagonista no pretende que Madrid sea su nuevo hogar. Desde su llegada pasa por varias casas, pero de ninguna se nos ofrecen detalles y no lo vemos detenerse allí. Se evoca en varias ocasiones mediante la metonimia “cama”, es decir, para él, las casas alquiladas de Madrid representan un espacio de paso, provisional, que se asemejan más a un hotel que a un espacio de intimidad: “Mi habitación en Malasaña ya no me pertenece, un desconocido la ocupará a fin de mes” (PP: 76). Es curioso también el léxico que se relaciona con estos lugares: “mudarse”, “ocupar”, “alojarse”, “elegir como compañero de piso”, mas en ningún momento a estos sitios se les llama casa u hogar. La palabra “hogar” aparece en el siguiente contexto: “[e]l parque Calero, ese ex hogar de yonquis”, de lo cual podemos concluir que se evita de manera deliberada el léxico relacionado con la pertenencia y las raíces y solo tiene cabida en un sentido figurado, refiriéndose a un ámbito marginal. Una confirmación más de esto sería la alusión a una de sus casas en el barrio de La Latina, que en realidad es un sótano⁷⁰ donde apenas llega la luz, lo cual, por una parte, se convierte en una crítica a los espacios “reservados” para los inmigrantes, pero, por otra, una insistencia por parte del narrador de convertir cualquier posibilidad de casa en su auto-negación.

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

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

Gracias a su trabajo de paseador, el narrador tiene acceso a las casas ajenas y eso le permite adueñarse, involuntariamente, de la intimidad y de los recuerdos ajenos. Camas desechas, platos sucios, rutinas, miedos, objetos y ausencias palpitantes es lo que el personaje del narrador se encuentra al penetrar esos “abismos” del pasado ajeno. Borrando o sepultando voluntariamente los propios recuerdos, se crea un hueco en el que ahora caben solo fragmentos de vidas. Sin embargo, esos fragmentos no revelan más que tragedias y la profunda soledad de sus habitantes: “ancianas desvalidas [...] divorciadas con depresión, esquizofrénicos, matrimonios al borde de la ruina, jóvenes aterrorizados con su propio rostro, hombres obsesionados con el sadomasoquismo, gente que pagaba más al psicólogo de su perro que al suyo” (PP: 112). De las casas de los clientes que piden servicios para sus mascotas sobresalen tres: la del anciano en Pozuelo que tiene un mapache como mascota; la casa en Coslada donde va a ocuparse de tres perros porque su dueño está atado a la cama con la pierna amputada y la dueña de una *bóxer* en el barrio de Salamanca que vive recluida debido a las marcas en su rostro. En el barrio de Pozuelo, que al principio de la novela el narrador percibe como una zona con casas “alejadas del ruido y rodeadas de jardines enormes donde las podadoras de césped parecen coches deportivos” (PP: 13), pronto desenmascará ese aparente aspecto paradisíaco al conocer de cerca la mansión del anciano⁷¹. Es una casa enorme, lujosa, pero que rezuma la ausencia del hijo que se fue a Londres para escapar del futuro “brillante” que le reservaba su padre. Esa casa que representa el vínculo roto entre padre e hijo que no tiene esperanza de remendarse, ha perdido toda noción de casa como hogar, como espacio relacional y se ha convertido en una especie de celda: el personaje no sale de la casa, se pasea sin fin, no mantiene conversaciones con su criada brasileña. Vive aislado en su pasado, en un instante feliz, captado y reproducido en el cuarto oscuro un sinfín de veces en una fotografía de su hijo.

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

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

La casa como espacio, es, sin duda, un espacio desprovisto de la memoria para él y un espacio de incomunicación, soledad, ausencias y hasta de muerte para los demás protagonistas. Hacia el final de la novela, cuando decide dejar el trabajo e irse de Ma-

⁷¹ El fenómeno de los pudientes que se van a la periferia a vivir aislados y protegidos del resto de la ciudad estaba descrito también en *Se vende un hombre*. Pero en ambas novelas se ha podido constatar que estas especies de *gated communities* no ofrecen el deseado autoaislamiento, ya que los personajes allí siguen viviendo en el miedo o se convierten en espacios que enjaulan y que potencian la soledad.

drid, el narrador, casi como por rutina, va a despedirse de la poca gente que conoció en Madrid. En la casa del anciano el mapache Odo se ha escapado y sale de allí sin despedirse; en la casa de Coslada solo está la mujer, ya que al marido lo habían ingresado en el hospital y su final era inminente; tampoco consigue ver a su jefe, Jota, quien le había dejado el sobre con el último sueldo al conserje. Paradójicamente, lo único que encuentra en estas casas es el desencuentro.

Conclusiones:

La casa es ante todo un espacio multiforme. Puede ser una humilde chabola, un apartamento en un rascacielos, una mansión en las afueras. La casa es el espacio a través del cual la dicotomía centro-periferia de la ciudad es más marcada. En las novelas del período franquista, sobre todo en las primeras tres novelas, existe una neta división entre lo que representa el centro, al que muchos personajes no tienen acceso, y lo que es la periferia, donde únicamente puede caber el pobre, el marginalizado. Las novelas *Travesía de Madrid* y *Se vende un hombre* son una especie de novelas transitorias, donde los personajes también pertenecen a una clase baja, pero ya no viven ni se mueven solo por la periferia. Sin embargo, en estos casos es más patente la no pertenencia a ningún lugar y la ausencia de un hogar, de un espacio de arraigo. Ya desde la primera novela de la era democrática se nota una inversión total del esquema anterior y en *Los novios búlgaros* tenemos el centro como espacio donde los de fuera, extranjeros y marginalizados, son más visibles. La casa de la periferia aquí no se ubica en Madrid sino en una periferia mucho más amplia, en otro país. En otras novelas como *Una tarde con campanas*, *Paseador de perros* y *Cosmofobia*, es característico que el otro siempre vive en el centro, pero aquí se ha difuminado prácticamente la dicotomía. El centro está ya “conquistado” y se ha deconstruido como símbolo de poder y riqueza⁷².

Comparando la representación de este espacio en las distintas novelas, se puede constatar que en las novelas de la migración interna —anteriores a los años noventa—, el reflejo de la sociedad moralmente degradada es visible sobre todo a través del espacio de la casa. La casa suele ser un lugar de muerte (en *Los olvidados* en una chabola mueren Mercedes y su madre; en *Tiempo de silencio* la hija de Muecas pierde la vida; en *Travesía de Madrid* un homosexual termina ahorcado y una prostituta muere de cáncer; en *Se vende un hombre* la madre de Enrique, que también padece un cáncer, muere desangrada) o de destrucción (la chabola de la familia de Jaén en *La piqueta* acaba derribada). En las novelas posteriores a los años noventa ya no volveremos a

⁷² Popeanga (2002) constata la pérdida del centro en la ciudad postmoderna: “Comienza a perderse paulatinamente la idea de centro, concebido en torno al monumento más representativo —la catedral y el palacio, con su correspondiente plaza— de modo que el desarrollo de lo urbano desplaza el centro único hacia «otros» centros de índole profana.” (14)

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

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

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

En otros casos hemos visto que la casa es sobre todo espacio de no-identificación,

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

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

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

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

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

Queremos destacar, finalmente, los elementos a través de los cuales se describen los espacios domésticos en las novelas analizadas. Del interior de las casas podemos notar un leve predominio del espacio íntimo de la alcoba, aunque son bastante frecuentes los espacios comunes como los salones, las cocinas y los baños. Merece la pena mencionar que la cocina se relaciona únicamente con la mujer (en *Los olvidados*, *La piqueta*, *Una tarde con campanas*, *Cosmofobia*, *Madre mía que estás en los infiernos*) y el baño en *Una tarde con campanas* sobresale porque no es un espacio puramente funcional, sino un espacio de retiro, de soledad, de introspección. Muchas veces no existen claros límites entre estos espacios interiores porque se trata de viviendas improvisadas, donde en vez de paredes hay arpilleras (lo hemos destacado en las descripciones relativas a las chabolas) o incluso se vuelven más imprecisos o se borran los límites entre dentro y fuera (en los casos donde se da importancia al espacio del umbral o la puerta⁷³ — *La piqueta*, *Los olvidados*, *Se vende un hombre*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* o a los balcones⁷⁴ — *Una tarde con campanas*, *El cielo de Madrid*, *Cosmofobia*). Probablemente el mueble que más destaca de estas casas es la cama, que puede ser un lugar que se cede para el otro (*Los olvidados*), un lugar que se comparte (*Madre mía*

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

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

que estás en los infiernos, *Una tarde con campanas*)⁷⁵, un lugar en el que se siente soledad (*La piqueta*, respecto a Luis), un lugar de incesto (*Tiempo de silencio*), un lugar en el que se va a dormir con otra persona (*Se vende un hombre*, *Travesía de Madrid*, *Tiempo de silencio*, *El cielo de Madrid*), un lugar donde cobijarse y esconderse (*Madre mía que estás en los infiernos*) o donde se puede estar al lado de alguien y sentirse seguro (*Una tarde con campanas*), un lugar que desune (*El cielo de Madrid*) o donde se muere (*Se vende un hombre*, *Travesía de Madrid*)⁷⁶.

Conviene señalar que de los objetos presentes dentro de las casas resalten el reloj y el espejo, que van a aparecer también en otros espacios que analizaremos en los siguientes apartados. Aquí el reloj carece de su principal función de orientar en el tiempo y se vuelve solo un objeto insignificante (*La piqueta*). El espejo casi siempre sirve no tanto para devolverle al personaje su verdadera imagen, sino es donde el personaje observará algún cambio hasta entonces no percibido (*Madre mía que estás en los infiernos*) o el espejo reflejará algún lado inédito o escondido de la identidad del personaje (*Tiempo de silencio*, *Los olvidados*)⁷⁷.

75 En las novelas de migraciones parece no encontrarse una cama como “espacio individual por excelencia, el espacio elemental del cuerpo [...] sólo tenemos una cama, que es *nuestra cama*” (Perec 1999: 38) Compárese también el relato “La tumba de Agrumosa” de Rocio Silvia-Santisteban, recogido dentro de la colección *Lavapiés: microrrelatos* (2001), donde la protagonista tiene que compartir hasta la cama con un desconocido. La cama aquí la llaman metafóricamente la tumba, lo cual representa una máxima inversión de este espacio.

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

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

CAPÍTULO 2

Elementos de la naturaleza

El río: el límite de un mundo diferente

El río Manzanares no es exactamente un elemento emblemático del paisaje madrileño, sin embargo, no son pocos los autores que le han dedicado unas líneas, aunque no siempre halagadoras. “Pobrecito río”, “río de plata falsa”, “esperanzas de río”, “el humilde Manzanares”, “arroyo aprendiz de río” son solo algunos de los epítetos que poetas como Quevedo, Góngora o Lope de Vega le han atribuido⁷⁸. Si bien ha habido tales que lo han exaltado, como Miguel Hernández en *Fuerza de Manzanares* (“el Manzanares llega triunfante al infinito”) o ha cobrado mayor protagonismo entre pintores como Goya⁷⁹, por ejemplo, este elemento geográfico ha sido en múltiples ocasiones objeto de burla y sátira y no una seña de identidad como otros ríos más grandes y caudalosos lo han sido para las ciudades que atraviesan.

Por eso, no sorprende el hecho de que, en las novelas en cuestión, el río no sea el escenario frecuente para los vagabundeos de los personajes. El espacio del río Manzanares lo analizaremos en tres novelas: *La piqueta*, *Travesía de Madrid* y *Los olvidados*. El río como espacio cargado de gran simbolismo aparece también en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, pero no se trata del Manzanares, sino del Vístula, el río más importante de Polonia. No nos detendremos sobre este espacio, que es predominante en la parte del libro separada en cursiva, donde Andrés narra las aventuras a bordo del barco en el que trabajaba su padre antes de emigrar a España. Sin embargo, es curioso destacar que a la pregunta de la chica Laura de por qué habían dejado Polonia, Andrés responde con esta historia, que transmite valores como el heroísmo y el paso a la edad adulta, eludiendo así una respuesta directa. O sea, de la travesía migratoria se esquiva por completo la parte de la llegada a España o el viaje previo y no se quiere ofrecer de ella una mirada melodramática y conmovedora. La emigración, probablemente un tema doloroso, aquí se ha sustituido por un relato casi legendario y probablemente ficticio, pero mediante el cual el diálogo con el *otro* es posible.

2.1. En *La piqueta*, el río se menciona solo en contadas ocasiones, pero su presencia es significativa porque sirve para potenciar la atmósfera desoladora que impregna la novela. En un episodio, cuando Luis y un amigo suyo vuelven del trabajo en tranvía, el Manzanares se observa desde lejos, “casi seco, [que] parecía un charco de agua sucia, debajo del puente” (LP: 146). El paisaje lo complementan unos hombres que caminan y “se emborrachan por el *Madri*” (LP:146), lo que crea un contraste con los viajeros en el tranvía, sumidos en el silencio. El amigo de Luis, pretendiendo hacer un comentario gracioso, dice que el río “[p]adece el mal de ‘la gota’” (LP: 46), pero la frase queda suspendida en el aire, ya que no provoca la risa. Es decir, la mención del enfermizo y poco caudaloso río potencia el estado de ánimo de los personajes, presos de una apatía y sentimiento de derrota inexplicada.

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

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

Esta sensación de degradación también se refleja en otras menciones al agua a lo largo de la novela. Así, en el capítulo quinto de la primera parte, durante un paseo bajo la lluvia de Luis y Maruja, el agua aparece con un significado ambivalente: por un lado, parece purificadora, capaz de detener el tiempo y traer alegría momentánea; por otro, revela un trasfondo oscuro y contaminado:

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

Aquí, el agua que fluye desde la ciudad (la referencia a la carretera de Toledo subraya la conexión entre el centro y la periferia) es una fuente de vida, pero estéril, representada por la "hierba diminuta". La periferia aparece entonces como un subproducto degradado de la ciudad: un espacio enfermo, lleno de residuos, lodo y mosquitos.

Otra mención al río Manzanares en *La piqueta* es cuando Luis y Maruja están dando uno de sus escasos paseos por el centro de Madrid y de ahí van a la orilla del río, un lugar que, en un primer momento, parece ofrecerles tranquilidad e intimidad: hay pescadores, bañistas desnudos y la descripción del entorno es positiva —"el cauce es más ancho", "el rumor manso de la corriente" (LP: 88). Sin embargo, la pareja no permanece mucho tiempo en ese espacio, que sienten ajeno: "Nos hemos *alejao* mucho" (LP: 188). El río sirve aquí para denotar otra vez la oposición centro-periferia ya que la visión del paisaje, aunque momentáneamente pacífica, termina reafirmando la exclusión y el desarraigo de los personajes respecto al espacio urbano privilegiado.

2.2. En la novela *Los olvidados*, el río cobra mayor protagonismo. No es solo un elemento del paisaje, sino que se transforma en un lugar metafórico. En varias ocasiones, los personajes utilizan la cercanía del río como punto de referencia para orientarse y saber que están próximos a sus chabolas. Asimismo, el puente se menciona repetidamente como un umbral que separa el resto de la ciudad de "La Colonia sin Ley". Las descripciones que acompañan al río no aluden a ese "pobrecito río" del que otros autores se han burlado. Al contrario, si uno no conociera el referente real, ese río poco caudaloso que corre a espaldas del centro urbano, se podría formar una idea de un río bravo que corre indiferente a todo el devenir humano en la periferia madrileña:

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

corría turbio y orgulloso (LO: 89)

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

El río tiene un valor simbólico al delimitar el mundo de las chabolas y, al mismo tiempo, por ser un espacio habitado por otros grupos marginados, como los gitanos⁸⁰. Los gitanos llegan en verano, con las moscas y el polvo, y se instalan bajo el puente porque en la colonia no los aceptan. O sea, también dentro de las clases más bajas existen jerarquías, barreras, muros infranqueables. A pesar de tratarse de hombres que han pasado múltiples travesías antes de instalarse en el barrio de las chabolas, la gente de la colonia desprecia a los gitanos y frente a ellos, se consideran unos “seres sedentarios que tenían un cobijo seguro, un hogar estable y unas relaciones de vecindad absolutamente normales” (LO: 327-328). Si el río marca los límites entre la ciudad y la no-ciudad, nuevamente en relación con los gitanos es este un espacio que refleja las jerarquías establecidas, ya que los gitanos solo pueden ocupar un espacio oculto y relegado: bajo el puente, lejos de la vista.

A orillas del río también tienen lugar varias escenas que marcan puntos de inflexión en la vida de los personajes. Como se ha apuntado, el río actúa como un espacio de referencia, especialmente para Mercedes. Ella lo cruza el primer día que llega al barrio, y vuelve a hacerlo en varias ocasiones cuando regresa de la ciudad, estableciendo así una relación constante con ese lugar. Es también debajo del puente donde Mercedes pierde su virginidad con Pepe, durante la noche de San Juan⁸¹. El hecho de que este acto ocurra allí crea una oposición con otro espacio, el monte al que los novios en la ciudad natal de Pepe llevaban a las chicas con las que se querían casar. La oposición no es solo por el eje vertical monte-bajo el puente, sino se establece entre la atmósfera que supuestamente tiene que ser idílica y llena de pasión, frente a la descrita al lado del río, con los gitanos cerca y con la “grotesca canción de las ranas” (LO: 320).

Así, el río, tradicionalmente asociado en la lírica con el *locus amoenus* del encuentro amoroso, pierde aquí su carácter íntimo, clandestino e incluso transgresor, y se despoja de su simbolismo poético a través de una descripción que lo vuelve vulgar. No obstante, a pesar de que la experiencia sexual de Mercedes no resulta del todo positiva, este episodio representa un momento de consolidación en su relación con Pepe: ambos establecen un pacto, una promesa de amor, que refuerza su vínculo y alimenta la esperanza de un futuro compartido.

El río no es solo como acabamos de ver un espacio iniciático, sino al final de la novela se transforma en un espacio fatídico. Tras el encarcelamiento de Pepe y la muerte

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

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

de Mercedes, Antonio también muere tropezando y cayendo en el río. El río, que es tanto símbolo de la vida como de la muerte⁸², en esta novela es el escenario definitivo de la desaparición del personaje. La noche en la que muere Antonio, el río se transforma para él en un camino hacia el infinito donde se reencuentra con Minerva, la mujer que lo amaba y a la que Antonio no correspondió; un camino que lo lleva a un mundo mejor, un mundo imaginado, paradisíaco, idílico, donde viven todos “los olvidados”.

2.3. En *Travesía de Madrid*, el río Manzanares se menciona en varias ocasiones como una frontera física y simbólica que separa dos mundos distantes. Desde la orilla, el narrador percibe sonidos lejanos, fragmentos de un Madrid al otro lado del río que se presenta como borroso o inalcanzable: “al otro lado” está ese “Madrid incierto” (TM: 89). Al lado del río están también el cementerio y el barrio de chabolas donde el protagonista se refugia por cierto tiempo. En este último lugar conoce a una niña, Lili, cuya visión del mundo está claramente delimitada por el río: “Lili ha nacido aquí, en el Puente de Toledo, y Madrid, para ella, es esta margen del río, toda escombros y desmontes.” (TM: 191).

Esta división de la ciudad no es tan patente en relación a otros espacios, ya que vemos al protagonista moverse tanto por espacios degradados como por los barrios acomodados y, como casi todos los espacios se perciben a través de su mirada, no se tiene una impresión de que haya sitios prohibidos para él. Sin embargo, aunque los pasajes que se refieren al río no son abundantes, son suficientes para confirmar una visión divisoria similar a la de otras novelas, entre un Madrid pobre, degradado, periférico y un Madrid rico e indiferente.

En otro momento de la novela, aun siendo la alusión al río breve, se activa todo su potencial metafórico como espacio asociado a la muerte. La noticia del hallazgo de una mujer extranjera ahogada en el Manzanares es presentada de forma lacónica, casi despersonalizada:

Estaba de nuevo en el corazón de Madrid y no pasaba nada. La policía había encontrado a una extranjera ahogada en el Manzanares. La extranjera estaba embarazada⁸³ de tres meses. ¿Suicidio? (TM: 173)

La elección de una extranjera como víctima no parece casual. Este personaje anónimo se suma a la serie de mujeres extranjeras que el narrador encuentra a lo largo de la novela, figuras que terminan por desdibujarse hasta perder toda identidad. Su muerte, como su vida, es irrelevante para la ciudad: su presencia no deja huella. En este sentido, el río, tantas veces descrito en términos despectivos, aparece aquí como

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

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

el destino final de los cuerpos invisibilizados, un espacio donde el *otro* —el extranjero, el marginal— simplemente desaparece, sin duelo ni memoria.

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

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

Conclusiones:

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

CAPÍTULO

3

**Espacios
transitorios
entre
naturaleza
y ciudad**

El parque: espacio de aparente sosiego

El parque en una especie de espacio transitorio entre los elementos de la naturaleza y los espacios públicos. Por una parte, porque es un espacio integrado en la ciudad, con elementos propios del mundo “civilizado” —senderos asfaltados, papeleras, bancos, farolas— que nos hacen recordar que no estamos en la naturaleza salvaje ni en el bosque oscuro y lleno de peligros que rodea la ciudad medieval amurallada. Pero, por otra parte, allí vamos siempre que estamos cansados del asfalto, del ruido, de la vida ajetreada de la ciudad para retirarnos y estar más cerca de la naturaleza, aunque sea “artificial”. Paradójicamente, al parque —especialmente los grandes parques urbanos—, vamos para olvidar la ciudad, pero necesitamos siempre una confirmación de que la ciudad permanece cerca.

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

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

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

El Retiro, como el metro, son lugares predilectos de los inmigrantes que trabajan como vendedores ambulantes. Cuando hablemos del espacio del metro, observaremos que el inmigrante Obama Ondo prefiere el metro a la calle porque lo resguarda del frío y de los ruidos, o sea, para él, el metro es en una especie de refugio. En cuanto al parque, no tenemos informaciones de por qué se elige como un lugar apropiado para la venta ambulante, pero podemos sacar la conclusión del hecho extraliterario de que el parque es un lugar de ocio, donde la gente viene para relajarse y es más probable que también tenga tiempo y deseo de completar sus ratos libres con algunas compras. Como sugiere el propio texto, Obama probablemente va al parque porque los inmigrantes, tanto en la vida privada como en el trabajo, se juntan y comparten muchos espacios. De todas formas, en la cita es patente la oposición entre dos grupos de personajes: los visitantes del parque, representados como figuras dinámicas, y los vendedores estáticos, agrupados alrededor del estanque. Se transmite una imagen despreocupada de los primeros, que no establecen contacto con los segundos, con-

denados a una espera inútil. En la breve cita se ve también que el parque, o más concretamente el estanque⁸⁴, obtiene tanto rasgos positivos como negativos⁸⁵, porque le trae a Obama buenos recuerdos de la infancia, así como del peligroso periplo por el Estrecho. De este modo, el Retiro se presenta como un espacio ambivalente: por un lado, lugar de encuentro y memoria para los inmigrantes; por otro, escenario de desigualdad y separación, donde la visibilidad no garantiza la inclusión.

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

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

No obstante, la elección del parque como un destino parece más fruto del azar que de una intención deliberada, y se inscribe en los paseos que da Enrique durante el periodo en que su madre fallece y él se muda a vivir en la trastienda del señor Plácido. En ese tiempo, recorre distintos espacios de la ciudad: llega al barrio de Salamanca, donde observa a personas alegres y desea sentirse parte de “una vida más vivible” (SVH: 129); va al cine, donde conoce a Maribel; o descubre su afición por la lectura en las librerías. A diferencia de estos espacios que propician encuentros o transformaciones significativas, el parque no parece tener un papel decisivo en su evolución personal. Si bien se sugiere que estas visitas al parque son frecuentes —el narrador menciona que cada lunes tenía tiempo libre para recorrer la ciudad—, la ausencia de nuevas menciones al Retiro puede sugerir la artificialidad de este supuesto “retiro” y la falsedad del deseo de ser “dueño de su tiempo”.

3.3. El parque como espacio de soledad aparece también en *Paseador de perros*. El narrador elige con frecuencia “los puntos más alejados de los parques” (PP: 42) para estar a solas, pero en realidad nunca consigue desconectar de la gente y los problemas, tanto propios como ajenos. El Retiro, al igual que en otras novelas analizadas, resulta ser un espacio ambiguo, donde algunas veces vemos al protagonista pasear

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

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

tranquilamente con su “disfraz de dueño”⁸⁶ de la mascota, permitiéndose observar a chicas atractivas o disfrutar de una merienda; pero allí también están las parejas y las familias felices para recordarle el punto muerto en el que se encuentra su vida. Tumbado bajo un árbol se da cuenta de que está completamente solo, ya no tiene a Laura Song, su ex novia, y tampoco tiene amigos. Se siente saturado por el trabajo y le persigue un amargo sentimiento de que el viaje a Madrid fue un error. Se siente un extraño, rodeado de desconocidos, y el futuro con su posible mujer, hijo y familia parece otra de las ilusiones que se desvanecen como todas.

En esta novela se hace también una breve alusión al parque Gregorio Marañón, donde por primera vez el narrador coincide con inmigrantes en una posición similar a la suya. Se trata de otros paseadores de perros que enfrentan los mismos problemas que él por la falta de papeles, pero de las conversaciones con ellos se percibe una situación ligeramente mejor: trabajan en zonas céntricas, incluso gozan de cierto grado de integración. En este episodio, el contacto con los inmigrantes es instantáneo y superficial. El narrador prefiere guardar distancia y no identificarse con “una banda de inmigrantes que pasea perros y nunca ha escuchado a Baxter Duty, que no ha entrado al Garaje Sónico, que no ha pisado Malasaña” (PP: 62).

Otro parque en el que el narrador se detiene durante su interminable recorrido por la ciudad es el Parque de Berlín. Esta parada coincide con el momento en que Pauline, una novia suya, le anuncia su regreso a Francia, lo que lo deja nuevamente enfrentado a la certeza de su soledad. En este espacio, lo que observa a su alrededor son ancianos, que asocia con el franquismo, y jóvenes, que representan la despreocupación y el estado del bienestar: “Vida y muerte” (PP: 08), concluye. Resulta significativo que no quede claro cuál de estos grupos encarna la vida y cuál la muerte. Los mayores y las ideas fascistas siguen vivos, aunque deberían representar la vejez, la muerte que se aproxima y la sepultura de un régimen que queda en el pasado, y los jóvenes, que deberían ser la fuerza motora del país, los portadores de las ideas nuevas y frescas, están tumbados en el césped, en una obvia posición de pasividad. El narrador no se reconoce en ninguno de los dos extremos: se siente ajeno a ese “parque de la vida y la muerte” y prefiere mantenerse “del otro lado”. El desarraigo es total: no existe un lugar con el que identificarse, y le basta con estar siempre en movimiento, sin pertenencia.

3.4. En *Una tarde con campanas*, el parque adquiere una mayor carga simbólica en comparación con las otras novelas, incorporando además significados únicos, propios solo de esta obra. Como la mayoría de los espacios de este libro que vamos a analizar, el parque también se vincula al niño narrador, salvo el Parque del Oeste, que se menciona en la historia de un amigo del hermano mayor, Augusto, que es atacado por

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

un grupo de neonazis. Este episodio contado por Augusto y luego transmitido difusamente por el narrador, le sirve al autor para denunciar la situación en la que se encuentran los inmigrantes, expuestos a muchos riesgos solo por el hecho de ser diferentes. O sea, el parque, que en otras novelas aparecía como un espacio de refugio —o al menos como una ilusión de refugio—, tampoco escapa a la hostilidad que impregna la ciudad.

Para José Luis, el parque es un lugar ambiguo. Habla en términos positivos sobre todo del Retiro, al que suele ir con su hermano o su familia y, a diferencia de las novelas anteriores, aquí este parque madrileño no es un lugar que potencia la soledad, sino sobre todo un lugar de ocio. José Luis relata que le gusta montar en bicicleta, correr, allí se siente feliz y su familia socializa con otras, tanto inmigrantes como españolas, compartiendo comida al aire libre. No obstante, esta imagen idílica, tan común en otros relatos también, se desmorona rápidamente: la llegada de la policía solicitando documentación los obliga a esconderse, revelando así la fragilidad de ese aparente refugio.

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

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

La narradora, Laura, le descubre a Andrés en el Cerro de los Ángeles un lugar íntimo y personal que ella llama “mi atalaya”. Desde allí se ve todo Madrid, aunque la ciudad se percibe más bien como una masa informe: se distinguen solo los colores de los edificios y el perfil de algunos rascacielos. Para Laura y Andrés, Madrid es un lugar con el que pueden identificarse únicamente desde lejos y solo cuando lo observan desde esa atalaya que les permite abarcarlo entero:

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

Este lugar ofreció a los personajes la intimidad necesaria para construir su vínculo. Laura, a pesar de las advertencias de su padre, desarrolló un afecto sincero por Andrés y llegó a convertirse en su única amiga. De todas formas, ese espacio compartido no llegó a consolidarse como un lugar de conocimiento profundo del *otro*. Los encuentros con Andrés no le brindan información alguna sobre su familia, sobre su vida en Varsovia, sus sentimientos al abandonar su país, ni sobre su experiencia en España. Andrés permanece, hasta el final, como un “misterioso y tierno domador de palabras” (LLV: 200). El relato que él comparte no responde al esquema típico de los relatos de inmigración centrados en motivos políticos o socioeconómicos que empujan a los personajes a emigrar, sino se centra en un viaje en barco por el río Vístula, lleno de detalles verosímiles y aparentemente comprobables. Sin embargo, hay indicios de que se trata de una historia ficticia⁸⁷. Cuando Andrés y su familia desaparecen repentinamente, perseguidos por la policía, Laura comienza a sospechar y a reconstruir lo contado, descubriendo que guarda muchas semejanzas con el libro *La línea de sombra* de Joseph Conrad. En su narración, Andrés parece hacer guiños a su oyente, jugando con la ambigüedad entre la ficción y la realidad:

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

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

De todas formas, no es la realidad la que cuenta, sino el poder sugeridor de la ficción. Las averiguaciones posteriores de Laura, lejos de convertir a Andrés en un impostor, hacen aumentar el halo de misterio que envolvía a este chico, venido desde un país prácticamente desconocido, que no poseía gran atractivo físico, pero que sabía hacer música con las palabras. La música, en la que Laura encontraba una manera de despejar la tristeza, ahora se compone de palabras exóticas, de nombres de ciudades lejanas. Y aunque, como dijimos, no llega a producirse un verdadero conocimiento del

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

otro, lo importante es la voz que se le da al protagonista. La intimidad y el poder envolvente de las palabras hacen que la atalaya ya es la atalaya de los dos, donde Andrés nunca va a ser un extranjero.

Probablemente, desde el comienzo de esta extraña relación, en la que casi no existe el contacto físico y el diálogo es mínimo, porque predomina la comunicación unidireccional, tanto Laura como Andrés son conscientes de que este es un encuentro casual y pasajero en el que la verdad es lo último que cuenta. Por eso a Laura no le molesta que la promesa hecha por parte de Andrés de llevarle algún día a Varsovia sea una promesa vana. Como Varsovia probablemente ni siquiera es su ciudad natal, sino solo un nombre bonito que Andrés usó en su ficción, esta promesa no es un compromiso vinculante para el futuro, sino una promesa de volver al pasado. La atalaya hizo cambios en ambos personajes y la ciudad de Madrid, que yacía impasible delante de ellos, anunciando con la caída del sol el fin del cuento, ahora también es una ciudad distinta. Para Andrés, que casi no la conoció, la alusión a Madrid siempre le traerá los recuerdos de su única amiga española, y para Laura, Madrid ya nunca más será solo esa vista preciosa sobre las casas y los rascacielos, sino también una historia lejana sobre ríos y mares contada por un chico al que probablemente no volverá a ver.

Conclusiones:

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

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

CAPÍTULO 4

Espacios fronterizos

4.1. La oficina de las jerarquías (in)visibles

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

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

En la novela *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* se menciona el espacio de algún almacén donde trabaja el chico Andrés; sin embargo, es un espacio-tabú, ya que nunca se transita ni se ofrecen detalles sobre él⁸⁸.

En muchas novelas (*Los olvidados*, *Travesía de Madrid*, *Se vende un hombre*, *Una tarde con campanas*, *Cosmofobia*), en relación con los personajes femeninos, el espacio que representa el lugar de trabajo es la casa señorial, y como normalmente representa

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

también un espacio donde estos personajes viven, se analizó en el apartado dedicado a la casa (capítulo 1).

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

En el primer episodio, Andrés coge un tranvía con destino a la Castellana, donde se encuentra la oficina del aparejador. En el tranvía todos suben a empujones y lo único que ve es un “bosque de caras”, una imagen que evidencia la deshumanización de este espacio. Una vez en la Castellana, se encuentra ante un mundo completamente ajeno al suyo: “edificios [...] grandes y limpios, y [las] calles anchas, llenas de árboles, de verdor.” (LP: 92). De la oficina del aparejador tenemos algunos detalles como el portal “muy amplio”, el escudo en la puerta, el hombre vestido de uniforme que le mira con recelo. El silencio en el que lo dejan antes de permitirle entrar, a pesar de que no tiene cita y de que el aparejador “está muy ocupado”, es perturbado solo por el ruido del ascensor que “siempre subía a algún piso más alto.” (LP: 93). Aquí, se deja entrever una visión kafkiana de ese espacio que encierra el poder, pero que es solo uno de los primeros escalones de una jerarquía invisible, de la que es metáfora ese ascensor que siempre va en dirección hacia arriba. En esta especie de sala de espera, Andrés también nota en la pared un reloj que no tiene números. Es otra “trampa” de este espacio, cuya función es desorientar al personaje. De hecho, unas líneas más abajo, Andrés no parece reconocer en el hombre que tiene delante al mismo hombre que, tiempo atrás, le había dado su tarjeta. Entre la inquietud de Andrés, el desinterés del aparejador —que parece estar ocupado con asuntos más importantes— y la nota escueta con la que termina la cita (“Nombre: Andrés Muñoz García. Profesión: Jornalero. Asunto: Van a derribarle la vivienda, necesita una de renta limitada.” (LP: 95)), queda claro que las ilusiones de Andrés han sido vanas y que de ese encuentro lo único que se llevará es la arrugada tarjeta del aparejador.

En el segundo caso, donde se menciona la oficina dentro de la fábrica, otra vez estamos ante un espacio jerarquizado, que, según las palabras de uno de los personajes, Hurtado, tiene tres zonas: “zona de luz, que son los del Consejo; la zona de penumbra, que somos los técnicos que estamos en el secreto; y la zona de sombra, que son los parías; estos no deben enterarse de nada.” (LP: 96). De la primera “zona”, no tenemos informaciones, salvo que se encuentra en un edificio aparte. Además, en la novela no aparece un personaje relacionado con esta capa social. La llamada “zona de sombra” es el lugar donde trabaja Juana, la amiga de Maruja, y al que esta también aspira ingresar. Para Maruja, la cita con López —que tiene lugar unas líneas más abajo en un café— representa una posible vía de salvación tanto para ella como para su familia. Sin embargo, de esta “zona de sombra”, donde irónicamente se producen bombillas, no disponemos del punto de vista de Juana o de otro empleado, salvo las escuetas

informaciones provistas por el narrador sobre las “naves largas, grandes”, donde se encuentran “cientos de muchachas”. No sabemos mucho sobre las condiciones en las que trabajan, salvo que las mujeres cobran menos que los hombres por el mismo trabajo.

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

Se mencionan dos espacios adicionales como lugares de trabajo: el taller de Luis y la obra de construcción donde trabaja Andrés, el padre. El primero constituye un auténtico espacio-tabú: no se accede a él, ni se conservan recuerdos o información sobre lo que allí ocurre. En contraste, el segundo, aunque descrito brevemente, se presenta como un espacio relativamente positivo. Allí se muestra la solidaridad entre los trabajadores, encarnada en el compañero Joaquín, quien apoya a Andrés tanto en el trabajo como durante el derribo de la chabola. Además, al final de la novela, se menciona que los padres se refugiarán temporalmente en este espacio tras el desalojo, lo que refuerza su valor de amparo frente a la exclusión urbana.

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

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

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

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

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

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

Se detuvo ante un garaje. Dos hombres, vestidos de mono, empujaban un coche hacia adentro. Se quedó mirándolos. Algo impedía que el vehículo rodase. [...] Entonces, el Granaíno, repentinamente, se unió a ellos. [...] Al Granaíno, se le vino una idea desconocida que aflojaba de repente, emergiendo de alguna inexplorada sima de su ser. (LO: 253)

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

En un primer momento, este espacio se ofrece como un refugio para Pepe, que acaba de llegar a la ciudad y no encuentra trabajo. Allí duerme, le pagan lo suficiente para comer, ir al cine, frecuentar los bailes. Esta estabilidad se traduce también en una forma de integración: “en poco tiempo llegó a conocer perfectamente todo el barrio” (LO: 255). Asimismo, implica la identificación con un mundo propio, cuyos límites marcan la frontera simbólica con otros espacios que encarnan mayores ambiciones o ideales, como la Puerta del Sol.

En el taller también conoce a un buen hombre, el señor Felipe, que es el encargado del taller y que será una especie de figura homóloga a Antonio, es decir, un altruista idealizado que, a pesar de todo, no podrá salvar a Pepe del entorno destructivo. Después de trabajar más de un año en el taller y sufrir todo tipo de humillaciones, Pepe entra en conflicto con los demás oficiales y se verá obligado a irse, despidiéndose del señor Felipe con una “triste sonrisa”, con resignación y desánimo. De aquí sale porque no cabe entre “la mentalidad obtusa del incapaz” (LO: 257), pero contagiado por la misma “falsa carcajada” de los oficiales y con la que lo veremos más tarde reír en el mercado convertido en un maleante o en la cárcel, donde termina enloquecido.

4.1.3. En *Una tarde con campanas*, la oficina se menciona solo en una ocasión, en un episodio que revela con crudeza la vulnerabilidad de los inmigrantes en situación irregular. Somaira, desesperada por abandonar la vivienda donde convive con toda su familia y cuatro personas más en alquiler, decide buscar un piso propio. Sin embargo, sus intentos fracasan desde el inicio: al hacer varias llamadas, los propietarios le cuelgan apenas reconocen su acento, asumiendo que no tiene papeles y evitando así “problemas”. Finalmente, recibe una respuesta positiva, pero al acudir a la supuesta cita para ver el apartamento, descubre que se trata en realidad de una oficina, probablemente ilegal. Allí trabajan un hombre y una mujer que la obligan a pagar por unas listas ficticias de pisos en alquiler, llegando incluso a amenazarla con quitarle el pasaporte. Este espacio —para Somaira y para el narrador testigo— expone de forma directa la precariedad del inmigrante sin papeles, constantemente humillado y amenazado en su intento de construir una vida digna.

El impacto de esta experiencia es tal, que disuade a Somaira de continuar su búsqueda; resignada, regresa a la casa familiar, un espacio donde no solo carece de intimidad —duerme en el salón y se ve con su pareja en el balcón—, sino que, hacia el final de la novela, se revela como un entorno hostil: allí sufre el acoso del padrastro, padre de José Luis.

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

4.1.5. En *Se vende un hombre* nos detendremos brevemente en el despacho de Puig, el constructor por culpa de quien el protagonista Enrique termina en la cárcel. Curiosamente, aunque Enrique trabaja para Puig durante un tiempo, los encuentros más significativos entre ambos personajes no se producen en el entorno laboral, sino en los espacios privados: primero en el ático de Puig, donde

este le ofrece a Enrique un empleo; y, más adelante, en el chalé al que Enrique acude tras salir de la cárcel.

Las acciones que se sitúan en el despacho de Puig ocupan unas dos páginas, pero no disponemos prácticamente de ningún detalle, salvo que se encuentra en Carabanchel, junto o dentro de alguna obra en construcción. En gran parte, el espacio se percibe por el oído y desde fuera, mientras Puig está hablando con un tal Paco, que es el encargado de mantener el orden en una colonia de chabolas construidas en una finca que Puig ha parcelado y revendido a plazos. Cuando Enrique entra en el despacho, no tenemos ninguna descripción, solo la información de que Puig le da el trabajo en el almacén, “a cambio de honradez y lealtad” (LO: 213). Este espacio es revelador porque nos sirve para completar la imagen sobre Puig, que siempre en presencia de Enrique se muestra superior y arrogante; pero aquí, a pesar de la probable superioridad económica, social e intelectual, frente al “bruto” Paco, Puig aparece obediente, inferior y vulnerable.

4.1.6. El despacho de Daniel Vergara en *Los novios búlgaros* es otro espacio del que el narrador prefiere ahorrarse los detalles. Al igual que la casa donde vive —un lugar sin identidad propia, “invadido” por la presencia del otro—, la oficina de Daniel es un espacio más al que Daniel acude a diario, pero que no revela nada sustancial sobre el personaje. Solo sabemos que el narrador trabaja en el sector de consultoría y que tiene una secretaria, Adela, con quien mantiene una relación estrictamente profesional. Esta separación tajante entre lo público y lo íntimo se rompe momentáneamente cuando Kalina acude al despacho para tratar la posible visita de la madre de Kyril, entonces hospitalizada. Ante esta irrupción inesperada de lo personal en el espacio laboral, Adela se queda “boquiabierta” y el narrador comenta: “Ya era hora de que Adela supiese algunas cosas personales sobre mí.” (LNB: 147). Este comentario es irónico, porque en realidad Adela solo se entera de que Kyril es su chófer, otra de las ironías ideadas para burlar el sistema, ya que Daniel ni siquiera posee un coche.

La oficina es también un espacio de premura y de desequilibrio emocional: los días que Kyril está en el hospital, Daniel cancela reuniones y solo acude para llevar a cabo los asuntos urgentes. Desde allí gestiona todo lo necesario para el visado de la madre de Kyril, hasta tiene una reunión con el consejero de la embajada búlgara, a quien promete elaborar un estudio sobre la reconversión de la petroquímica búlgara que, según todos los indicios, no tiene salvación. Así, la oficina comparte con otros espacios de la novela su carácter de escenario de desencuentro: un lugar donde, pese a la constante mención de otros personajes, los intentos de contacto genuino solo dan lugar a falsas expectativas y frustraciones.

4.1.7. En *Tiempo de silencio*, Pedro, tras ser liberado de la acusación y de la cárcel, regresa a la pensión e intenta recuperar la normalidad de su vida. Se dirige al Instituto Científico, donde trabaja como becario, con la esperanza de retomar su labor investigadora. Sin embargo, allí se enfrenta con el despido. Este espacio, que le sirve al narrador para volver a introducir el discurso sobre la dignidad de la profesión y reclamar unas mejores condiciones para los investigadores, es justamente un espacio donde Pedro pierde toda posibilidad de avanzar. El director, informado de todo lo sucedido en el mundo de las chabolas, con un tono paternal, pero lleno de reproche, le aconseja a Pedro volver a la provincia para ejercer la profesión de médico y alejarse de las malas compañías y del Madrid que lo corrompe.

De este modo, el Instituto, lejos de representar una oportunidad de redención, se configura como un espacio de exclusión y fracaso, donde se sella simbólicamente la expulsión de Pedro del mundo académico y científico.

4.2. Espacios de administración estatal: espacios hostiles

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

4.2.1. El ministerio fiscal

En *Tiempo de silencio* se esboza brevemente el espacio de los ministerios a los que Matías acude para hablar con personas influyentes que puedan salvar a Pedro de la cárcel. Si bien no se dice explícitamente a qué “ministerios” se refiere el narrador, por el contexto, se sobreentiende que es el ministerio fiscal, el órgano que hoy en día vela por la independencia de los Tribunales y por los derechos de los ciudadanos⁸⁹. Sin embargo, en este espacio lo que Matías encuentra es incomprensión, falta de disposición de ayudar al amigo de Matías, por mucho que este fuese “hijo de su buen amigo X” (TS: 231), es decir, hijo de una familia muy poderosa en Madrid. Pero, sobre todo, encuentra repugnancia e indiferencia cuando se trata de algo relacionado con los estratos sociales más bajos:

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

El mundo de las chabolas es para estos magistrados un mundo doblemente tabú: por un lado, por su marginalización social y urbana y, por otro, al estar relacionado con lo femenino, con lo oscuro, con la destrucción de la vida.

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

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

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

89 Durante el franquismo era un órgano vinculado al poder ejecutivo.

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

En resumen, se confirma una vez más la rigidez de la jerarquía social y la predeterminación de la pertenencia a distintas clases, de la que ningún personaje logra escapar. Los que pertenecen a grupos diferentes suelen vivir aislados, y cuando llegan a encontrarse por casualidad, esos contactos generan conflictos cuyas consecuencias son irreversibles.

4.2.2. El juzgado

El espacio del juzgado se menciona en una ocasión en la novela *Los novios búlgaros*. Se trata de un episodio del capítulo IX, donde se cuenta la celebración de la boda civil entre Kyril y Kalina, a la que también asiste el narrador. Es significativo que el título de este capítulo, “Donde los novios dicen que sí y que no”, represente una variante del capítulo primero, “Donde el búlgaro dice que sí, aunque parezca que no”, y del último, “Donde el búlgaro dice que no, aunque parezca que dice sí”.

En los títulos se hace referencia a la particularidad búlgara de mover la cabeza de izquierda a derecha para decir sí y usar el gesto de mover la cabeza arriba-abajo para decir no. Al principio, Kyril estaba orgulloso de esta particularidad búlgara y le divertía el malentendido que provocaba, pero con el tiempo, ese rasgo identitario parece diluirse ya que no está claro si con el gesto está respondiendo “a la búlgara” o “a la española”. Justamente, en el juzgado, es decir, en el lugar en el que se aspira a una verdad unívoca, el oficial que casa a los novios queda aturdido ante la discrepancia de las palabras y los gestos. Es decir, en este episodio que debería ser significativo para los personajes, no queda del todo claro si realmente quieren que esa boda se celebre o no. Si observamos este capítulo en relación con el resto con un título similar, podemos concluir que aquí se produce una especie de desdoblamiento de la identidad de los novios que “[dicen] que sí y que no” (LNB: 137). O sea, por una parte, la boda parece prometer un futuro más esperanzador, liberado de la incertidumbre de la separación por cuestiones de permiso de residencia, pero por otra, dista mucho de la boda ideal que los novios han soñado e imaginado: una celebración tradicional, lujosa, según el rito ortodoxo en la catedral más grande y más bonita de Sofía, la iglesia de Aleksandar Nevski.

En resumen, a partir de este punto de la historia se presencia un decaimiento del entusiasmo de los protagonistas búlgaros para dejar lugar al desengaño y a la indiferencia. Este episodio anunciará un constante estado transitorio entre el pasado que

se quiere negar y un futuro prometedor, entre las raíces que no se pueden borrar y el futuro incierto, "aséptico" como la misma sala del juzgado.

4.2.3. La oficina de extranjería

Este tipo de espacio aparece en la novela *Una tarde con campanas*. En realidad, como los capítulos son muy breves, también la alusión es fugaz, pero merece la pena detenernos en las acciones que tienen lugar aquí, así como en la presencia de varios elementos que nos ayudan a completar la percepción del espacio.

La oficina de extranjería se relaciona con Somaira y José Luis, que un día salen arreglados para ver si tienen suerte y consiguen resolver el asunto de los papeles de residencia. Las calles por las que caminan son todavía oscuras porque aún no ha amanecido, pero delante de la oficina ya se ha formado una cola de gente. Salvo una chica atractiva que está al lado de José Luis y su hermana y que intenta en vano entablar una conversación, el resto de la gente que se amontona hasta formar una muchedumbre es una masa amorfa. Sol, empujones, impaciencia, rejas y porras policiales son parte de la escena donde se concentra esta multitud desesperada.

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

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

4.3. El hotel: el espacio donde cabe el otro

Aunque hemos optado por un título más general para este apartado, abordaremos distintos tipos de espacios como ventas, pensiones, hostales y hoteles, que aparecen con diferente frecuencia en las novelas analizadas. Siguiendo las definiciones que los diccionarios ofrecen de estos vocablos, todos comparten el sema de ser un lugar que ofrece hospedaje a pasajeros:

venta - “casa establecida en los caminos o despoblados para hospedaje de los pasajeros”⁹⁰;

pensión - “casa donde se reciben huéspedes”⁹¹;

hostal - “establecimiento de menor categoría que un hotel donde se proporciona alojamiento y comida a cambio de dinero”⁹² o “casa donde se da comida y alojamiento mediante pago”⁹³;

hotel - “establecimiento de hostelería capaz de alojar con comodidad a huéspedes o viajeros”⁹⁴.

Salvo la venta, que el diccionario sitúa fuera del ámbito urbano, la pensión, el hostal y el hotel son establecimientos principalmente urbanos, entre los que existen diferencias en términos de comodidad y de precio que las propias definiciones incluyen. Sin embargo, el diccionario no podría reflejar todas las sutilezas y matices que distinguen estos lugares desde el punto de vista antropológico y también urbanístico. En el capítulo dedicado al espacio del hotel dentro del libro *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes* (2010), la autora, Popeanga Chelaru, hace referencia a la diferencia no recogida en las definiciones pero existente entre un hotel, como edificio independiente y con diseño arquitectónico propio *versus* la pensión, que normalmente es parte de un edificio habilitada para tal fin⁹⁵. Partiendo de esta característica nada desdeñable, el espacio del hotel pretende resaltar la oposición con

90 Real Academia Española (2001). “Venta” [acepción núm. 4]. *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=venta>. [Consulta: 20.06.14].

91 Real Academia Española (s.f.). “Pensión”, [acepción núm. 4, artículo enmendado]. *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=pension>. [Consulta 20.06.14].

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

93 Real Academia Española (2001). “Hostelería” [acepción núm. 1]. *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=hosteleria>. [Consulta 20.06.14].

94 Real Academia Española (2001). “Hotel” [acepción núm. 1]. *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=hotel>. [Consulta: 20.06.14].

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

el espacio de la casa y acercarse más al concepto de una ciudad en miniatura. A diferencia de la pensión, que se configura como un lugar más íntimo, propicio para relaciones más personales y directas, los hoteles, especialmente los grandes, se convierten en una especie de no-lugares parecidos a los aeropuertos o los grandes almacenes (Popeanga 2010: 291). A pesar de estas diferencias, incluiremos todos estos espacios en este único aparatado porque todos reúnen la particularidad de ser lugares de tránsito y desarraigo, aspecto de especial interés para las novelas que tratamos en nuestro trabajo.

4.3.1. En el caso de *Se vende un hombre*, tenemos los espacios de la venta y de la pensión, y aunque el primero no forma parte del paisaje urbano y el segundo se sitúa en la ciudad de Barcelona, nos centraremos en breve para poder contrastar su tratamiento aquí con el de otras novelas. El narrador de *Se vende un hombre*, Enrique, cuenta cómo mientras trabajaba de camionero conoció a Lucy en una de sus paradas en Barcelona. Ella era andaluza y la habían trasladado de un prostíbulo⁹⁶ de Sevilla a Barcelona, pero en ese momento vivía en una pensión y trabajaba por su cuenta. Cada vez que el narrador pasaba por Barcelona, buscaba a Lucy en su pensión, la cual nunca le cobraba a Enrique porque decía que él era para ella “un capricho”. Este lugar de la intimidad se convierte en una especie de puerto tierra adentro, un lugar que inspira seguridad, donde el camionero —cuyo único hogar es su viejo camión ruso— se reúne con esta chica cuando el camino y el azar se lo permiten. Ella siempre lo espera con el mismo vestido —un regalo de él— y lo despide con “¡Hasta luego! ¡No tardes!”, no como una exigencia o compromiso, sino con la naturalidad propia de la despedida entre una pareja o un matrimonio. Lucy es analfabeta y cuando Enrique le regala un libro de poesía, ella lo guarda sin leerlo. Las veces que Enrique le recita los versos, Lucy descubre el poema “La casada infiel” de Federico García Lorca, en el que encuentra una identificación con la mujer adúltera del poema, que clandestinamente se reúne con su amado. Para Enrique, los encuentros con Lucy parecen irreales:

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

Podemos encontrar en el tratamiento de las mujeres, tanto en esta como en otras novelas del franquismo, un marcado machismo —las mujeres únicamente pueden ser prostitutas o sirvientas—, pero consideramos este episodio de Lucy significativo también desde el punto de vista del desarraigo del personaje: está en constante movimiento, no quiere vínculos con Lucy; de ella y su pensión como aparente hogar, le atraen justamente su no-realidad.

96 Al igual que en *Travesía de Madrid*, muchos de los encuentros entre el narrador y las mujeres que tienen lugar en una pensión son posibles porque la mujer ejerce la profesión de prostituta.

Se produce una situación similar con otra chica, Fuensanta, la hija de los dueños de una venta, donde él y su compañero de viaje, Pepe Migas, suelen detenerse con frecuencia para cenar y pasar la noche. Con Fuensanta se reúne a escondidas en la puerta trasera y sus conversaciones son triviales y carentes de interés. Para él, se trata de una aventura pasajera y sin importancia, que llega a su fin cuando la joven se enamora y su madre le pide que la deje en paz. Él responde con la misma indiferencia con la que se alejó de Lucy —amenazada entonces por caer en manos de un proxeneta—, dejando ahora a Fuensanta expuesta al “peligro” de una vida monótona en el pueblo.

4.3.2. En la novela *Travesía de Madrid* son significativos dos espacios: la pensión, como uno de los espacios que abre el libro donde vemos al protagonista-narrador alojarse y desde donde arranca toda una serie de aventuras y vagabundeos que componen esa travesía madrileña, y el espacio del hotel como sinónimo del lujo que normalmente viene observado desde fuera.

El relato empieza *in media res* con el protagonista-narrador anónimo llegando en taxi desde un lugar indefinido a la pensión de doña Agapita, donde tiene previsto alojarse por cierto tiempo. Si bien no se dice de manera directa qué pretende hacer el protagonista allí, sabemos por informaciones posteriores que se dedica, entre otras cosas, a ganarse el dinero acostándose con ancianas adineradas. En esta pensión no existe una clara línea divisoria entre las zonas públicas y las privadas. En las zonas comunes, como el baño o el pasillo, el protagonista comparte el jabón con otros huéspedes o escucha las conversaciones ajenas. Las habitaciones muchas veces no son guardianes fieles de la intimidad: lo trasladan a una habitación que comparte con un desconocido o desde el baño puede observar a las dos criadas gracias a un espejito.

La pensión es un espacio de tránsito y a pesar de que cada una donde se ha alojado tendrá su particularidad, para el protagonista desarraigado, que en ningún momento alude a una casa propia o a un deseo de tener un hogar, todas las pensiones se le confunden:

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

Este tipo de espacio aparece en varias ocasiones más, relacionado con algunas de las muchas mujeres que encuentra, pero no merecen tanta atención como esta primera pensión de la historia.

El hotel tampoco cobra mucha importancia, pero es interesante mencionarlo porque es un espacio donde se produce el encuentro con el turista extranjero. Aunque hay episodios cuando el protagonista solo observa desde la distancia los hoteles lujo-

sos del centro y a veces llega a “rozar” a estas personas felices que salen de allí para dirigirse a una fiesta, este mundo del que queda excluido, no le está completamente negado. De hecho, conoce a una francesa, Nancy, en el Hotel Castellana Hilton, donde “uno, si dispone de un traje nuevo, puede colarse para cenar en abundancia e incluso conocer gente.” (TM: 89-90). Su presencia allí no parece ser una excepción, ya que reconoce a otra gente de su condición, que usa el espacio del hotel para “coincidir con una turista joven o vieja a la que abrazar o robar” (TM: 90). El hotel se convierte así en un espacio de transgresión, donde se intenta subvertir el sistema clasista y desdibujar los límites sociales.

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

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

En el hotel cabe el encuentro con el *otro*, con el diferente, pero todo tiene un precio: Antón defrauda sus principios; Leonor, tras enterarse de que Hashim está ahorrando dinero para poder casarse con su novia en su país, se siente usada; para Yamal, la semana que pasa en el hotel con Miriam marca el momento en que su permanencia en España se convierte en una realidad. Por las acciones que allí tienen lugar podemos concluir que el hotel puede convertirse en un lugar de iniciación a la vida sexual (Poppy), en un lugar que agudiza la soledad (Leonor), otras veces es un lugar de una falsa felicidad (Miriam).

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

De todo lo expuesto sobre la presencia de este espacio en la novela no es posible extraer una conclusión unificadora más allá de lo que se desprende de su propia naturaleza: ser un espacio de tránsito. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en el resto de las novelas analizadas, en este caso dicha característica no incide en la percepción de los personajes como seres desarraigados.

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

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

En esta cita es significativa la oposición del espacio gris del hostel con el espacio abierto de la calle, que se asocia con la libertad, pero que resultará ser solo una libertad efímera porque la calle nunca se elevará a un espacio de identificación para la protagonista, como será en el caso de *Los olvidados*, *Los novios búlgaros* o *Travesía de Madrid*⁹⁷.

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

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

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

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

4.3.5. En *Los novios búlgaros*, el espacio del hotel y del hostel está reservado exclusivamente a los personajes inmigrantes búlgaros. Contrariamente a lo que cabría esperar —sobre todo teniendo en cuenta que las relaciones entre españoles e inmigrantes suelen reducirse al amor mercenario—, los hoteles no se presentan aquí como lugares de cita, sino como una casa provisional para Kyril y otros compatriotas. Tal como se analizó en el apartado dedicado a la casa, en esta novela se produce una inversión significativa de las funciones espaciales: es el hostel el que asume el papel de residencia, mientras que la casa se convierte en escenario de encuentros sexuales prohibidos. Al igual que con las viviendas, no se proporciona una localización precisa

de los hoteles ni descripciones detalladas de su interior. No obstante, estos espacios adquieren forma y sentido a través de la presencia de los personajes y, por contraste, con otros entornos urbanos.

Por ejemplo, el espacio del hotel está presente en el episodio en los que Kalina y Kyril van a visitar a Daniel a la casa de sus padres. Allí, bajo los pretextos de la familia y de Daniel de que las habitaciones no están arregladas, los novios búlgaros se hospedan en un hotel próximo. Por el contraste que se crea entre la casa de la familia Vergara, como espacio íntimo “sagrado”, y la habitación de un hotel, cercano, pero externo, el hotel se transforma en un espacio donde únicamente puede haber el diferente, el *otro*, el inmigrante.

Por otro lado, los hostales, marcados por la precariedad material y la inseguridad, evidencian la exclusión legal de los inmigrantes sin papeles, que no pueden alquilar una casa propia y se ven obligados a compartir habitaciones de tres camas con hasta nueve personas. En estos lugares se nota también la falta de privacidad y la presencia de episodios de violencia o traición entre compatriotas, lo que refleja una ruptura de los vínculos comunitarios.

Finalmente, incluso los hoteles de lujo mencionados en Sofía, que en principio podrían parecer espacios de prestigio, no escapan a esta lógica de artificialidad y tránsito. Aunque ofrecen breves momentos de aparente éxito o reconocimiento, como cuando Kyril se presenta como un hombre acomodado gracias al dinero de Daniel, se trata de una imagen sostenida en una ficción, posible únicamente en un entorno desprovisto de raíces como el hotel. Así, estos espacios, lejos de ofrecer refugio o integración, visibilizan de distintas maneras el desarraigo, la desigualdad y la exclusión que marcan la experiencia migrante en la novela analizada.

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

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

Aunque puede ser una alusión al origen provinciano de Pedro el hecho de que vive en una pensión, es decir, no tiene una casa propia o familia en Madrid, encontramos

una confirmación innegable del estatus de Pedro de emigrado hacia la mitad de la novela en una cita⁹⁸ referente a la llegada de este a la ciudad y a la pensión:

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

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

La relación de Pedro con este espacio es ambigua. Él es el inquilino preferido y mimado de la casa; incluso dispone de llaves del portal y de la casa, lo cual representa un privilegio que otros no gozan. Además, en muchas ocasiones se alude al buen trato, hasta “maternal”, de la dueña, tras el que se esconden las intenciones de casar a la nieta con Pedro. La noche en que Pedro se acuesta con Dorita, se ofrece una descripción de su cuarto a través de un repertorio de objetos de los que se acentúa la pertenencia: “Ahí, al lado está *su* sitio, *su* sábana blanca, *su* manta gruesa, *su* almohada en la que tiene irremisiblemente que dormir, *su* vaso de agua que ya habrá tomado un sabor a caldo, *sus* libros viejos.”⁹⁹ (TS: 114).

Según lo expuesto, estaríamos ante un espacio positivo, que acoge, en el que el protagonista hasta tiene un rincón propio y hay ocasiones en las que se refiere a la

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

99 Las cursivas son nuestras.

pensión como a un hogar (TS: 114). A pesar de todo, es un hogar falso¹⁰⁰ en el que vemos a Pedro detenerse, pero envuelto en un juego de apariencias (durante las tertulias con las mujeres de la casa) o yendo contra su naturaleza y principios (la noche cuando prácticamente viola a Dorita) o al que está forzosamente atado, contra su voluntad (el día del sarao organizado en su honor cuando Matías viene a buscarlo, pero Pedro no puede acompañarlo).

En el episodio de la noche cuando se acuesta con Dorita, se puede establecer una curiosa prolongación del espacio de la pensión, donde tiene lugar este acto, y de la chabola, donde algunas horas antes Pedro vio morir desangrada a Florita a causa del aborto. Las dos chicas, de edad próxima y de un poder seductor inexplicable, parecen confundirse, así como el final abrupto de una vida y el posible comienzo de otro en ese acto sexual, como una especie de tácita e inconsciente venganza contra la no-vida, simbolizada también en la muerte de los ratones en el laboratorio y, en general, en la atmósfera asfixiante en la ciudad a lo largo de toda la novela.

El espacio de la pensión lo conocemos también a través de los monólogos de la dueña. Por estos pasajes sabemos que la dueña es viuda de un marido militar¹⁰¹, a quien idolatra de una manera enfermiza, sobre todo sabiendo que él le era infiel, que la maltrataba y no le ayudaba en la crianza de la hija. Tras la muerte del marido, ella se vio obligada a ocuparse sola de su hija, luego de su nieta y a mantener la modesta pensión, lo que la convirtió en una mujer astuta y manipuladora.

La pensión, se podría decir con toda libertad, es la dueña. El resto de las mujeres, la hija y la nieta, están a su sombra, igual que los mudos inquilinos que no cobran protagonismo ni pueden quejarse por el trato indiferente de la dueña o contradecirla por algunas decisiones. Sin embargo, la dueña resulta no ser dueña ni del futuro que anhela para su nieta ni del pasado del marido que la persigue. En síntesis, la pensión es lugar de opresión dominado por la dueña. Un lugar de opresión que ella ha sufrido y que luego transmuta y reproduce en el trato hacia todos: hacia Pedro, constantemente vigilado y manipulado por ella; hacia la hija que no logró casar; hacia la nieta que al final termina de manera trágica en parte por su culpa.

100 Una confirmación más la encontramos en las frases que siguen a la enumeración citada de los objetos "propios". En la habitación, aparte de la sábana, la manta, la almohada, el vaso y unos libros calificados como pertenecientes al personaje, hay unos "objetos inestéticos y rígidos", "horribles figuras de porcelana", "una silla forrada de hule en la que nadie se sienta nunca", "un cactus artificial" (TS:114). De los llamados objetos "propios" probablemente solo los libros pueden dignarse a tener ese nombre, por lo tanto, la habitación, que al principio parece un lugar íntimo, se revela ser un lugar agobiante.

101 La ubicación de la pensión en la calle del Progreso es solo uno de los guiños irónicos del autor, ya que este espacio está lejos de ser un lugar progresista, sino al contrario, es una metáfora del poder autoritario representado por el difunto marido militar.

4.4. El prostíbulo: repudio femenino, refugio masculino

El prostíbulo es un espacio que tradicionalmente tiene un único fin: ofrecer servicios sexuales. Históricamente, ha sido frecuentado exclusivamente por hombres, independientemente de su orientación sexual. A diferencia del hotel, con el que comparte la división entre zonas comunes y habitaciones privadas que aseguran privacidad e intimidad, en el caso del prostíbulo justamente este espacio íntimo se vuelve ambiguo. En este espacio, las propias personas son “objetivadas”, transformadas en un “bien público” con el que se busca el encuentro, la simulación de una pareja, la satisfacción del deseo de poseer a alguien. Pero todo es instantáneo y falso: la ilusión se desvanece apenas se sale de allí o, mejor dicho —como afirma uno de los personajes—, se trata de un espacio absurdo y paradójico donde “[e]n el fondo todos quieren amor, lo único que no puedes darles” (LO: 168). No hay que olvidar tampoco que los prostibulos son espacios de explotación, sobre todo de las mujeres, y que acogen a las clases más humildes para las que la prostitución, en la mayoría de los casos, ha sido la última elección desesperada a la que se ha acudido por necesidad de sobrevivir.

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

4.4.1. En *Los olvidados* y *Se vende un hombre*, dos novelas del mismo autor, se presentan visiones opuestas del prostíbulo: en la primera, desde una perspectiva femenina, se muestra como un espacio hostil y humillante; en la segunda, desde una perspectiva masculina, se percibe como un espacio de libertad para el personaje de Enrique. Sin embargo, esta diferencia de enfoque en las obras no implica una representación distinta de los personajes femeninos.

En la novela *Los olvidados*, el espacio del prostíbulo se relaciona con el personaje de Martina, la amiga de Mercedes, a quien esta conoció mientras las dos trabajaban de sirvientas en una casa señorial. Martina, antes de venir a Madrid, había sido prostituta en alguna ciudad imprecisa de Andalucía (“Granada o [...] otra ciudad, donde no cono-

ces a nadie” (LO: 165)), porque había sido repudiada por su familia como una mujer deshonrada y el prostíbulo era el único lugar donde cabían las “malas mujeres” como ella para poder esconderse de las miradas de reproche y acusación de los familiares. Desde esta perspectiva, el prostíbulo podría interpretarse como un espacio positivo, al funcionar como único refugio. De todas formas, como es de esperar, se trata de un lugar de humillación, en el que se permanece contra la propia voluntad. Al ingresar, las mujeres son tratadas como mercancía y el espacio implica dejar atrás el pasado para asumir una nueva identidad:

– Esta es Paloma.

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

En esta historia de Martina, no se ofrecen muchos detalles sobre los encuentros íntimos con los hombres, salvo que algunos hasta se enamoraban de ella o algunos se mostraban dominantes y superiores. Se desconoce cuánto tiempo estuvo Martina trabajando como prostituta antes de huir a Madrid —una ciudad que le garantizaba el anonimato—, pero probablemente lo suficiente para poder ahorrar y enviar dinero a la misma familia que la repudió. Una buena parte de la descripción de este espacio se refiere a la primera noche de Martina, cuando los clientes y las prostitutas están en una especie de sala, donde antes del acto sexual en sí, se organiza una especie de juego de cortejos y seducciones. Martina recurre al alcohol para hacer más llevadera la experiencia y a lo largo de la noche todo se vuelve confuso: las palabras se tornan ininteligibles (“un zumbido” (LO: 167)), los sentidos se desdibujan (“No sientes si te tocan ni si te besan” (LO: 167)) y los sentimientos se mezclan (“ya no sabes si ríes o lloras” (LO: 168)). De su relato, lo que más impacta a Mercedes —quien escucha la confesión de su amiga— es la aparición de unos músicos grotescos, cuyas miradas confunden y horrorizan a Martina. Según Castro Díez (2004), la pesadilla que más adelante tiene Mercedes a raíz del cuento de Martina es una especie de “presagio funesto”¹⁰², porque Mercedes también va a cometer el mismo “pecado” que Martina —caer en la tentación de un hombre— y va a morir a causa del aborto, anunciado en el horror de las miradas de los músicos, imposibles de evadir.

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

4.4.2. En *Se vende un hombre*, como se ha señalado en el apartado dedicado a la casa y al hotel, los encuentros sexuales se desarrollan frecuentemente en espacios privados, como pisos o pensiones. Sin embargo, estos lugares no comparten algunas de las características propias del prostíbulo, como la presencia regular de varias prostitutas que trabajan bajo la autoridad de un chulo o una madama, o la obligación de pagar por el servicio. Tal como se ha explicado, estos espacios son, o bien lugares de explotación sexual reservados exclusivamente para un hombre, o bien espacios donde el protagonista no es tratado como un cliente, aunque tampoco se oculta la condición de mujer pública de la figura femenina.

En cuanto al espacio del prostíbulo como tal, este se sitúa fuera de Madrid y representa un espacio de paso, que resulta positivo para Enrique:

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

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

Aunque la mención de estos espacios es breve, puede identificarse una visión masculina y machista de la prostitución, presente tanto en esta novela como en la anterior. Esta visión no se manifiesta de forma tan evidente en el prostíbulo como tal, sino en los encuentros más íntimos y prolongados con las prostitutas Maribel y Lucy, a quienes Enrique conoce en espacios privados. Desde esta perspectiva, estas mujeres no son consideradas honradas ni dignas de ser salvadas de su destino. Enrique no se relaciona con ellas por amor, afecto o compasión, sino por una atracción inexplicable hacia la repetición: le resulta fascinante encontrar a una mujer esperándolo en las mismas condiciones, en un espacio familiar donde todo permanece intacto durante su ausencia. Estas “malas” mujeres quedan atrapadas en sus propios círculos viciosos, sin que se les ofrezca una alternativa de vida más digna ni la posibilidad de protagonizar la historia más allá del papel que desempeñan en el relato de Enrique.

4.4.3. En *Los novios búlgaros*, el espacio que ejerce las veces de una antesala de prostíbulo es la plaza de la Puerta del Sol. Los encuentros entre los “muchachos de bolsillo necesitado y pernil fácil y los señores o las barbilocas de bolsillo fácil y pernil necesitado” (LNB: 31-32) suceden no en un espacio cerrado y clandestino, como el prostíbulo, sino a la luz del día en el pleno centro de Madrid, donde nadie —salvo las personas implicadas— sospecha qué relación puede haber entre estos seres de clases y categorías distintas y distantes. Los servicios sexuales ofrecidos por los inmigrantes búlgaros se mencionan de forma indirecta, principalmente a través de referencias a la casa del narrador, Daniel, o a las viviendas de algunos de sus amigos gays. El narrador no presenta la prostitución como una experiencia dolorosa o humillante; por el contrario, la describe con naturalidad, destacando la facilidad con la que los chicos aceptan mantener relaciones homosexuales mercenarias —sin que necesariamente sean homosexuales—, a cambio de beneficios que les permiten integrarse más fácilmente en la sociedad: dinero, contratos de trabajo y todo tipo de lujos.

Está claro que en todo el libro predomina un discurso irónico y que el autor pretende mostrar una explotación y una necesidad mutuas entre los nativos y los inmigrantes, pero también es cierto que las referencias a la prostitución carecen de la idea de degradación a la que normalmente se asocia. El único lugar degradante de este tipo es el *peep show* donde Kyril se propone trabajar, pero este no tiene que ver con Daniel ni ninguno de sus amigos. Cuando Kyril le comunica a Daniel que ha encontrado una manera de hacerse rico, Daniel no interviene para disuadirle. De hecho, nunca se entromete en los asuntos de trabajo de Kyril, por muy peligrosos o humillantes que parezcan. Sin embargo, según las propias palabras del narrador —para quien el *peep show* tiene lugar en unos “cochambrosos cubículos para disfrute de mirones huidizos y onanistas” (LNB: 121)—, el hecho de que Kyril al final no es capaz de participar en el show pone una línea clara entre la prostitución “clásica” y este tipo de show que promociona el voyerismo y excluye el contacto humano y en el que la “objetivización” de las personas llega a unos límites extremos.

El interior del espacio deshumanizado del *peep show* nos queda prácticamente vedado. Solo hay una fugaz alusión a un camerino donde Kyril está esperando desnudo a que anuncien su nombre por la megafonía. En media hora termina el “viaje lleno de peligros” (LNB: 122) y Kyril, derrotado y humillado, se ve obligado a descartar esa posibilidad “en pleno capitalismo, de hacerse millonario” (LNB: 123).

4.4.4. El prostíbulo en *Tiempo de silencio* es uno de los espacios clave no solo para la trama, sino también para entender la psicología de los personajes y la relación entre los espacios en el tejido urbano. Si se toman en cuenta las entradas y salidas, se pueden distinguir tres tipos de espacios. Por un lado, aquellos en los que los personajes aparecen solo una vez, independientemente de si su permanencia es breve o prolongada, como lo son: el laboratorio, el instituto científico, el cine, el teatro, el

cementerio, los ministerios a los que acude Matías en busca de ayuda para Pedro y la cárcel. Por otro lado, se presentan espacios caracterizados por múltiples entradas y salidas —como la pensión o la calle— y otros, en los que las entradas y salidas tienen un carácter antagónico, porque se producen de día y de noche. A este segundo grupo pertenecen la chabola, el bar-café, la casa de Matías y, especialmente, el prostíbulo, el espacio que aquí nos interesa.

Si nos fijamos en los espacios que preceden o suceden la entrada y la salida de este espacio, podemos identificar las siguientes cadenas espaciales: calle–prostíbulo–pensión y casa de Matías–prostíbulo–cárcel. En la primera cadena, que corresponde a la visita nocturna, se pasa de un espacio de libertad y de desenfreno (la calle con sus tabernas) al prostíbulo, donde al final no se cumple el propósito de la visita y, posteriormente, a la pensión donde Pedro se retira. La pensión se transforma en una especie de prolongación del prostíbulo, dado que el acto sexual entre Pedro y Dorita representa una mezcla entre un acto voluntario, un acto de violación y un acto de frustración, similares a los que se dan en los prostíbulos.

La segunda cadena de espacios, que se visitan de día, representa la degradación de Pedro y su imposibilidad de ser aceptado e integrado en la alta sociedad. De la recepción en la casa de Matías —donde Pedro queda al margen de todas las conversaciones—, se pasa por el prostíbulo, donde ahora el acto sexual no surge del deseo, sino es impuesto por una situación de espera, silencio y resignación, para finalmente culminar en la cárcel, que sella su decadencia y su imposibilidad de prosperar.

En los dos momentos en que Pedro aparece en el prostíbulo, se nos ofrecen visiones diferentes y opuestas de este espacio. En la escena nocturna, cuando Matías y Pedro, borrachos, logran entrar a pesar de que el local está abarrotado y no pueden ser atendidos, el prostíbulo se presenta como un lugar oscuro, cargado de humo, olores, respiraciones, deseos reprimidos, urgencias y vergüenza.

El espacio se estructura en varios niveles simbólicos: la escalera, que conduce desde la calle —el “reino de los serenos” (TS: 101)—, representa el umbral entre los excluidos y los admitidos; la sala de espera, donde los futuros “víctimas-verdugos”, mayoritariamente representantes del “pueblo bajo”, aguardan en silencio; el piso superior, donde se encuentran las alcobas en las que las prostitutas, a la vez son víctimas y señoras del lugar; y, por último, la sala de visitas de la madama, desde donde se ejerce el control sobre todo el prostíbulo y adonde solo acceden huéspedes importantes, como Matías, “muy amigo de la casa”.

Frente a la incomodidad de Pedro —expresada en sus escuetas intervenciones, que se reducen a insistentes propuestas de marcharse—, Matías se impone grotescamente en el espacio. Con un aire valleinclinanesco, domina la escena a través de monólogos anacrónicos, salpicados de citas bíblicas y referencias a la tragedia griega. En medio de un ambiente marcado por la humillación y los deseos atávicos, Matías permanece aislado, encerrado en una burbuja de supuesta superioridad intelectual.

Este espacio, visto a través de los ojos de sus visitantes ebrios, se transforma en un lugar irreal, multiforme, hasta rozar la monstruosidad. Se compara a una matriz, un espacio protector y originario, símbolo del comienzo absoluto. Sin embargo, pronto adquiere la forma de un túnel subterráneo asfixiante y oscuro, para después recuperar momentáneamente un tono positivo al compararse con un confesionario: un lugar íntimo, casi sagrado. También se compara a un tren, a un barco o a un ascensor, para terminar identificándose con un calabozo: un lugar que atrapa, donde se “[desempieza] a no existir”, es decir, un escenario de aniquilación de la existencia.

Esta ambigüedad anuncia la falsedad del presunto refugio que Pedro pretende encontrar durante su segunda visita, porque esa matriz protectora, ese cobijo provisional resulta ser solamente un lugar-trampa. Cuando —probablemente a propuesta de Matías— escogen ese lugar inverosímil para esconderse, el espacio ha sufrido un cambio desde su primera vista: las prostitutas ya no son las “hurís lascivas” (TS: 181), las acompañantes del palacio del placer, las guardianas del “alcázar de las delicias” (TS: 101), sino unos simples seres “aparentemente libres” (TS: 181) arrodillados en el suelo para fregar las huellas de su propia miseria.

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

Durante las dos visitas, Pedro es un ser inactivo, impasible, arrastrado por la voluntad de Matías, un testigo mudo del espectáculo de su propio destino que empieza a desmoronarse. En el cuarto de la prostituta donde lo arresta la policía, se transforma en un hombre sin nombre ni identidad. Acostado en la misma cama gastada por pies ajenos, bajo una luz rosa que iguala todos los rostros, ante un espejo que devuelve “apenas en negro la silueta del cuerpo imaginado, tan difuso que se hacía anónimo y bondadoso” (TS: 203), recibe con resignación el descubrimiento de la policía. A partir de entonces, su vida se teñirá de los tintes de la mediocridad que lo rodea en esa habitación barata y lo convertirá en uno más dentro de la multitud, y no en un hombre brillante como aquel del retrato en su laboratorio¹⁰³, capaz de liberar “al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia” (TS: 7).

103 Alusión a Ramón y Cajal, ganador del Premio Nobel de medicina en 1906.

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

El espacio del hospital aparece en las novelas *Los novios búlgaros* y *Travesía de Madrid*. En otras novelas como *Los olvidados* y *Tiempo de silencio* es la propia chabola la que sirve de quirófano, pero hablamos de esta inversión de los espacios en el apartado dedicado a la casa (1.1. y 1.3.). También es una especie de espacio-tabú en *Una tarde con campanas*: la familia de José Luis no puede acudir allí porque no tienen papeles. También se menciona en relación a otro personaje inmigrante que, aunque gravemente herido, prefiere no quedarse en el hospital para que la policía no descubra su situación ilegal.

Si acudimos a la definición que el diccionario ofrece del vocablo “hospital”, podemos notar la predominancia de unos significados positivos (“establecimiento en que se atienden y curan enfermos”¹⁰⁴, “casa que sirve para recoger pobres y peregrinos por tiempo limitado”¹⁰⁵) a diferencia de las connotaciones negativas que a menudo se asocian con este lugar (enfermedad, pérdida, muerte, miedo). En el caso de las novelas seleccionadas, no se puede afirmar que la visión es plenamente negativa, sino más bien indiferente, o hasta positiva en ciertos casos, aunque en ningún texto se resalta el hecho de que allí se acude para recibir ayuda o ser curado. Incluso en la novela que se puede decir que peca de melodramatismo (Castro Díez 2004), *Se vende un hombre*, este espacio es más bien un locus deshumanizado que un espacio de la solidaridad humana.

4.5.1. En *Los novios búlgaros* los espacios predominantes hasta el capítulo noveno son los espacios públicos (calles, plazas, bares) o los privados (habitaciones en hostales y casas), pero es a partir de este capítulo, concretamente desde la boda civil entre Kyril y Kalina en el juzgado, cuando se percibe un cambio más profundo en el personaje de Kyril. Ese cambio, que consiste en una resignación cada vez más grande, coincide, paradójicamente, con el período en el que Kyril está ya más o menos integrado en la sociedad (está casado, vive con Kalina en un apartamento, tienen un trabajo más o menos estable) y cuando empieza a aparecer en espacios a los que normalmente tienen acceso los demás ciudadanos (juzgado, hospital). Este espacio para Kyril es hostil, porque le hace sentirse vulnerable y porque pone frenos a su naturaleza salvaje y su espíritu inquieto. A causa de la lluvia y de haber conducido a altas horas de la madrugada con la moto, vemos a Kyril, en este espacio y únicamente aquí, completamente inmóvil, atado a una cama con el brazo roto y muchas magulladuras. Esta imagen de Kyril es totalmente opuesta a la que el lector estaba acostumbrado:

104 Diccionario de la lengua española (2005). Espasa-Calpe. “Hospital”. Recuperado de: <http://www.wordreference.com/definicion/hospital>. [Consulta: 01.02.2015].

105 Real Academia Española (s.f.). “Hospital” [acepción núm. 2, artículo emendado]. *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=hospital>. [Consulta: 01.02.2015].

siempre en movimiento por las calles, las plazas, a pie o en moto, por la ciudad o fuera de ella, entrando y saliendo de las casas; hasta en la ceremonia de la boda está nervioso y quiere que pronto se acabe.

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

Este espacio sirve también para marcar una vez más las distancias insalvables entre los dos mundos a los que pertenecen Kyril y Daniel. Esta distancia no es solo literal —Daniel tiene que cruzar en taxi toda la ciudad para llegar desde su oficina al hospital—, sino también simbólica: a él no le avisan la noche del accidente, sino unos días después, ante lo cual Kalina se justifica diciendo: “En casos así, al primero que acudes es a la familia” (LNB: 145).

En este capítulo, Daniel por primera vez habla explícitamente del amor que siente hacia Kyril. No se trata de ningún capricho o necesidad de sentirse superior hacia un desprotegido inmigrante, sino de un amor loco que le hace hasta suspender el trabajo, cruzar la ciudad cada mañana para visitarle y hacer lo imposible para hacerle feliz, como intervenir directamente en la Embajada de España en Bulgaria para mediar por el visado de la madre de Kyril. Sin embargo, lo que recibe de Kyril es solo desdén por no poder sacarle del hospital. Una vez más, Daniel comprueba que es un intruso en la vida de los novios búlgaros y que para él no hay sitio al lado de la cama de Kyril, ocupada por Kalina, igual que en “el apartamento, el asiento trasero de la moto, los poderosos brazos de Kyril, los mejores planos de la cinta de vídeo.” (LNB: 111). A él no se le reserva un trozo de la intimidad, la cercanía de los cuerpos que el espacio y la vulnerabilidad proporcionan. Daniel solo tiene que limitarse a ser discreto, guardarse las fantasías para sí¹⁰⁶, no protestar por nada y ayudar sin esperar nada a cambio.

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

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

Esta imagen del hospital no difiere mucho de la que se nos presenta cuando el narrador-protagonista debe acudir a uno tras ser localizado por la gente del barrio que lo estaba buscando y en una pelea le rompen la nariz:

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

El episodio no es muy largo, pero aparte de esta descripción, que alude a un espacio hostil, aquí somos otra vez testigos de la identidad huidiza del personaje: “Me fui de la clínica completamente mareado, pero con la cara inefable de ser todo yo de cuero insensible al que se puede recoser una y otra vez.” (TM: 247). En suma, no tenemos por parte del personaje ni la más mínima alusión al dolor, al miedo o a la fragilidad que este espacio puede provocar, sino, al contrario, el protagonista no se muestra preocupado ni por la operación, ni por la posible desfiguración de su cara, sino dice que pueden “recoserlo” las veces que quieran, como si fuese un hombre sin cara, en fin, un hombre sin identidad.

4.5.3. El espacio del hospital en *Se vende un hombre* no se sitúa en Madrid, pero haremos un breve análisis ya que se trata del espacio que cierra la novela y porque comparte con los demás presentes en otras novelas una visión muy similar. No tenemos ninguna descripción del lugar, solo sabemos que está en algún lugar en Alemania en el momento cuando, por culpa de una pelea, Enrique se separa del grupo de hippies al que se había unido. Como sospecha que durante la pelea pudo haber herido al otro hombre, decide fingir amnesia para evitar ser juzgado por las autoridades. Al no poder ser identificado, el consulado no logra intervenir ni repatriarlo, por lo que permanece en el hospital hasta recibir el alta. Desde allí escribe una carta al escritor que conoció

en la playa, en la que, con un tono de resignación, le expresa su decisión de comenzar a vivir entre los demás, al considerar que es la única forma posible de vincularse con el mundo y de “venderse, sí, pero venderse a la causa común” (SVH: 288).

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

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

4.6. La cárcel: donde se cumple la soledad

La cárcel es, según Michel Foucault ([1984] s.f.), una heterotopía de desviación, una especie de sustitución de las antiguas heterotopías de crisis; es decir, una continuación de lo que representaban los espacios donde únicamente podía haber lo prohibido: un espacio privativo de la libertad donde cabe lo que está fuera de las normas establecidas por la sociedad. Si observamos la presencia de este espacio en las novelas del corpus, veremos que la frecuencia con la que aparece alude a una continua crítica por parte de los autores a la marginalización de la emigración, aunque esta no sea, como hemos apuntado, el único tema en determinados textos. La cárcel será un espacio decisivo en *Los olvidados*, *Tiempo de silencio*, *Se vende un hombre* y *Los novios búlgaros*, pero habrá también una mención fugaz en *Travesía de Madrid*, relacionada con una prostituta que el narrador conoce, y en *El Metro*, donde se trata de un centro de detención de inmigrantes que, sin ser una cárcel propiamente dicha, cumple funciones similares. La cárcel no será en estas novelas únicamente un espacio donde tarde o temprano termina el provinciano o el inmigrante, un espacio de no-libertad, un espacio de profundo cambio, sino sobre todo un espacio de vergüenza, de pérdida del estatus social, un espacio de desviación, pero en el sentido vital.

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

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

Vamos a servirnos de esta numeración para nuestro análisis, pero aclaramos que no corresponde al orden original del libro. O sea, los capítulos no se suceden de forma lineal, sino que están intercalados con otros que transcurren en distintos escenarios de la ciudad. Obtenemos información sobre el espacio y su relación con el personaje a través del narrador omnisciente, quien transmite la idea de un lugar neutro, cotidiano y a través de las partes monologadas correspondientes a Pedro, que revelan un lugar de miedo y desasosiego.

En el capítulo 1, desde una narración en tercera persona, la cárcel parece una oficina cualquiera con empleados ajetreados en sus ocupaciones diarias. En el capítulo 3, la celda también está descrita con un tono neutral y distanciado que contribuye a que el lector no compadezca al personaje, a pesar de que en realidad se trata de unas condiciones muy incómodas. En el capítulo 6, contrariamente a un cliché de guardia de cárcel —violento, con aires de superioridad, que se aprovecha de su posición para humillar al que estima con menos poder—, tenemos una imagen positiva de guardias amables, que casi parecen enfermeros, ayudando a los presos, hablando con ellos, consolándolos, mostrando un lado humano no muy frecuente en este tipo de espacios. Además, por la conversación de Matías con un abogado, sabemos que este todavía no puede intervenir antes de que pasen setenta y dos horas de la detención, de lo cual podemos concluir que la experiencia carcelaria de Pedro ni siquiera es tan larga ni dura tanto como la extensión de los capítulos pretende transmitir.

Sin embargo, aparte este lado neutral de la institución, tenemos la percepción de Pedro, que al entrar aquí se enfrenta a una situación desconocida y a un espacio hostil que potencia su soledad y la incomunicación con un mundo en el que no logra descubrir su papel y su posición. En el capítulo 1, los guardias le parecen unos “gnomos”, se imagina que todos lo observan con reproche y pretende buscar en algún rostro muestras de simpatía y compasión. En el capítulo 2, cuando se efectúa su traslado al calabozo, el espacio está descrito como un laberinto que busca aturdir al visitante, un infierno en el que, en lugar de gritos, los condenados permanecen sumidos en un silencio abrumador. Los guardias parecen seres sin vida y el interior del edificio recuerda al vientre de un animal que engulle a su víctima. En ese lugar no solo simbólicamente se despoja al prisionero de todas sus pertenencias —o sea, de elementos de su identidad—, sino también desaparecen las coordenadas vitales muy esenciales, como el día y la noche, porque aquí la luz artificial es “eterna”, no se apaga nunca.

Este es, ante todo, un espacio ambiguo, tanto por la coexistencia de una percepción más neutral y otra subjetiva —que, en realidad, no siempre pueden discernirse ni separarse de manera tajante—, como por la densidad simbólica que lo atraviesa. Por ejemplo, en el capítulo 3, donde se emplea un lenguaje frío y sobrio, la cama está descrita como un lecho de cemento, incómodo y pequeño que obliga al cuerpo a adoptar la “posición fetal”. En el monólogo de Pedro, esa misma cama es percibida como una matriz: “Vuelto a la cuna. A un vientre. Aquí protegido” (TS: 219), pero también como un lecho en su acepción mortuoria: “sin pensar; sólo depositado, extendido, como si

me hubiera muerto” (TS: 218–219). En otras palabras, este espacio representa simultáneamente el origen y el fin, el nacimiento y la muerte, el deseo de empezar desde cero y la imposibilidad de borrar por completo el pasado, esa “mancha negra” que lo trajo allí.

Los demás personajes que reaparecen o conocemos en este espacio son el inspector, la madre de Florita, Dorita y Matías. Al inspector no lo conocemos en profundidad. Se presenta con el comportamiento típico de quien ocupa una posición de poder y la utiliza para manipular a Pedro e inducirlo a confesar su culpabilidad. Sin embargo, tras el testimonio de la madre, adopta una actitud paternal y aparentemente comprensiva hacia este pobre intelectual, ingenuo y torpe. Esta actitud no parece motivada por una auténtica solidaridad, sino por el deseo de evitar reconocer que ha cometido un error de juicio.

Matías, por su parte, mantiene su imagen ambigua: la de un amigo fiel que, al mismo tiempo, evita implicarse del todo en los asuntos más turbios de Pedro, a pesar de que parte de la responsabilidad por haber acompañado a Pedro en el prostíbulo recae también sobre él. Al igual que el inspector, también adopta un tono paternal al reprimirlo: “¡Qué ratos nos has hecho pasar! [...] Has hecho tantas tonterías” (TS: 252).

A Dorita la vemos en este espacio en dos ocasiones. La primera, cuando intenta visitar a Pedro, sin éxito. La segunda tiene lugar cuando Pedro es puesto en libertad y ella lo acompaña a la casa-pensión, asumiendo ya el rol de “novia consagrada”. Resulta significativo que, al salir de la cárcel, el narrador señale que en ese momento Dorita habla por primera vez: “¡Vámonos, vámonos de aquí! [...] Eran sus primeras palabras” (TS: 252). Si se excluyen las tres frases que probablemente pronuncia durante la noche en que se acuesta con Pedro — “¿Eres tú...? ¡Cariño!”, “¿Me quieres?”, “¿Me querrás siempre?” —, las cuales podrían también formar parte del delirio del protagonista, este personaje no habla en ningún otro momento de la novela. No lo hace ni durante las tertulias en la pensión, ni cuando acude a casa de Matías para avisar a Pedro (sus palabras son reproducidas más adelante por el narrador omnisciente), ni tampoco durante el intento de visita a la cárcel, o sea, de la conversación con el inspector, sus intervenciones son elípticas. Probablemente el hecho de que este personaje cobre voz en este momento sea porque a partir de aquí se convertirá en una figura clave para el desarrollo de la trama.

En este juego de voces y de silencios, la madre de Florita tiene también un papel importante. Es una mujer de pueblo, ignorante, pobre, un ser condenado a la no-vida, pero que al final sabe pronunciar justo lo necesario para enderezar las cosas: “Él no fue” (TS: 248). En el episodio en cuestión, este ser mudo, esta sombra de personaje, recibe un tratamiento especialmente cálido, que probablemente no se reserva para ningún personaje en la novela.

El contraste es particularmente fuerte entre la historia de esta mujer —condenada a vivir al margen de todo, sometida a los malos tratos de un marido que, además de

haberla violado en su juventud, fue también responsable de la muerte de su hija— y el mundo al que pertenecen todos los demás, incluido Pedro. Él, ajeno y distante de esa realidad de miseria, de ese “ser de tierra” (TS: 247), aparecerá más tarde acompañado de su joven y radiante novia, pero nunca volverá la vista atrás ni se dignará a agradecer a la mujer cuya escueta frase, en la que se resumía la verdad, lo salvó de la cárcel.

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

El segundo personaje que termina en la cárcel es Pepe el Granaíno, tras frustrarse la operación que tenía que ser la última y alejarle de la vida de delincuente. En realidad, se trata de un episodio muy breve que puede resumirse en una secuencia de acciones concisas: Mercedes intenta visitar a Pepe en prisión, pero no se le permite el acceso. Insiste una segunda vez, alegando ante el guardia que está embarazada del prisionero y que va a casarse con él. Más tarde, cuando los presos salen brevemente a saludar a sus familiares, Pepe no la reconoce ni la saluda; alguien le informa entonces de que Pepe ha perdido la razón. Mercedes, desesperada, cae desde una reja, lo que provoca un aborto y, posteriormente, su muerte por desangramiento.

El espacio no viene descrito nunca desde la perspectiva del encarcelado sino de la chica, Mercedes. Está muy confundida y aturdida por el montón de gente que espera visitar a los presos, sin embargo, consigue reunir fuerzas para enfrentarse al guardia para que la deje entrar. Una vez dentro del locutorio, el espacio está descrito como una “oquedad resonante” en la que resuenan “mil palabras perdidas” (LO: 374). El espacio se percibe mediante varios sentidos: el olfato (“Oía mal: a tristeza, a sombras, a abandono.” (LO: 374)), el oído (los pitos de los policías, los gritos de los presos y sus familiares) y la vista (“cada cual buscaba con los ojos a la persona esperada” (LO: 374)), que potencian la ausencia del sentido del tacto: los presos y los que vienen a visitarlos están separados por una reja y no hay alusión a que las personas lleguen al contacto físico. Mucho menos en el caso de Mercedes y Pepe, para los que la cárcel es un espacio de total incomunicación: Pepe no la escucha, no la percibe, no la saluda, es impasible. Solo cuando por fin se encuentran frente a frente, Pepe empieza a reír lunáticamente y Mercedes nunca llega a comunicarle la noticia del embarazo, siendo justamente en este espacio donde es provocada su interrupción.

No es totalmente comprensible por qué Pepe se vuelve loco. Cuando es detenido y lo llevan a la policía, intercambia unas miradas con El Pinto de las que podemos sospechar que este último tuvo algo que ver con el fracaso de la operación decisiva de Pepe;

mas no deja de ser inverosímil y hasta exagerada esta locura, si se tiene en cuenta la personalidad fuerte de Pepe y su buen conocimiento de las reglas del hampa.

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

4.6.3. En *Los novios búlgaros*, la cárcel es el espacio del penúltimo capítulo antes de la partida definitiva de los novios hacia una indefinida periferia española. Detenido por tráfico de coches robados, a riesgo de ser condenado también por posesión de droga y armas (aunque se trate sólo de una escopeta de aire comprimido), Kyril le prepara el último sobresalto a Daniel. Mientras los demás amigos con los que al principio compartía las aventuras por la “selva” búlgara ya se han desembarazado de sus “protegidos” y la vida sigue adelante (“Nenas [...] próxima parada, Cuba.” (LNB: 218), “El Este de Europa ya había dado de sí todo lo que podía.” (LNB: 218)), Daniel sigue socorriendo a Kyril hasta el último momento. A pesar de que la cárcel es el espacio de la libertad y el movimiento limitados, para Kyril no representa exactamente un espacio hostil como lo fue, por ejemplo, el hospital. Se menciona que se había hecho buen amigo de otro búlgaro a quien se propone ayudar al salir y lo vemos moverse en la cárcel con cierta comodidad. Cuando Daniel viene a buscarlo, Kyril únicamente siente vergüenza por haber caído tan bajo, pero no hay alusión a que se sienta asustado o desubicado.

Este espacio es percibido como hostil desde la perspectiva de Daniel. Es uno de los pocos espacios de los que el narrador nos brinda una descripción:

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

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

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

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

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

4.6.4. De entre todas las novelas en las que la cárcel ocupa un lugar central, *Se vende un hombre*¹⁰⁷ ofrece probablemente la visión más dolorosa, al presentarse como un espacio que deja una huella profunda y duradera en el personaje. Esta intensidad no se debe únicamente al hecho de que Enrique sea inocente y esté injustamente condenado —circunstancia que también se da en *Los novios búlgaros* o *Tiempo de silencio*—, sino al modo en que la experiencia carcelaria condiciona radicalmente su existencia. A diferencia de Kyril y Pedro, cuyos pasos por la prisión abarcan apenas unos días o semanas y después de la salida, vuelven a una aparente normalidad de sus vidas, Enrique cumple una condena de seis años y, una vez fuera, no tiene otro propósito en la vida que vengarse de Puig y de su mujer.

De la vida en la cárcel conocemos poco. Se nos informa en algunas ocasiones de que se hizo amigo de algunos presos, cuyas historias le confirman una vez más su visión del mundo, dividido en personas sin escrúpulos y otros, “con todos los estigmas del dolor y de la desventura, víctimas de la venganza y de la frustración, adalides de las ideas y profetas del futuro, irredentos y redentores.” (SVH: 170). Enrique se siente identificado con los segundos, pero evita formar parte de alguna banda, manteniéndose al margen y prefiriendo ser “un lobo solitario”. Establece una relación más profunda con el barbero de la cárcel, Victoriano, que se convierte en su amigo, su confidente, su maestro. Algunas de las últimas escenas de la cárcel, que se evocan desde la memoria, son justamente de la barbería donde Enrique se mira en el espejo sin poder reconocerse. Todo lo que fue, por todo lo que pasó le parece tan lejano, tan irreal: “¿Era yo aquel niño hambriento, desconcertado todavía por las novedades de la ciudad?” (SVH: 31). En el espejo de la barbería carcelaria él ve el rostro de un hombre envejecido, desconocido, desprendido de su pasado y con un futuro incierto ante el cual tiene una actitud resignada:

– ¿Qué vas a hacer, Enrique? [...]

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

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

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

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

4.7. El cementerio: el vínculo roto

Si en ciertas épocas del pasado el cementerio se encontraba en el recinto de la iglesia o en un espacio sagrado, en las ciudades modernas los cementerios se sitúan en la periferia de la ciudad¹⁰⁸, por lo tanto, aunque una parte inseparable de la vida de cualquier hombre, no son espacios por los que se transita todos los días o donde uno puede perderse con facilidad en uno de sus paseos. Es un espacio separado del resto de la ciudad¹⁰⁹, adonde se va con el fin de enterrar a los muertos o visitar las tumbas. Es un espacio de tristeza, de separación y de una vana ilusión de perpetuar la comunicación con el ser querido. A pesar de tener el propósito de guardar la memoria de su difuntos, en realidad, las únicas referencias son los escuetos datos en las lápidas¹¹⁰: nombre, apellido, las fechas de nacimiento y de fallecimiento, una foto y eventualmente el epitafio, es decir, un mensaje siempre idéntico, inscrito en el mármol frío.

En las novelas elegidas aquí, el espacio del cementerio se menciona en relación con la muerte de algunos de los personajes en *Los olvidados*, *Se vende un hombre* y *Tiempo de silencio*, mientras en *Travesía de Madrid* es solo observado desde lejos. Todas las novelas comparten esta visión de un lugar de despedidas dolorosas y definitivas, que solo deja ausencias y que enfatiza la interrupción de la comunicación y la falsa pretensión de conservar la memoria del difunto.¹¹¹

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

109 Íbid., Foucault denomina el cementerio como “la otra ciudad” (párr. 19).

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

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

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

Tras la llegada a Madrid, la vida en la ciudad parece absorberlos hasta el punto de no tener tiempo para mirar atrás. Nunca más volverán al pueblo. El narrador, probablemente por ser todavía niño, no desarrolla una nostalgia hacia ese lugar. La madre se extinguirá poco a poco a causa del cáncer, sin poder mejorar las condiciones de vida para ella y para su hijo.

La víspera de Navidad, cuando toda la ciudad se prepara para la “fiesta de la alegría”, Enrique, solo, sin que haya nadie que lo acompañe, entierra a la madre en un osario común. Los vínculos rotos con el pueblo natal —las tumbas olvidadas del padre y de la hermana, probablemente ya cubiertas de yerbajos e irreconocibles— y el entierro de la madre en una fosa común confirman el poco apego del personaje a los lugares de una simulada memoria como el cementerio. Respecto a esto, el personaje dice: “En las sepulturas perpetuas y en los panteones tampoco queda nada. Los muertos viven en nuestra memoria, están en nosotros: ‘Vivirás mientras haya alguien que te recuerde.’” (SVH: 191).

Probablemente así se explique el final de la novela y la necesidad de Enrique de contar su historia a un escritor que conoce en una playa. Reducido a nadie tras la experiencia en la cárcel, sin familia, ni amigos u otros vínculos afectivos, guardando solo odio y rencor hacia Puig y su mujer, a Enrique no le queda otra opción que desaparecer en una dirección desconocida para seguir viviendo en la memoria de alguien que el azar puso en su camino.

4.7.2. La visión del cementerio como un lugar de última despedida, donde ya no queda nadie, ni siquiera la memoria del difunto, también está presente en la primera novela del autor, *Los olvidados*:

– El cementerio es una ropavejería. (LO: 387)

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

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

Para el autor, el cementerio funciona como un espacio que introduce el motivo de *ubi sunt*, la pregunta sobre el paradero de los que se han ido y la idea igualadora de la muerte. De la muerte parece existir una visión cristiana, metafóricamente representada mediante un camino que anuncia un nuevo comienzo y que lleva a un mundo mejor, ideal, donde al final al personaje lo espera una luz y el reencuentro con la mujer amada. Sin embargo, la veneración cristiana del espacio del cementerio está ausente. Es un espacio de desmemoria, que no sirve de vínculo con los seres queridos.

Además, resulta significativo el contraste entre los entierros solitarios que aparecen en *Se vende un hombre*, donde Enrique se despide solo de su familia y queda desarraigado, y el espíritu colectivista que se observa en *Los olvidados*. En esta última novela, el entierro de Mercedes reúne a muchos miembros de la colonia, incluidos el doctor y Antonio. Aunque ninguno de ellos sea familiar o tenga una relación profunda con la fallecida más allá de compartir un espacio común, los vecinos asisten para despedirse de la joven que una noche llegó huyendo, en busca de refugio, amistad y hasta amor.

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

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

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

Me imagino que esta alegre manera de enterrar a la gente tiene algo de pagano, de civilización antigua que no sé cuál pudiera ser, aunque podría mirar en algún libro, si supiera en qué libro y dónde encontrarle. (TM: 116)

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

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

Conclusiones:

La lectura transversal de los diferentes espacios analizados —oficinas privadas y públicas, hoteles y pensiones, prostíbulos, hospitales, cárceles y cementerios— permite establecer una visión coherente del imaginario urbano construido en las novelas estudiadas. Si bien se trata de espacios de naturaleza muy diversa, todos comparten una característica fundamental: son espacios fronterizos, atravesados por relaciones de poder, exclusión y ambigüedad.

En primer lugar, los espacios de oficina, tanto públicos como privados, destacan por su hostilidad estructural. No es la descripción física lo que los carga de negatividad, sino las dinámicas de jerarquía, subordinación y alienación que se reproducen en ellos. Son lugares donde los inmigrantes, independientemente de su origen, ocupan sistemáticamente las posiciones inferiores, y en los que se evidencia la imposibilidad de integración (*Los olvidados*, *Tiempo de silencio*), la falta de perspectivas (*Paseador de perros*), la desprotección (*Una tarde con campanas*) y la deshumanización (*La piqueta*, *Se vende un hombre*). En muchas ocasiones, su no representación o su papel marginal apunta también a una intención crítica: marcar los límites de acceso a ciertos espacios sociales dentro del mapa urbano (*Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, *Paseador de perros*).

El hotel, por su parte, se presenta como un espacio de tránsito por excelencia. Lejos de ofrecer refugio o estabilidad, refuerza la condición provisional del personaje migrante. Aunque ocasionalmente cumple funciones que se acercan a lo doméstico, rara vez ofrece intimidad o pertenencia. Es un espacio ambiguo donde se representan tanto el desarraigo (*Se vende un hombre*) y la vulnerabilidad (*Los novios búlgaros*) como la posibilidad de reinventarse (*Madre mía que estás en los infiernos*) o fingir una identidad distinta (*Travesía de Madrid*). En ningún caso puede hablarse de una positividad plena: incluso cuando actúa como catalizador de un cambio en el personaje, dicho cambio suele conllevar la desilusión o la exclusión (*Tiempo de silencio*).

El prostíbulo es representado como un espacio de degradación, sobre todo desde la perspectiva de quien trabaja en él. La explotación sexual aparece como una consecuencia directa de la precariedad y la exclusión, mientras que, desde el punto de vista del cliente, el prostíbulo funciona como un lugar de paso, incapaz de albergar vínculos auténticos. También en este caso, la ciudad aparece como un escenario que permite o incluso propicia este tipo de relaciones deshumanizadas.

A pesar de que el hospital no es uno de los espacios más recurrentes, su presencia resulta significativa por la ambivalencia que proyecta. Por un lado, es un lugar que remite a la posibilidad de cuidado y salvación; por otro, representa el anonimato, la enfermedad y la muerte. En algunos casos, incluso la atención médica implica una forma de despersonalización, borrando rasgos de la identidad del personaje (*Travesía de Madrid*, *Se vende un hombre*, *Los novios búlgaros*).

La cárcel, espacio de reclusión por excelencia, también se representa como un lugar complejo. Es cierto que funciona como metáfora de la asfixia vital y de la injusticia social, pero no se limita a esta visión. A través de ciertos vínculos humanos que se establecen entre los personajes, el encierro puede generar momentos de solidaridad, empatía o descubrimiento (*Se vende un hombre*). Sin embargo, la experiencia carcelaria reafirma la condición vulnerable del inmigrante y se convierte en una crítica directa al orden social y urbano que lo margina (prácticamente en todas las novelas donde aparece).

Por último, el cementerio, presente sobre todo en novelas del franquismo, sintetiza la idea del desarraigo definitivo. No hay en él memoria, ni posibilidad de duelo pleno. La muerte se representa como anónima, sin dignidad ni ritos, lo que refuerza la sensación de desposesión que atraviesa la vida de los personajes también después de su desaparición física.

En conjunto, estos espacios no son centrales para la acción, pero sí para la configuración simbólica del mundo narrado. Funcionan como escenarios donde se hace visible el desencuentro con el *otro*, la imposibilidad de pertenencia y la fragilidad de la identidad. Son, en muchos casos, espacios hostiles, pero también lugares donde se producen revelaciones, aprendizajes dolorosos o resignificaciones. Su ambigüedad es clave: muestran cómo la ciudad, lejos de ser un espacio de acogida e integración, se construye a partir de fronteras invisibles que separan, silencian y jerarquizan.

CAPÍTULO

5

**Espacios
públicos**

5.1. Espacios de entrada y salida

Al comparar la presencia de otros espacios en las novelas en cuestión, se observa que los espacios de entrada a la ciudad —como las estaciones de tren o los aeropuertos—, no adquieren demasiada importancia. La mención de la estación de tren como espacio cerrado se limita prácticamente a tres novelas: *Los olvidados*¹¹², *Travesía de Madrid* y *Se vende un hombre*, de las que solo en una, la última, disponemos de una mirada desde el interior. De modo similar, el aeropuerto figura brevemente en *Una tarde con campanas*, *Madre mía que estás en los infiernos* y *El Metro*, pero en todos los casos los personajes se detienen poco tiempo allí, por lo tanto, representa solo un lugar de tránsito.

Entre las estaciones madrileñas, destaca Atocha o, en algunos casos, solo la glorieta de Atocha, es decir, el espacio exterior circundante y no tanto la estación en sí. Se hace alusión también a los trenes y las vías del tren, aunque no como parte del interior de la estación. La abundancia de referencias a todo tipo de medios de transporte —motos, coches, trenes, tranvías, autobuses, camiones, metro— frente a los espacios cerrados de las estaciones o los aeropuertos, puede sugerir que la migración se percibe como un desplazamiento continuo, sin rumbo claro y marcado por la inestabilidad. Una confirmación de esto puede ser el hecho de que, en casi todas las novelas (excepto *El cielo de Madrid*), los protagonistas abandonan Madrid, sin que uno de estos espacios de entrada volviese a ser también espacio de salida. En *Los olvidados* y *El Metro* los protagonistas mueren, en *Se vende un hombre*, *Una tarde con campanas*, *Paseador de perros*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* y *Los novios búlgaros*, los protagonistas o desaparecen sin despedirse y sin dejar rastro, o se proponen abandonar la ciudad hacia otras ciudades españolas u otros destinos. Únicamente *Madre mía que estás en los infiernos* habla del regreso de la protagonista a su ciudad, mas el aeropuerto no vuelve a cumplir la misma atención como al principio y se vuelve un espacio irrelevante.

5.1.1. La estación de trenes: una puerta invisible

Desde su creación, la estación de trenes ha representado un sinónimo de progreso y de modernidad, un espacio de encuentro, intercambio, acercamiento y conflicto entre las clases sociales (Popa-Liseanu 2010: 55). Además, se ha erigido como espacio emblemático en muchas obras literarias, películas, pinturas, es decir, en un elemento imprescindible del paisaje urbano. Sin embargo, en las últimas décadas ha ganado en popularidad el avión como medio de transporte de masas, por lo cual la estación de trenes ha ido cediendo el protagonismo al aeropuerto como espacio de entrada en la

¹¹² La alusión a este espacio en la novela es en realidad muy fugaz, por lo tanto, no vamos a detenernos en un análisis más detallado. Se menciona solo la “la pequeña cuesta de la estación” (LO: 131), como último tramo de un largo viaje para muchos emigrantes del sur.

ciudad. Este hecho extraliterario, acompañado por otro —la posición geográfica de España respecto a las regiones de donde provienen la mayoría de los protagonistas en las novelas analizadas (América Latina, África, Europa del Este)—, ayuda a explicar la escasa¹¹³ o nula presencia de las estaciones de trenes en las novelas posteriores a los años noventa. Aun así, la estación de Atocha sigue figurando en estas novelas como referente simbólico de la ciudad. Aunque no desempeña un papel central en la acción, su presencia resulta imponente e ineludible, al funcionar como un marcador espacial de identidad urbana.

En las páginas que siguen no haremos un análisis del espacio de la estación del Príncipe Pío que se menciona en el último capítulo de *Tiempo de silencio*. La estación aquí es solo una prolongación de los espacios de la calle, del taxi, de la estación y del tren, pues difícilmente podemos saber en qué momento y en qué espacio está el personaje mientras transcurre su último monólogo. De esta manera, la estación y el tren son parte de un único espacio deliberadamente borroso, en el que caben fragmentos de un pasado reciente que se pretende olvidar y de un futuro incierto, lleno de falsas ilusiones.

5.1.1.1. En *Se vende un hombre*, la estación de Atocha aparece en dos momentos significativos: primero, cuando el protagonista, siendo niño, huye con su madre a Madrid para dejar atrás los recuerdos dolorosos y la penuria del pueblo; y luego, cuando regresa a la ciudad tras los años que pasó en la cárcel. En el primer momento, la estación aparece como un espacio difuso, ya que la mirada se detiene en el espacio exterior inmediato —la glorieta de Atocha—, caracterizado por la confusión, la prisa, el ruido, las distancias. En el segundo momento, este espacio es, a la vez, un espacio de recuerdos y un espacio de transformaciones, no solo externas, sino también internas al personaje:

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

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

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

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

Aunque el destino de estos hombres no es Madrid, en esta novela se anuncia lo que solo unas décadas más tarde será una realidad inevitable. Para estos “moros y negros”, Madrid ya no serán solo esos bancos, andenes y salas de espera, sino también las calles, las tiendas, las escuelas. Si bien la estación de trenes no será el lugar por donde entren estos nuevos inmigrantes, como lo fue para los “fugitivos de la gleba”, hay algo esencial que une a todos: son manos de obra barata, gente que “se vende”, engranajes indispensables en una maquinaria capitalista. Para el narrador, que ha pasado hasta por la cárcel por no saber vivir en un mundo sin escrúpulos, la estación es eso: un espacio deshumanizado que recicla y expulsa gentes provenientes de la miseria, arrastrados por un destino que no controlan.

5.1.1.2. En *Travesía de Madrid*, las estaciones mencionadas no se limitan solo a Atocha, sino que también incluyen las de Príncipe Pío y Delicias. Estos espacios se perciben desde el interior, pero aparecen como breves impresiones, sin ubicarse en un momento temporal preciso ni vincularse a acciones relevantes:

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

En esta breve cita se ve que la estación es un lugar de mucho ajetreo, donde lo individual se pierde en el anonimato de lo colectivo; un escenario de tantas partidas y esperanzas hacia el futuro como de regresos al pasado. Es un espacio situado en un presente atemporal, lo cual también contribuye a que los desplazamientos se perciban como flujos continuos, ininterrumpidos.

La estación de tren trae a Madrid a numerosos migrantes anónimos procedentes de los pueblos; pero es el narrador-protagonista quien, aun siendo madrileño, a veces la percibe con una mirada de principiante, desprovista de pasado y limpia de recuerdos:

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

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

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

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

En estos pasajes tenemos un vaivén similar a la primera cita en este apartado, pero ahora, observado desde lejos, el espacio de la estación parece aún más deshumanizado. Los trenes ya no solo transportan esa multitud sin rostro, sino "vomitan", o sea, expulsan de manera violenta a los pasajeros.

Volviendo sobre la relación entre la estación y el protagonista podemos constatar lo mismo sobre la función del aeropuerto en esta novela (5.1.2.2.), es decir, que este espacio sirve para potenciar el estatismo del personaje, quien no viaja a ningún lado, "condenado" siempre a volver a Madrid y atrapado en su interior como en un laberinto. Las estaciones son puertas de la ciudad para muchas caras anónimas en continuo movimiento, pero no para el narrador al que solo le queda observarlas desde lejos o frecuentar sus bares como un falso viajero.

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

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

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

Sin embargo, en las novelas elegidas para nuestro corpus no vamos a tener una percepción similar de este espacio, siendo prácticamente reducida su representación a las zonas de control de los pasajeros. Por lo tanto, el aeropuerto en muchas de las novelas sobre la migración no va a ser un “simple” no-lugar desprovisto de memoria, relación e identidad, una “oasis de no pertenencia” sino también un lugar angosto, que enjaula y que provoca miedo e inseguridad.

El espacio del aeropuerto aparece como espacio de entrada en la ciudad solo en tres novelas: *El Metro*, *Madre mía que estás en los infiernos* y *Una tarde con campanas*, que trataremos en breve. En otras novelas hay breves detenciones en este espacio, pero no en el sentido de espacio de entrada. En las novelas de nuestro corpus, más que una puerta de entrada o salida, este espacio lo podemos calificar como un espacio que no lleva a ninguna parte, porque en varias novelas los personajes no lo utilizan para viajar (*Cosmofobia*¹¹⁴, *Travesía de Madrid*); en otras, el aeropuerto no lleva a un espacio agradable y seguro (*El Metro*, *Madre mía que estás en los infiernos*) y en algunos casos, como en *Una tarde con campanas* o *Los novios búlgaros*, no introduce a los personajes en un destino fijo o deseado, sino que se convierte en un lugar más dentro de una travesía interminable.

5.1.2.1. En *Los novios búlgaros*, el protagonista, Kyril, llega a España en tren, probablemente desde Francia hasta Barcelona, pero de este viaje no disponemos de muchos detalles, salvo que iba clandestinamente en ese tren. El espacio del aeropuerto solo aparece cuando Kyril, Kalina y Daniel toman un avión para ir a Sofía y se evoca fugazmente desde la memoria del narrador: “a Kyril se le ve tan nervioso en la cinta

114 En *Cosmofobia*, el aeropuerto aparece como una imagen mental para Diana, quien imaginaba reencontrarse allí con su ex novio, David, deseando que ese momento fuera casual e inesperado. Sin embargo, el encuentro real ocurre en una sala de conciertos, un lugar conocido y cargado de recuerdos, que contrasta con el anonimato y la frialdad del aeropuerto.

de vídeo, en el aeropuerto de Barajas, poco antes de pasar el control de pasaportes y subir a un avión que lo haría todo irremediable.” (LNB: 153). En las líneas que preceden, se explica que todos partieron con mucha inquietud e incertidumbre porque Kalina no estaba autorizada para salir de Madrid mientras se tramitaba su tarjeta de residencia. Sin embargo, esta alusión al aeropuerto como a una puerta hacia lo “irremediable” no es en el sentido de un posible no retorno de alguno de los personajes, sino más bien en el sentido de una ruptura entre los dos mundos: el de Daniel y el de Kyril y Kalina. Durante el viaje a Sofía, Daniel conocerá de cerca la realidad búlgara, conocerá el lugar de la memoria de un chico que en Madrid pretendía despojarse de toda su identidad y parecer “sin pasado” y, a la vuelta —siempre por el mismo aeropuerto de Barajas—, la relación entre Daniel y Kyril no volverá a ser nunca la misma y sucederá la inevitable separación final.

5.1.2.2. En *Travesía de Madrid*, el aeropuerto de Barajas se presenta como un espacio periférico que el protagonista percibe desde la distancia, integrado en la geografía urbana pero desprovisto de su función principal: ni lo utiliza para viajar ni acude allí a recibir a alguien:

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

Las veces que vemos al protagonista dentro de este espacio, no es porque desde allí coja algún vuelo, sino porque este espacio es solo una parada en sus vagabundeos sin meta. En una escena nocturna, allí llega con Montse, la joven con la que intentan suicidarse en la “ruleta romana”¹¹⁵, y ambos entran en un bar a tomar un whisky, desde donde observan las pistas:

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

El aeropuerto aparece aquí como un lugar hostil, incluso “cruel”, símbolo de la necesidad del “hombre de dominarlo todo” (TM: 307), donde el protagonista deja de sen-

115 Véase la nota a pie de página número 42.

tirse libre como se siente en la calle, por ejemplo. A pesar de ser parte de la ciudad, es un espacio desde donde la ciudad no se deja percibir: “una joven pareja que trataba de atisbar por los ventanales, taladrando la noche con la mirada, una primera rendija de España. Pero sólo debían ver una gran masa negra y sin luces” (TM: 308).

En resumen, se trata de un lugar en el que solo se está de paso, que, aunque debería ser un lugar que conecta, en realidad es un espacio que no lleva a ninguna parte y que enjaula al personaje. El aeropuerto en esta novela parece ser un auténtico no-lugar, sin historia, sin vínculos, ajeno al resto del tejido urbano.

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

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

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

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

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

policía¹¹⁶, a quien más adelante Adela recurrirá cuando se entere de que su ex marido la ha seguido para matarla.

Antes de entrar en la oficina del inspector —donde Adela hará de todo para ocultar el miedo y el nerviosismo para no ser devuelta a su país—, el aeropuerto se convierte en un reflejo simbólico de la situación de los inmigrantes en la ciudad: viven una vida paralela, aislados y separados de los españoles. Aquí se alude a largos pasillos por los que ella y un grupo de mujeres venezolanas son conducidas hasta una sala que carece de cualquier descripción, llena únicamente de silencio y miradas entrecruzadas que delatan la duda y la inquietud. En el camino Adela también observa a otra gente separada por un cristal y en la pared de la oficina del inspector solo ve el retrato del rey, mirándola desde la “soberana distancia”.

Si bien finalmente tiene suerte y no sufre humillaciones —la dejan pasar sin problemas—, el espacio, a través de estos detalles, se presenta como frío y hostil. Más adelante, será también este aeropuerto el punto de entrada de su ex marido Reinaldo, convertido en una sombra que la perseguirá por la ciudad. Por este mismo lugar, ella al final de la novela abandona Madrid, que no se revela como un espacio de acogida, sino como una ciudad incapaz de ofrecer seguridad o vínculos afectivos.

5.1.2.5. En *Una tarde con campanas*, el espacio del aeropuerto se menciona una vez en el país de origen del narrador¹¹⁷ y, una segunda vez, cuando aterrizan en el aeropuerto de Madrid. En España, el aeropuerto de Madrid, al igual que en el caso de otros inmigrantes ilegales en las novelas analizadas, se transforma en un espacio de miedo y de angustia ante la posibilidad de que esa puerta se cierre para ellos y tengan que volver al principio, al punto de donde no fue fácil partir. En esta novela, el niño narrador, José Luis, ve a unos “muchachos morenos” que después de la entrevista son llevados por la policía, lo cual sirve para aumentar la tensión ante la posible deportación. Durante el viaje en avión, los familiares instruyeron a José Luis que, si alguien le preguntara, tendría que decir que en Madrid venía a visitar a su tío Paco, pero una vez pasado el control y conquistada la libertad de la calle, se crea una situación cómica cuando José Luis pregunta por su tío inexistente. En otras palabras, si dentro del recinto del aeropuerto lo que domina es la incertidumbre, una vez cruzado el umbral de la ciudad esta se despeja, pero empiezan unas nuevas reglas, se abre una nueva realidad que niega la anterior:

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

117 Ya se hizo mención en el capítulo dedicado a la casa (1.8.) que el narrador desde este espacio observa las chabolas circundantes, cuyas luces llega a confundir con estrellas. Esto refuerza el contraste entre la miseria del entorno y la ilusión del viaje.

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

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

5.2. Espacios de circulación

5.2.1. La calle: el eterno deambular sin anclaje

En este apartado vamos a tratar el espacio de las calles y, en ciertos casos, también esbozaremos brevemente el de las autopistas y la glorieta. En cuanto a este último espacio, sobresale una glorieta con referencia real —la glorieta de Atocha— y aunque a este espacio algunas veces se alude como “plaza” y otras veces como “glorieta”, hemos decidido incluirlo aquí. Las definiciones que el diccionario de la RAE ofrece sobre los dos términos son casi idénticas: glorieta: “plaza donde desembocan por lo común varias calles o alamedas”¹¹⁸ y plaza: “lugar ancho y espacioso dentro de un poblado, al que suelen afluir varias calles”¹¹⁹; sin embargo, la glorieta es normalmente sinónimo de rotonda —una construcción vial que permite una circulación rotatoria— y la plaza es principalmente una zona peatonal. El hecho de que la glorieta de Atocha en las novelas se percibe únicamente como un espacio donde vemos una marea humana y todo tipo de medios de transporte y no como un espacio de detención, justifica su inclusión en este apartado.

La calle, junto con la casa y el bar, es el espacio que tiene mayor representación en casi todas las novelas tratadas aquí. De todas formas, nuestro análisis se centrará en nueve de ellas y quedarán excluidas las restantes cuatro —*El cielo de Madrid*, *Madre mía que estás en los infiernos*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* y *Cosmofobia*—, porque

118 Real Academia Española (2001). “Glorieta” [acepción núm. 3] *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=glorieta>. [Consulta: 05.02.2015]

119 Real Academia Española (2001). “Plaza” [acepción núm. 1]. *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=plaza>. [Consulta: 05.02.2025]

su función es insignificante o la representación escasa; tampoco su ausencia se podría interpretar como portadora de algún significado dentro de los textos.

En *El cielo de Madrid* y en *Cosmofobia*, por ejemplo, a los personajes casi no los vemos moverse por las calles, si bien este espacio se sobreentiende porque los vemos aparecer en diferentes lugares de la ciudad. En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, la calle es el primer espacio de encuentro¹²⁰ entre la chica española y el chico polaco, pero aquí prácticamente no se establece una relación más profunda entre los dos, sino para el conocimiento se reserva un espacio más íntimo: la casa y un lugar apartado del parque. También existe una oposición entre el espacio de la calle, como espacio de libertad, frente al edificio donde ambos viven, que se convierte en un espacio opresor para Andrés; sin embargo, no se ahonda mucho en este contraste.

En *Madre mía que estás en los infiernos*, la experiencia madrileña para la protagonista es muy breve y casi no le da tiempo a conocer la ciudad. Aun así, hay algunas alusiones al espacio de la calle: una vez cuando está sentada en un banco y recibe insultos racistas por parte de un señor mayor y, otras veces, cuando dice ir por las calles para captar las conversaciones ajenas y sentirse menos sola. Aunque breves, estas menciones son significativas ya que confirman la ambigüedad que caracteriza este espacio en casi todas las novelas. Como veremos en las líneas que siguen, la calle se elevará en muchos casos a la categoría de un espacio de identificación y de libertad, pero también para los mismos protagonistas llegará a ser un espacio opresor y hostil.

Cabe mencionar también que la calle está presente en todas sus vertientes: desde el camino de tierra, o sea, "la callejuela" en el barrio de chabolas, hasta la autopista, por donde se circula a una velocidad vertiginosa. Aparecen muchos nombres de calles reales, sobre las que nos detendremos en función de su importancia en el mundo novelesco. De todas formas, la que más destaca es la más emblemática calle del centro de Madrid, La Gran Vía¹²¹, que servirá sobre todo como un metáfora de la riqueza, del lujo y de las jerarquías sociales, pero recibirá también en algunas novelas una especie de desmitificación, porque por allí se mueven solamente las prostitutas (como, por ejemplo, en *Travesía de Madrid*) o cualquier alusión a su esplendor está ausente (*Una tarde con campanas*).

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

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

5.2.1.1. En *Los olvidados*, la calle se relaciona fundamentalmente con dos personajes: Pepe el Granaíno y Mercedes. En el caso de Pepe, este espacio constituye su hábitat natural, un entorno con el que se identifica plenamente. En el apartado sobre la casa se mencionó que el lector carece de informaciones acerca de dónde vive Pepe y, como la calle será el espacio de su dominio y donde más frecuentemente lo encontramos, podemos suponer que vive como una especie de vagabundo.

Ya desde el principio del libro, conocemos a Pepe involucrado en todo tipo de actividades ilegales que tienen lugar en la calle. Roba desde un camión en movimiento, revende a un conductor el gato del coche previamente sustraído y todo esto ocurre “en una esquina prevista, lejos de la luz y de la gente” (LO: 70). Es decir, este escenario clandestino y marginal es donde Pepe se desenvuelve mejor y donde puede imponerse con más facilidad sobre sus víctimas.

El espacio de la calle brinda la posibilidad para el primer encuentro entre Pepe y Mercedes, durante el cual él se muestra arrogante y dominante: no se cruzan, sino él le corta el camino a ella; no le pregunta por su nombre sino confirma lo que ya conoce: “sé que te llamas Mercedes” (LO: 209). En la calle también ocurre el enfrentamiento entre Antonio y Pepe, pero el conflicto entre ambos no evoluciona en una enemistad mayor a lo largo del relato.

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

Sin embargo, hacia el final de la novela, la calle de un espacio propio se transforma en un espacio hostil. Tras la operación fallida de robar a Kilobilletes, el trapero¹²² con la “boca de oro”, Pepe es arrestado por la policía. Mientras lo conducen esposado, su mirada desde la calle se cruza con la de Pinto, un compañero de la banda y posible traidor, cuya delación frustra el plan de Pepe de iniciar una nueva vida junto a Mercedes. En ese momento, Pepe no puede contener una carcajada: la primera manifestación de su locura. Se trata de una risa amarga, reminiscente de aquella risa “falsa” que lanzaba al principio cada vez que alguien le advertía que acabaría en prisión. A través de ella, tal vez trataba de encubrir su intuición de que, si el mundo se rige por la lógica del más fuerte, su derrota frente a un pez gordo como Kilobilletes era inevitable. Así, ese espa-

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

cio oscuro y anónimo que fue su seña de identidad —la calle— termina por arrebatarse lo único que le quedaba: la libertad.

A diferencia de las calles periféricas —lugar preferido del hampa—, las calles céntricas representan un universo completamente distinto. Vistas a través de los paseos de Emilio y Mercedes, se nos presentan como un mundo deslumbrante, irreal, que solo puede existir en el cine. Coches de lujo, hombres ricos, una vida con la que solo pueden soñar. Entre estas calles céntricas destaca, como es esperado, la calle más emblemática de Madrid: la Gran Vía, sinónimo de lujo y extravagancia. Reproducimos aquí una visión que el narrador omnisciente nos transmite, pero que corresponde a la percepción de Mercedes:

La orgullosa¹²³ calle se hallaba en la fase de máximo esplendor. Sus amplias aceras resultaban estrechos cauces para tan caudalosas corrientes humanas que por ellas subían y bajaban. Los coches, en flujos cronometrizados, rodaban por la calzada como eslabones de un alucinante carrusel. Los escaparates ardían como llamaradas de piedras preciosas... Mucha luz, torrentes de luz pálida y un clamor de mil ruidos y gritos dispares. En aquella hora la Gran Vía era como el corazón de la ciudad, un corazón enfebrecido, ebrio, delirante... (LO: 233).

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

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

La Gran Vía, con sus escaparates deslumbrantes, funciona como un espejo en el que el pobre contempla tanto el mundo al que jamás podrá pertenecer como aquel al que inevitablemente debe regresar.

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

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

La marcada oposición entre centro y periferia que a lo largo de todo el texto se pretende resaltar, se percibe también en la manera como se representa el espacio de la calle. En el caso del centro, la calle raramente es un espacio donde tiene lugar alguna acción o donde se establece alguna relación con otros personajes. La calle es sobre todo un espacio de soledad. Vemos al personaje Luis vagabundear por calles innombrables¹²⁴ y por barrios inidentificables antes de retirarse a su casa. Se trata de una soledad voluntaria que le permite vagar mientras revive recuerdos de su infancia, cuyo contraste con el presente resalta aún más la sensación de vacío y desasosiego que impregna las calles.

Otras veces las calles del centro se transforman en un espacio deshumanizado, donde el personaje (otra vez Luis) pasa entre un “río de gente”, mas todos son para él unas personas sin caras e identidad, una “sombria multitud”. A veces, la calle representa un símbolo de un centro lejano, diferente al barrio aislado de las chabolas. Una calle iluminada donde Luis espera el tranvía se describe como un mundo frenético con los coches pasando rápido, salpicando el suelo, totalmente ajenos a lo que sucede fuera. Frente a esta calle, está el camino oscuro por donde Maruja vuelve a su casa, que no casualmente tiene el nombre de “calle del Olvido”. Esta calle real, situada en el barrio de Usera, donde transcurre también la acción en la novela, no es solo una referencia fortuita, sino adquiere carácter simbólico: representa el barrio olvidado, amputado del resto de la ciudad. El resto de las calles del barrio de las chabolas son anónimas y el narrador muchas veces no deja de puntualizar que esas calles ni siquiera se merecen el nombre y las llama “especie de calle”, “posibles calles”, “calluja”. Son solo eufemismos mediante las que el autor pretende denunciar de manera indirecta las condiciones poco favorables en ese barrio degradado: “La calle estaba sin urbanizar; era como una zanja ancha, como una cicatriz entre las filas de casas pobres.” (LP: 66).

En el barrio de las chabolas, la callejuela o el camino suelen representar lugares de conexión con el mundo exterior, especialmente con el centro de la ciudad, hacia donde los personajes se desplazan. Es frecuente que algún miembro de la familia protagonista espere, junto al camino, la llegada de otro. Normalmente, se trata del padre

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

que llega del trabajo o tiene que traer alguna noticia. A veces la espera se prolonga, haciendo que la tensión y la angustia se intensifiquen. Un ejemplo paradigmático es el episodio que abre y cierra la novela: la llegada anunciada de los hombres de la piqueta que vienen a derribar la chabola. El libro comienza con la frase: “Iban llegando gentes por todos los caminos” (LP: 21), que sugiere una marea humana proveniente de lugares dispersos e indefinidos, atraída por una fuerza centrípeta hacia una calle de ubicación vaga. Este espacio, reducido y restringido, se opone a otro más amplio, casi circular y omnipresente, desde donde se espera la llegada de los demolidores. Allí está congregada una multitud inerme, unos “rostros vacíos, casi indiferentes” (LP: 200) que se limitan a ser unos simples observadores, impotentes para intervenir. Sienten miedo, pero también rabia contra el destino injusto o contra un mal invisible. “¿Han venido los de la piqueta? [...] Ya vendrán; esos no fallan” (LP: 202), se dice con resignación. La atmósfera veraniega sofocante, el sol que quema y el polvo influyen a aumentar la sensación de la calle como un espacio opresivo (la calle se compara con un “redil” y una “cárcel”, o se dice que “[s]e sentían como sujetos a la calluja” (LP: 23)). En resumen, aunque debería ser un lugar que conecta, la calle se transforma en lugar-obstáculo donde la gente es privada del sentido de la vista (solo los de las primeras filas pueden ver llegar a los de la piqueta) y donde, a pesar de que los cuerpos están muy próximos dentro de la multitud, el espacio separa y disgrega.

Las calles reciben en esta novela también un significado simbólico de secuelas de la Guerra Civil.¹²⁵ En algunas descripciones, el autor usa la palabra “cicatrices” tanto para los personajes como para el paisaje: Luis tiene una cicatriz en la mejilla, obtenida durante la guerra; para el personaje de Jesús, uno de los jefes de la fábrica, en otra ocasión se dice que: “[a]rrancó la máquina [...] sorteando los baches, las cicatrices que habían dejado los carros.” (LP: 68). Las cicatrices son la huella que ha dejado la guerra y la postguerra y hay quienes sufren sus devastadoras consecuencias, y otros, como Jesús, que viven acomodados e indiferentes, “sorteando” los problemas. El hecho de que las propias calles en otros episodios se comparan con unas cicatrices, puede ser una metáfora del camino doloroso de la familia, forzada a la migración por causa de la guerra e incapaz de asegurarse un asentamiento seguro y estable, como consecuencia de ello.

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

5.2.1.3. En *Tiempo de silencio*, la calle como espacio descrito con mayor detenimiento mientras es transitado a pie por los personajes aparece en diversos episodios significativos. Entre ellos destacan:

1. El descenso de Pedro y Amador por la calle de Atocha en dirección al barrio de chabolas;
2. Las salidas nocturnas de Pedro y Matías por bares y prostíbulos;
3. El recorrido de Matías en busca de un abogado para Pedro;
4. Cuando Pedro sale de la cárcel, acompañado por Dorita y Matías.

Estos espacios comparten ciertas características que permiten establecer paralelismos y contrastes entre los distintos episodios. Por ejemplo, en los episodios 1 y 2, se hacen referencias a calles reales de Madrid, lo cual aporta verosimilitud a los desplazamientos de los personajes. En cambio, en los episodios 3 y 4 no se mencionan calles concretas: en el tercero, solo puede inferirse —por el ambiente descrito— que se trata de la céntrica Gran Vía, mientras que en el cuarto no se ofrece ninguna localización precisa.

En cuanto a la referencia temporal, los episodios 1 y 4 transcurren de día, mientras que los episodios 2 y 3 se desarrollan principalmente durante la noche, lo que influye en el tono y en la atmósfera de cada escena. También varía la actitud del narrador: en los episodios 1 y 2 predomina una voz omnisciente teñida de ironía, que con frecuencia se funde con los pensamientos de Pedro, mientras que en los episodios 3 y 4 se adopta un enfoque más neutral y objetivo.

A continuación, se analizarán estos espacios siguiendo el orden numérico previamente establecido, el cual corresponde también a su aparición en la novela.

La calle es uno de los primeros escenarios¹²⁶ donde vemos al personaje de Pedro. A pesar de que en la novela prevalece el número de espacios cerrados frente a los abiertos —pensión, prostíbulo, chabola, bares, cafés, casas, cárcel, cine, teatro, por una parte, *versus* las calles y unas esporádicas menciones de plazas, por otra—, la calle cobra bastante importancia, sobre todo por su valor ambiguo de espacio de no-identidad y espacio de libertad. En este primer episodio, la calle es percibida a través de la mirada de dos personajes, Pedro y Amador, quienes desde Atocha empiezan su descenso hacia el mundo “infernial” de las chabolas. Al modo de la pareja Quijote-Sancho, sus percepciones del espacio urbano revelan sus distintas posiciones sociales y su particular visión del mundo. Mientras Pedro se entrega a una serie de reflexiones sobre la inminente visita del barrio marginal y observa con más detenimiento a los transeúntes o el entorno, en el campo visual de Amador únicamente cabe lo que dictan los instintos: las mujeres guapas y los bares donde consumir “adecuados líquidos reparadores de

126 El primer espacio donde aparece es el laboratorio y el siguiente, la pensión.

la fatiga" (TS: 31). De las dos visiones, predomina la de Pedro, para quien la calle de Atocha amanece como un espacio de premura y despersonalización: "las hordas madrilenas" (TS: 29), "una abundante turba de individuos de diversos oficios todos ellos mal vestidos" (TS: 30). La calle es un espacio de contrastes y contradicciones entre la gente que en la época del franquismo sigue viviendo en los umbrales de la pobreza y de un incipiente consumismo, representado por las múltiples tiendas y farmacias que invitan a entrar al viandante. Las tiendas son el sinónimo de "todo puede ser deseado" (TS: 35) y las farmacias de la "explotación industrial de la ciencia a cuya edificación él mismo [Pedro] colaboraba" (TS: 36), subrayando la alienación de su propio papel como investigador.

La calle de Atocha desemboca en la glorieta del mismo nombre, la cual cobra protagonismo en otras novelas también. Sin embargo, mientras en las demás, como *Los olvidados* o *Se vende un hombre*, este espacio se relaciona sobre todo con la llegada de los inmigrantes a la ciudad, esta novela comparte la visión de un espacio ajetreado, mas no hay una alusión a esta plaza como a un espacio de entrada de migrantes. De hecho, las únicas referencias a la inmigración aquí son estáticas y se relacionan con el barrio de las chabolas, salvo el último viaje de Pedro en taxi hasta la estación de Príncipe Pío, que anuncia el regreso hacia una periferia desconocida. Reproducimos aquí la descripción de la glorieta:

Mujeres también bajaban y otras subían por la cuesta, a cuyo fondo se veía la Glorieta con el acostumbrado montón informe de autobuses, tranvías, taxis con una tira roja, carritos de mano, vendedores ambulantes, guardias de tráfico, mendigos y público en general detenido con un oculto designio que nada tenía que ver probablemente ni con la llegada de un próximo tren a la estación allí yacente, ni con su inverosímil visita al no lejano Museo de Pinturas, ni con la irrupción a brazos de las asistencias en la importante mole de cualquiera de los hospitales circunvecinos. (TS: 32)

Estas enumeraciones sirven para reforzar la sensación de una marea humana y, a la vez, de una multitud inerme, que no viaja a ningún lado¹²⁷, que no se interesa por el arte o por cosas más sublimes, es decir, una multitud apática y mediocre.

En el episodio que narra la salida nocturna de Pedro con Matías, el espacio de la calle aparece en varias ocasiones: vemos a Pedro al salir de la pensión camino al café, luego acompañado por Matías en su recorrido de bar en bar y, finalmente, cuando regresa solo a la pensión tras salir del prostíbulo. A lo largo de la noche, la percepción de la calle cambia a medida que aumentan los efectos del alcohol. Al principio, las descripciones son más neutras: "Llegó a la plazuela de Tirso de Molina. En la entrada del cabaret barato había ya algunos con aspectos de chulos, esperando que llegaran los

¹²⁷ Nótese que aludimos a la misma conclusión cuando hablamos del espacio del aeropuerto en *Travesía de Madrid*.

primeros clientes. Siguió por una calle oblicua de escasa pendiente.” (TS: 73). Mientras Pedro avanza por la zona de Huertas, sus pensamientos son aún lúcidos y críticos: le parece inverosímil que por esas calles de aspecto “provinciano”, que parecen un “quiste dentro de la gran ciudad” (TS: 74), una vez vivió y escribió el genio de Cervantes. Sumido en sus reflexiones sobre la obra inmortal de Cervantes, el paisaje desaparece y la calle se transforma en una especie de lugar irreal, casi ficticio. Poco antes de entrar en el café, Pedro lamenta tener que interrumpir su ensoñación: “prefería haber seguido evocando fantasmas de hombres que derramaron sus propios cánceres sobre papeles blancos” (TS: 78). O sea, la calle, aun siendo espacio de soledad, se revela también como un territorio de evasión, donde la imaginación puede expandirse libremente antes de enfrentarse a las rígidas normas del mundo social.

Antes de cruzar la puerta del café, hay un tramo más de calle en el que se percibe una ciudad lujuriosa: coches “inmensos, potentísimos” (TS: 77) hacia un “placer tangible” (TS: 77); hoteles que emanan el “calor de cuerpo de cortesana” (TS: 78); “iglesias cerradas y tabernas abiertas” (TS: 77); es decir, un mundo frenético, vertiginoso, donde parecen imperar solo los instintos más bajos.

A la salida del estudio del pintor alemán, tras varias copas encima, la calle parece un mundo alegre, vigorizante, que devuelve las fuerzas, la libertad, donde todo parece posible:

La calle les recibió tranquilizadamente ofreciéndoles un hálito más fresco y la certidumbre de que efectivamente la noche permanecía allí con todas sus posibilidades aún ofrecidas a despecho de la humanidad insectaria y de la pintura neoexpresionista de los pueblos centroeuropeos ignorantes de qué cosa sea verdaderamente eso que llamamos vida. El golpe de aire frío en la cara les devolvía a un tiempo la conciencia alerta de Pedro de ser libre, la conciencia particular de Matías de ser omnisciente (que casi había perdido por un momento) y la voluntad recobrada de ambos de seguir viviendo la borrachera hasta su acabamiento lógico y gradual apoteosis. (TS: 91-92)

La última parte de la noche, cuando Pedro vuelve a la pensión a altas horas de la madrugada, tras haber estado con Matías en el prostíbulo y tras la ingestión de gran cantidad de alcohol, las calles están descritas como si fueran percibidas a través de esta mirada ofuscada y borrosa: fachadas de casas indistinguibles, hombres solitarios, mendigos, pasos apresurados, olor a fritanga, repentinas luces y deseadas sombras.

La calle de la Gran Vía se menciona en el episodio en el que Matías va en busca de un buen abogado para Pedro. Resulta curioso que su mirada no corresponda ni al Matías crítico y arrogante que conocemos en el café o en el prostíbulo, ni al Matías vulgar e indiferente en su casa, sino parece convertirse en un doble de Pedro, solo en medio de la muchedumbre, como si compartiera a distancia la soledad carcelaria de su amigo.

La identificación de la calle por la que va Matías con la Gran Vía se puede deducir por la proximidad de la calle de Montera y por el sintagma “gran avenida”. De modo similar a las descripciones que este espacio recibía en las demás novelas, esta emblemática arteria madrileña aparece como símbolo de lujo y riqueza, un mundo distante e inalcanzable para la mediocridad reinante. La avenida se percibe desde tres perspectivas que también se repiten en otras obras: los escaparates, la calle por donde los acomodados circulan en coches flamantes, en contraste con las calzadas por donde se mueve un “río de muchedumbre”, una “negra multitud”, un “rebaño de gentes” (TS: 232, 233). Es decir, esta calle, al igual que en otras novelas, funciona como un espacio que exhibe y potencia las diferencias sociales y las jerarquías inamovibles.

La Gran Vía nunca es percibida desde el interior de un establecimiento —ya sea una tienda o un cine— sino desde fuera, donde la mirada se detiene brevemente en esos espacios emblemáticos de la avenida. De los cines sale una multitud amorfa tras ver una película del oeste, anunciada en carteles imponentes y luminosos. Las tiendas y sus escaparates ofrecen productos que, en el contexto decadente del Madrid retratado, carecen de público y de sentido:

Oro, brillantes, seda, diminutas maquinarias complejísimas de relojes importados de Suiza, botellas de whisky, objetos de gusto exquisito, bolsos de cocodrilo, perfumes realmente parisienses, libros de arte, folletos para una cacería de leones en la sabana, piezas de marfil y jamones de York de color rosa pálido estaban así, a un centímetro escaso del espacio público, pero tan exentos como si no fueran ellos mismos sino sus ideas puras nunca alcanzables en el borde de la platónica caverna. (TS: 233)

Esta percepción, que resalta las tiendas con vitrinas de un lujo inalcanzable y los cines como espacios de evasión de la realidad, confiere a la Gran Vía un aire irreal, como si se tratase de una calle fantasmal, nunca transitada realmente, sin memorias reales, sino que solo tiene imágenes sobrepuestas y fugaces.

En el cuarto episodio, a la salida de Pedro de la cárcel, la acción tiene lugar en una calle anónima. El uso de la palabra *calle* alude tanto al espacio físico donde se encuentra el protagonista, como a un espacio simbólico de libertad, por oposición a la cárcel: “Al llegar a la calle el sol le deslumbró.” (TS: 252). La descripción de este espacio aquí es breve, pero si tenemos en cuenta los anteriores episodios, se establecen interesantes correlatos. Por ejemplo, la mención del cielo contrasta con la del primer episodio, donde se hablaba de una “cúpula mentirosa” (TS: 31). En cambio, aquí el cielo sugiere movimiento y libertad, inéditos hasta este momento en la novela: “sobre sus cabezas aquel cielo con pequeñas nubes blancas, inmóviles en apariencia pero que se desplazan, se deforman lentamente, marchan hacia lo lejos, vienen de lo lejos” (TS: 252). Los coches, que en episodios anteriores se presentaban como máquinas deshumanizadas, aquí están descritos de manera más neutra: “Pasaban autos, autos y autos. Sonaban

bocinas, cláxones, timbres de bicicleta, escapes de motos.” (TS: 252), como si se tratara de un mundo recién descubierto.

De todas formas, se trata solo de una libertad y una alegría instantáneas, ya que a la salida de la cárcel Pedro se enfrentará al despido, a la muerte de Dorita, a un exilio involuntario fuera del Madrid donde las oportunidades parecen, al mismo tiempo, al alcance y profundamente lejanas.

5.2.1.4 En el caso de *Travesía de Madrid*, el narrador-protagonista está constantemente en movimiento. Los espacios que transita casi nunca se repiten, más bien son una sucesión, una yuxtaposición interminable y sin orden. La calle normalmente se describe desde la perspectiva del peatón. Sobresalen los medios de transporte — coches, taxis y tranvías—; de hecho, los automóviles son lo primero que advierten las chicas procedentes de provincias. Rara vez vemos al protagonista dentro de un vehículo: no posee ninguno y solo viaja en coche o en moto cuando una muchacha o algún compañero delincuente lo invita o cuando huye. Y, por otro lado, solo en contadas ocasiones se nos ofrece una mirada de las calles desde arriba:

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

Entre las calles madrileñas que aparecen en la novela, destacan algunas de referencia real. La Gran Vía se presenta como un espacio ambiguo, donde conviven la prostitución y el mundo marginalizado con la clase adinerada que sale despreocupada de las salas de cine. La Castellana es un escenario frenético donde los coches pasan “zumbando”, mientras el narrador acaricia a alguna chica, en un banco de la acera. La calle Serrano, que es sinónimo del lujo, para el narrador no parece un espacio vedado, ya que consigue mezclarse con los hombres ricos y las mujeres guapas: “rozando su carne sucia y suburbial con las telas perfumadas de los de Serrano” (TM: 11).

Para el protagonista, la calle es sinónimo de libertad. Afirma que “[u]no está a gusto en la calle, que es lo suyo.” (TM: 65). Allí conoce o pasea con chicas madrileñas, provincianas o extranjeras, y es donde frecuentemente nacen sus “deseos múltiples y callejeros.” (TM: 88). La calle suele presentarse también como un escenario vinculado a los recuerdos de alguna chica:

Cuando un hombre regresa de madrugada por la ciudad sin tranvías o con fantasmas de tranvías, con almas de tranvía deslizándose por los raíles, bien puede ocurrir que se ponga a pensar en Olga [...] Los recuerdos vienen así, de pronto, a instalarse entre los ojos, cuando a uno no le pasa nada y son sólo los pies los que tienen que hacer su trabajo de ir uno tras otro y el otro detrás del uno, sin preguntar nunca nada ni adónde ni porqué, que los pies del caminante no preguntan, no saben preguntar. (TM: 62)

Sin embargo, en esta novela la calle es solo un aparente lugar de la memoria. Los recuerdos que se evocan durante el deambular del protagonista son solo imágenes instantáneas o solo una ilusión. Una confirmación más de esto puede ser la siguiente cita:

Uno *quisiera* andar en la noche las calles anchas y las calles estrechas, mirando los balcones dormidos, recordando cosas, tomando posesión de los vacíos reinos del asfalto. «Aquí fue cuando aquello, allí fue aquello otro.» (TM: 64)¹²⁸

A lo largo de la novela, la calle, símbolo de libertad y de una vida sin ataduras —vida al día, sin raíces, sin hogar ni pasado—, acaba convirtiéndose en una trampa que encierra al personaje y le genera angustia. Hacia el final, tal vez cansado de huir y de ocultarse de quienes lo persiguen, esa calle que era “lo suyo” se vuelve un lugar ajeno, hostil, irreconocible:

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

Ese paso de un espacio de la libertad hacia un espacio de angustia vital lo vemos en los episodios de la llamada “ruleta romana”. La primera vez que lo hace con unas extranjeras, está disfrutando del vértigo, de la adrenalina, de la vida como un instante que depende de la casualidad, pero la segunda vez, al final de la novela, con la chica que le pedía que se suicidaran juntos, no le importa la velocidad ni la excitación, tampoco la vida que le fluye como un fotograma delante de los ojos. Todo acaba mezclándose como en la cita de Kierkegaard que encontramos al inicio del libro: “La angustia es el vértigo de la libertad.”

128 La cursiva es nuestra.

5.2.1.5. En la novela *Se vende un hombre*, la calle aparece en distintos momentos de la narración y adquiere significados cambiantes según la etapa vital del protagonista. En los recuerdos de su infancia en el pueblo, mientras él y su madre salen en busca del padre que es llevado por la Guardia Civil, la calle se describe como un lugar oscuro, hostil, casi laberíntico. Más adelante, cuando Enrique y su madre se trasladan a Madrid, las calles de la gran urbe obtienen un significado ambiguo. Al principio, el protagonista-niño solo observa un mundo frenético y deshumanizado, pero, con el tiempo, irá descubriendo rasgos positivos:

Las largas calles del barrio, sus tabernas, los garajes, los tranvías, los guardias, los cartelones del cine, las estraperlistas, los puestos con pipas de girasol y tanta gente en movimiento, constituían para mí un mundo nuevo, fabuloso, lleno de sorpresas y maravillas. (SVH: 31)

El primer contacto del pequeño Enrique con la ciudad, al llegar del pueblo con su madre, se produce en la glorieta de Atocha. Mientras su madre corre indiferente al frío y la multitud, Enrique, que se esperaba “una ciudad muy bonita y muy alegre, siempre de fiesta” (SVH: 19), se encuentra con un “pueblo muy triste, ruidoso, destartalado y, sobre todo, ajeno, impenetrable.” (SVH: 19). La imagen de esta nueva ciudad para él la componen los automóviles, los tranvías, las calles interminables, el ruido, la gente apresurada y sus rostros desconocidos.

Cuando ya se instalan en Madrid, el protagonista se une a una banda de niños del barrio, autodenominados los Vengadores. Con ellos irá “conquistando” las calles de la ciudad y en medio de la escasez material y moral, descubrirá la fidelidad, la amistad, la despreocupación. Su infancia madrileña se resume en recorridos por el barrio, aventuras, enfrentamientos con otras pandillas y vagabundeos por calles, plazas, solares y mercadillos¹²⁹.

En el período de la adolescencia, cuando Enrique trabaja en la tienda del señor Plácido, la calle pierde protagonismo y cede su lugar al espacio cerrado del comercio. Más tarde, en su etapa adulta como taxista, tampoco ocupa un papel relevante. Solo al salir de la cárcel reaparece de forma significativa, aunque cargada de negatividad: “Ya estoy en la calle, una calle que casi no es calle, porque no veo más que a los guardias en sus garitas.” (SVH: 188). El espacio que en su niñez representaba libertad y descubrimiento, se ha convertido ahora en una prolongación de la cárcel, una negación de la identidad y la pertenencia.

Tras la experiencia carcelera, Enrique se enfrenta de nuevo a la misma glorieta de Atocha, por donde entró, siendo niño. Sin embargo, esta vez, el escenario es distinto: los inmigrantes del pueblo han sido sustituidos por inmigrantes africanos y los chabo-

¹²⁹ La carretera va a ser otro espacio positivo para el protagonista en su época de camionero, cuando conocerá la profunda amistad con Pepe Migas y que se convertirá en un símbolo de libertad y paz interior.

leros de las calles se han fundido en una masa informe de “rostros pálidos”, “regueras de hormigas”, “criaturas que corren” (SVH: 226). El espectáculo de la glorieta es ahora un carrusel de imágenes que se sobreponen: “Movimiento. Luz. Movimiento, ruido, luz, movimiento, ruido, luz, movimiento ruido, luz.” (SVH: 226). En un espacio deshumanizado como este ya no cabe la más mínima oportunidad de identidad, solo puede ser objeto de burla: “Aquí no soy nadie, nadie, nadie. No tengo nombre ni pasado. Un tipo más entre millones de tipos semejantes. Enrique Lorca. ¡Ja!” (SVH: 226).

5.2.1.6. En la novela *Los novios búlgaros* aparecen varias referencias a calles reales. Estas informaciones nos permiten trazar el movimiento de los personajes inmigrantes, concentrados en la zona céntrica: la Puerta del Sol y las calles que desde allí se ramifican: la calle Montera, la calle del Carmen, la calle Mayor. La calle Mayor y la calle Montera solo se citan de paso y la calle del Carmen cobra una mayor importancia porque allí se produce el primer encuentro entre Daniel y Kyril. El diálogo entre ellos es mínimo:

“ – Hola. ¿De dónde eres?

– Búlgaro. Refugiado político.” (LNB: 18)

A partir de ahí, la acción se traslada rápidamente a espacios más íntimos: un restaurante de la Gran Vía y, luego, la casa de Daniel. El espacio público se muestra incapaz de generar una relación más profunda.

Mención aparte merece la Gran Vía. Esta calle para el personaje de Kyril se convierte en un lugar simbólico. Lo vemos varias veces transitando por esta calle madrileña tan emblemática, usando, por ejemplo, alguna cabina telefónica o simplemente pasando por ahí; pero de este espacio destaca sobre todo un detalle: allí se encuentra la joyería donde está la cadena de oro que anhela comprarse. Así, esta calle se convierte en metáfora de los sueños irreales, de los sueños inalcanzables y rotos, ya que Kyril nunca conseguirá reunir el dinero suficiente para comprarse la cadena “de un grosor perfectamente eslavo” (LNB: 70). Su cadena se queda en el escaparate, desde el que solo la puede grabar con la cámara como un turista de gustos “extravagantes”. Es interesante notar que el acto de “sacrificar” su oro al final de la novela, no se cumple en algún lugar céntrico, sino en alguna sala de pignoración, camino al Monte de Piedad, cerca de la Plaza de Castilla, al norte de Madrid, como si se quisiera hacer la clara distinción entre los espacios de las ilusiones, aunque falsas (el centro), y los espacios de la realidad dura (la periferia)¹³⁰.

130 En esta novela entra en juego también la dicotomía centro-periferia, pero no será tan marcada ni unívoca como, por ejemplo, en las novelas de los años cincuenta y sesenta.

Si bien son escasas las referencias a calles concretas, la calle es el espacio natural de Kyril. Antes de contar con la “protección” regular de Daniel, Kyril duerme en coches aparcados en las calles, tras forzar sus cerraduras. Más adelante, cuando obtiene la moto como regalo o cuando se compra el coche robado, las calles de Madrid se convierten en un espacio de su dominio, por el que se mueve con evidente soltura a pesar de encontrarse en situación ilegal. Por las calles, Kyril y sus amigos “reconquistan” la noche, siendo este período del día su preferido para moverse. Como en el caso de otros espacios, estas calles imprecisas, percibidas solo por el movimiento a gran velocidad, son los espacios donde se crea una falsa identidad, donde el único propósito es exhibir los beneficios del mundo capitalista.

En la novela se mencionan también autopistas que Kyril recorre para cumplir encargos que, con toda probabilidad, son ilegales. Estos trayectos se convierten en actos de trasgresión, ya que violan la prohibición de salir del municipio de Madrid¹³¹. Los viajes imprecisos por distintas ciudades españolas —Bilbao entre ellas— no solo infringen una norma, sino que también reflejan la identidad difusa de Kyril, siempre escurridiza y fuera del alcance del conocimiento del narrador, Daniel.

5.2.1.7. En *Una tarde con campanas*, el espacio de la calle adquiere una relevancia significativa, siendo —después de la casa— el segundo lugar con más connotaciones y significados. Es especialmente revelador que la novela comience y termine en este mismo espacio: “En la esquina vive un muerto” (UTC: 11) y “Yo quiero volver pronto a mi calle para abrazar a Mariana” (UTC: 225). Entre estas dos frases se teje la historia de la emigración del niño José Luis y su familia, y es la misma anónima calle la que pasa de ser un espacio hostil a un espacio de identificación.

Al principio de la novela, la calle es uno de los primeros lugares de encuentro con los nativos (junto con el aeropuerto y el autobús), aunque ese encuentro no es nada propicio: el “muerto” de la esquina resulta ser un borracho que no se ahorra comentarios racistas y fascistas hacia los inmigrantes. No obstante, como se desprende de la última frase, con el tiempo José Luis transforma su percepción del lugar, gracias sobre todo a su amistad con Mariana, la niña vecina española. El hecho de que al final de la novela se vayan de la casa para trasladarse a Salamanca y que sea precisamente la calle y no la casa un lugar de identificación, o sea, el lugar adonde quiere José Luis volver, lo podríamos interpretar como una pérdida de las raíces y una desubicación de la identidad en el anonimato que brinda la calle como espacio público.

Aparte de esta calle anónima que estructura simbólicamente el inicio y final de la novela, se mencionan dos calles con referencia real: Atocha y la Gran Vía. Mientras la primera aparece de forma meramente funcional —como vía de paso hacia un bar—, la

¹³¹ Aquí Madrid se convierte en una típica ciudad postmoderna, una “ciudad extensa” donde “gracias a la disponibilidad de automóvil [...] las vías rápidas se convierten en calles” (García Escalona 2002: 176).

segunda adquiere una importancia mayor, ya que el protagonista se detiene allí en más de una ocasión. Sin embargo, la representación de la Gran Vía dista mucho de las imágenes habituales que la vinculan al lujo y la riqueza en otras novelas. En *Una tarde con campanas*, este espacio céntrico se convierte en escenario de una actividad cotidiana y modesta: José Luis busca monedas olvidadas en los teléfonos públicos, primero acompañado por su padre y, más adelante, por su vecina Mariana.

El narrador, lejos de caer en el patetismo por el contraste entre la opulencia de la Gran Vía y la precariedad de los personajes, utiliza este espacio para explorar las relaciones afectivas del protagonista: la admiración hacia su padre, la intimidad compartida con Mariana, la complicidad nacida de lo cotidiano. Además, la introducción de la mirada infantil y el elemento lúdico en esta calle, le quita toda la gravedad a la jerarquía social, siempre visible en esta calle y que muchas novelas, como hemos visto, han explotado.

Mención aparte merece la calle como espacio onírico en los capítulos que vienen separados por una tipografía distinta y que, además, introducen un cambio de la voz narrativa: del yo infantil se pasa a un narrador omnisciente. José Luis y Mariana siguen siendo protagonistas, pero no se sabe quién sueña, o sea, narra los sueños. A diferencia del resto del libro, donde la referencia a calles reales estaba prácticamente ausente, en estos tres capítulos, titulados “Primera Noche”, “Segunda Noche” y “Tercera Noche”, se mencionan varias: la Gran Vía, la calle Alcalá, Recoletos, Alfonso XII, Divino Pastor, la glorieta de Bilbao, Martín de los Heros. La posibilidad de seguir a los protagonistas con relativa precisión crea un efecto doble y paradójico: por una parte, agrega mayor verosimilitud al espacio descrito, pero, por otra parte, allí se sitúan personajes irreales, oníricos, pertenecientes a leyendas u otros tiempos pasados. Zombis, gigantes, diosas y mendigos pueblan las desérticas calles de Madrid, que tienen todos los detalles para ser auténticas, pero otros tantos para ser irreales e irreconocibles. Así, la ciudad se convierte en un escenario fantástico, donde lo real y lo imaginario conviven sin fronteras claras.

5.2.1.8. A diferencia de las otras novelas, donde las calles y las plazas son los lugares privilegiados de los inmigrantes ilegales, en *El Metro* las calles obtienen poca relevancia. Aquí no ocurren acciones, ya que, como se ha visto, el escenario al que prácticamente se reduce la ciudad de Madrid es el metro. Sin embargo, merecen la pena algunas visiones de las calles relacionadas con el protagonista.

En Madrid, último paradero del trayecto migratorio del protagonista que hasta entonces se había movido con mucha soltura por espacios exteriores (el bosque de su pueblo, el mercado de Dakar), las calles madrileñas no representan libertad de movimiento. Muy al contrario, constituyen, junto con el aeropuerto, uno de los primeros espacios de contacto con la ciudad, un encuentro marcado por la incomodidad y la desconexión. Desde la camioneta de la ONG que traslada el grupo de inmigrantes ile-

gales desde el aeropuerto de Barajas hasta un albergue, lo que Obama Ondo percibe es lo siguiente:

... la autovía, los rótulos luminosos de los edificios a un lado y a otro de la amplia ruta, que no acertaba a leer; el fulgor que disipaba las sombras convirtiendo las tinieblas en día brumoso; los autos que circulaban raudos en ambos sentidos de la autopista. (EM: 371)

Si en el aeropuerto no se le permitió detenerse lo suficiente como para observar con atención lo que él percibía como un milagro del mundo moderno, la autopista —espacio por definición de tránsito y velocidad— tampoco le ofrece una imagen palpable de la ciudad. Todo se reduce a unos rótulos que no comunican nada, anulando su función orientadora e informativa. La luz de las farolas solo crea una falsa ilusión de que la noche se pueda transformar en un día y todo el escenario obtiene un aire fantasmal, transitado por seres invisibles que manejan unas máquinas rápidas e indiferentes.

Una vez en la ciudad, las calles vuelven a transmitir esa idea de una urbe enorme, deshumanizada:

... las calles bien trazadas que ahora parecían perderse en el infinito, con árboles deshojados bordeando la calzada, dando la sensación de un lujo a medias, como si estuvieran calcinados por el calor de las farolas que lo iluminaban todo tan fastuosamente, a pesar del manto algodonoso que también lo envolvía todo en un aura tenebroso, fantasmal, del que parecía no tardarían en surgir espectros de ultratumba. (EM: 372)

Una vez más el paisaje está compuesto por la luz de las farolas, que aquí hasta adquiere un poder destructor (calcina los árboles), y “el manto algodonoso” de nieve, que sitúa la escena en pleno invierno. Este detalle no es menor, ya que refuerza la percepción de un entorno frío, extraño y hostil para un inmigrante africano. Es interesante también la mención de un reloj callejero donde el protagonista “por primera vez en ¿cuánto tiempo?, supo con total exactitud el momento en que vivía: la una y diez de la madrugada, doce de diciembre, tres grados bajo cero.” (EM: 372). Es decir, tras la larga y difusa travesía hacia Occidente, es precisamente un reloj en una calle madrileña anónima el que, a modo de compensación por la desorientación, le brinda un emplazamiento temporal, un instante preciso con el que vincular simbólicamente su “renacimiento” en la Tierra Prometida. Sin embargo, aunque el protagonista pretende darle importancia a este comienzo, esta precisión temporal pronto se diluye, ya que su estancia en Madrid será más bien el principio del fin y lo conducirá a la tan temida muerte en soledad, lejos de su casa, en el metro – un espacio de anonimato por excelencia.

Las calles en el ámbito madrileño se mencionarán de paso en pocas ocasiones más.

Una es cuando Obama Ondo trabaja de vendedor ambulante en la Gran Vía, pero donde no se detiene mucho tiempo, optando por el metro como un sitio más seguro. La breve descripción que se ofrece de este espacio confirma la visión de la calle como espacio opresivo, lejano de lo que la Gran Vía simbólicamente representa, una calle céntrica que representa el brillo occidental y la despreocupación consumista:

El principal inconveniente del nuevo lugar [la Gran Vía] era el intenso tráfico: pensaba que jamás se habituaba a los ruidos y al humo que despedían los tubos de escape, y terminaba la jornada con la cabeza abombada por los bocinazos, el estruendo de los motores y los horriblos silbidos de los guardias municipales, los pulmones congestionados, su ropa tiznada de hollín y despidiendo gasolina. (EM: 448)

Las calles de Madrid para el personaje principal forman parte de un paisaje que solo se percibe como una estampa, carente de recuerdos o lugares que ofrezcan vínculos identitarios:

Había visto muy poco de Madrid, una urbe que le subyugaba por las imponentes construcciones añosas, las calles anchas, los parques, las aceras espaciosas, los altos edificios modernos, la limpieza, el tráfico intenso, los taxis, los autobuses, las larguísimas hileras de coches aparcados, los ruidos, los humos, los comercios, los cafés, cervecerías, tabernas, bares, restaurantes, bancos en cada esquina, tantas tiendas conteniendo cuanto pueda imaginarse y anhelarse, tanta gente caminando como sin rumbo, la inusitada actividad que se desprendía de todo aquel ajeteo. (EM: 376)

5.2.1.9. Ya desde el título, *Paseador de perros*, el lector puede intuir que el espacio de la calle ocupará un lugar central en esta novela. No solo aparece como un escenario recurrente, sino que adquiere múltiples significados según las acciones que en él se desarrollan y los personajes que lo transitan. La calle se convierte, además, en el espacio multicultural por excelencia¹³².

Cuando el narrador-protagonista y su novia, Laura Song, deciden mudarse de Lima a Madrid, la ciudad de la "fiesta perpetua", con la ilusión de asistir a conciertos y escuchar a sus bandas favoritas, probablemente no se esperaban el desengaño de su condición de inmigrantes ilegales y su realidad laboral. Así, lo primero que el narrador comienza a notar por las calles madrileñas es la presencia de otros inmigrantes: rostros desconocidos, pero fácilmente clasificables como extranjeros, con quienes no

132 Coincidimos con Muñoz Carroles (2010: 103), quien afirma que: "La plaza y las calles constituyen también el escenario por excelencia de la multiculturalidad en la ciudad."

desea identificarse. Ya sea en los barrios céntricos como Malasaña o La Latina —donde vive—, o en los barrios periféricos —donde trabaja como paseador—, lo que llama su atención es la multitud de personas que, como él, parecen no pertenecer.

Aunque el lenguaje que utiliza para referirse a estos inmigrantes no siempre es políticamente correcto, lo que revela es un intento por trazar una frontera simbólica entre “ellos” —los inmigrantes económicos— y “él”, un supuesto “buscador de conciertos”. Esta distinción, sin embargo, es artificial, ya que en el fondo él también se ha convertido en lo que niega: un buscador de sustento dentro de la masa anónima. En este sentido, la calle se transforma para el narrador en un espacio homogeneizador, donde la identidad individual se diluye y se reduce a una condición genérica de otredad: la de “extranjero”, la de “no perteneciente”.

Las calles son un espacio de ausencias e incomunicaciones. A pesar de que dice que le gusta el trabajo de paseador para poder estar a solas con sus pensamientos, las caminatas por las calles desérticas, en un verano en Madrid, agudizan su soledad y la falta de contacto humano. En un momento dice que “apenas mantengo un contacto mínimo con la gente de la calle” (PP: 44) y otras veces, cuando se debe realizar por fuerza el contacto, resulta ser un fracaso. Nos referimos al episodio cuando reparte publicidad por la calle y una mujer se asusta. Aquí probablemente no se alude a un episodio de muestra de racismo, dado que varias veces el narrador apunta que por su físico no puede ser fácilmente identificado como extranjero, sin embargo, no por ello la calle deja de ser un lugar de desconfianza, recelo y miedo al *otro* en términos generales.

Las calles de Madrid son una “pasarela” de turistas, un espacio que aglutina tanto a los “frikis” como a los hombres serios que llevan una vida aburrida y monótona y, obviamente, toda una fauna de nacionalidades y etnias distintas. Los caminos de toda esta gente se cruzan, pero parece que todos viven la ciudad sin llegar a conocerla: “¡Qué saben aquellas tribus de lo que en verdad sucede en su ciudad!” (PP: 121). Ni siquiera el narrador, que pasa la mayoría del tiempo transitando sus calles, usando todo tipo de transporte, abriendo muchas puertas y conociendo todo tipo de gente, puede afirmar que conoce la ciudad. Es, como todos, solo un espectador ajeno al espectáculo, un simple observador y no un verdadero partícipe.

A la perspectiva horizontal¹³³ desde la que normalmente se observa la calle —y desde la cual, como acabamos de apuntar, se percibe un mundo variopinto—, se suma aquí la mirada dirigida hacia el suelo, que transforma la ciudad en un espacio uniforme y degradado: “Definición general de Madrid: ciudad de jorobas forzosas por el asco de pisar mierda” (PP: 82). Atado a la correa de un perro ajeno y a una rutina monótona

133 Aquí existe una inversión de las tres miradas de la ciudad que identifica Pike (1981: 34). La mirada desde arriba significa contemplación, la desde el nivel de la calle implica experiencia activa y participación y la desde abajo se acerca a lo mítico y a los instintos, según el autor. Pero en este caso, el movimiento desde la calle no es nada participativo, sino más bien al contrario: desde aquí solo se observa, se contempla al *otro*.

que dista mucho de los sueños que lo llevaron a emigrar, el narrador percibe la ciudad que recorre a diario como una jaula inmensa y sucia en la que se encuentra atrapado. Paradójicamente, esta sensación de encierro se manifiesta con mayor intensidad en el espacio de la calle, que debería ser símbolo de movimiento y apertura. No es casual, entonces, que al final de la novela sea precisamente por esa calle-jaula por donde el protagonista comience a correr hacia un destino incierto, desprendiéndose de la máscara de la mediocridad e invadido nuevamente por un anhelo de libertad. Así, la calle adquiere una nueva dimensión simbólica y se transforma, al menos momentáneamente, en una calle-libertad.

5.2.2. La plaza: en busca del centro perdido

La plaza es el núcleo de la vida urbana, espacio simbólico de los poderes religioso y político, espacio de la memoria histórica, petrificada en numerosos edificios o monumentos emblemáticos. Sin embargo, en las novelas de nuestro corpus la plaza no es un escenario privilegiado y de los espacios públicos donde aparecen los personajes está muy detrás del bar, la calle, incluso los establecimientos comerciales, que son más numerosos. Con excepción de *Los novios búlgaros* y *Los olvidados*, donde se transmite la idea de la plaza como un hervidero de gente y donde tienen lugar todo tipo de operaciones —la mayoría ilegales—, en el resto de las novelas la mirada narradora se detiene poco en estos espacios y el espacio solo lo identificamos por la denominación y no por sus funciones de lugar que reúne a todo tipo de actividades comerciales, sociales y culturales. Tampoco en esas dos novelas donde la plaza cobra más protagonismo se podría hablar de un espacio lleno de memoria. En *Los novios búlgaros*, por ejemplo, la plaza, junto con otros espacios en esta novela, se representa sin muchos detalles, sin referencias a una identidad cultural colectiva. La plaza es solamente un espacio de encuentro con los inmigrantes que quieren deshacerse de su pasado y empezar una nueva vida desde cero. La novela *Paseador de perros* comparte también esta transformación de la plaza en un espacio multicultural, sin embargo, como la alusión a la plaza aquí es muy breve, no vamos a incluirla en el análisis. La frase que se refiere a la plaza de Dos de Mayo, en el barrio de Malasaña, reza así:

...los niños corretean y trepan entre los juegos de un pequeño parque infantil, mientras bandadas de adolescentes latinos matan las horas disfrazados de pandilleros del Bronx y los gringos convertidos en madrileños artificiales comparten las terrazas de los bares con los jóvenes españoles que se mudan al barrio de moda (para siempre). (PP: 10)

Esta descripción transmite la idea de una “invasión” de la plaza que representa el “alma de Malasaña”, donde nada es lo que parece, nada es estable y seguro, salvo la indudable presencia de los inmigrantes por todos los espacios de la ciudad.

Como se verá en el análisis que sigue, aparecen varias plazas madrileñas, aunque la que más destaca es la Puerta del Sol, la plaza más emblemática de Madrid. Otras plazas en las que nos centraremos son la Plaza de Legazpi, la Plaza de Lavapiés y la Plaza de Salesas. La presencia de estas plazas “periféricas” y la mera referencia a muchas plazas donde la mirada narradora no se detiene, puede ser una confirmación más de la intención de descentralizar este espacio y convertirlo en borroso.

5.2.2.1. En la novela *Los novios búlgaros*, el espacio de la plaza o, concretamente, de la plaza de la Puerta del Sol, adquiere gran relevancia, no solo porque allí se produce el primer encuentro y los constantes reencuentros entre los españoles y la inmigración búlgara, sino por los valores metafóricos y simbólicos que cobra.

Al principio, en este espacio reducido conocemos a un personaje colectivo varipinto, netamente dividido en dos bandos:

... aquella sorprendente invasión de inmigrantes, altos y rubios, o morenos pero de rasgos no meridionales, corpulentos o delicados, aquel novedoso y suntuoso enjambre de polacos, búlgaros, rumanos, algún checoslovaco fugaz, algún yugoslavo periférico. (LNB: 13)

Había ricos y pobres, profesionales y obreros, cultos e ignorantes, elegantes y zarrapastrosos, mayores y no tan mayores, generosos y tacaños, respetuosos y ventajistas, delicados y zafios. Una surtida representación del elenco del Occidente. Había médicos, abogados, funcionarios, peluqueros de señoras y de caballeros, cantantes de zarzuelas, joyeros, relaciones públicas de alta sociedad. (LNB: 14)

Gracias a la cercanía de esos cuerpos interdependientes, la Puerta del Sol se convierte en un nodo de intersección de diferentes relaciones de poder y de clase, en el punto de encuentro entre el Este y el Oeste, entre los chicos desamparados, necesitados de “protección” y “esponsorización”, que por “cinco mil pesetas” están dispuestos a sacrificar su “masculinidad”, y los homosexuales españoles de clases y profesiones distintas que ven a los inmigrantes como objetos, expuestos en un escaparate. La Puerta del Sol se transforma así en un gran mercado, un “supermercado”, una “bolsa de valores”, un espacio deshumanizado en el que de los hombres se habla en términos mercantiles, se regatea, se compra, se intercambia.

La elección de esta plaza no es nada casual. Es la Puerta con mayúsculas que supestandamente debe llevar a la “tierra prometida”, es el “kilómetro cero” donde dejar el

pasado atrás y empezar una nueva vida mejor¹³⁴. La Puerta del Sol es el centro de Madrid, el “corazón” de España, el lugar del que se quieren apropiar los muchachos que vienen de la periferia, de ese espacio donde “no hay casi nada [...] y lo poco que hay es horrible.” (LNB: 75). Es el lugar donde quieren lucir sus nuevos coches, su nueva ropa, y reconstruir su identidad dejando atrás “jóvenes ilusiones, [...] familias rotas, [...] afectos mutilados, [...] amores muertos, [...] ingenuas fantasías, [...] proyectos truculentos, [...] antecedentes penales, [...] estudios y diplomas inútiles, [...] impaciencia.” (LNB: 51).

Esta plaza es un típico no-lugar, un lugar ahistórico, no identitario. Allí no se establecen verdaderas relaciones entre los personajes que la frecuentan, sino a todos los une la mutua necesidad: los búlgaros buscan dinero fácil; los españoles, “mercancía” barata. Para los muchachos “desheredados”, “sin pasado”, que quieren borrar todos los vínculos con su país para identificarse con el mundo desarrollado y capitalista, esta plaza se transforma en el espacio en el que se refleja su identidad huidiza. Preparados para hacer cualquier cosa para cumplir con sus sueños, algunos búlgaros, que muestran un impresionante parecido físico con los mormones que también circulan por la plaza, les roban los pasaportes americanos para poder huir al “paraíso” anhelado. Así, la identidad se objetiviza, se iguala a un documento, a una fotografía “incapaz de reflejar el alma” (LNB: 38) y se transforma únicamente en una identidad-salvoconducto.

Esa identidad borrosa afecta tanto a los inmigrantes como a los “autóctonos” que pretenden esconder las verdaderas razones por las que rondan la plaza, y vistos desde lejos, parecen “un grupo de ejecutivos de provincias que mata el tiempo, de manera absurda, en la Puerta del Sol de Madrid.” (LNB: 31). La plaza es un gran teatro en el que todos llevan alguna máscara, de donde se entra y se sale por “falsas entradas y salidas”¹³⁵, se desaparece en alguna dirección desconocida de la ciudad y luego se vuelve nuevamente allí, para encontrarse con los compatriotas, para lucir la nueva moto o el nuevo coche, para chismorrear, para engañar o ser engañado. Así, la Puerta del Sol se revela como un espacio de tránsito y simulacro, donde las promesas de integración y éxito se desvanecen entre intercambios desiguales, identidades desdibujadas y el espejismo de una modernidad que, más que acoger, mercantiliza.

5.2.2.2. En *Los olvidados* se mencionan dos plazas: la Plaza de Legazpi y la Puerta del Sol. La primera es el escenario de los marginados: delincuentes, prostitutas y

134 Tal y como señala Gómez Porro (2000), esta plaza ha sido también una especie de lugar iniciático para los provincianos: “De todos los lugares, la Puerta del Sol, centro geográfico de Madrid, es el lugar de la ciudad preferido del habitante del campo. Todo el que viene a Madrid ha de pasar necesariamente por ella.” (105-106)

135 Tomamos esta comparación de la tesis doctoral de Laura Eugenia Tudoras *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura postmoderna* (2005), recogida en nuestra bibliografía, donde la autora observa que “[l]a plaza pública representa uno de los elementos más importantes en la geografía urbana, teniendo en cuenta el que todas las calles (vías) conducen a ella; es como un nudo que re-agrupa varias direcciones después de haberlas desviado. Este elemento implica una salida y una vuelta al mismo lugar circular. Se puede abandonar la plaza por una de sus calles y volver por otra, como por las falsas entradas y salidas de un teatro.” (29)

gitanos; mientras que la segunda es solo un lugar-frontera que no se transita y que conduce a un mundo desconocido y lejano. Reproducimos aquí dos citas que corresponden a la visión de Pepe el Granaíno en sus primeros días desde la llegada a Madrid y que nos presentan los espacios de estas dos plazas:

Cada día amplió un poco el radio de sus exploraciones por las calles, y en poco tiempo llegó a conocer perfectamente todo el barrio. Poco a poco llegó hasta a Puerta del Sol, que se le figuró como una frontera entre su mundo y aquel otro que su imaginación le vedaba, por estar destinado a las gentes privilegiadas de la ciudad. Aquel mundo prohibido era el de los grandes comercios, deslumbrantes de luces: de los cines y de los teatros de lujo; de los cabarets misteriosos; todo él oro, luz y altivez... Él pensaba penetrar allí algún día, pero cuando fuese alguien y pudiera andar a codazos entre todos, con seguridad, con ese aire desenfadado y desafiante que dan la posesión del dinero y del mando. (LO: 255)

Y la misma fuerza de gravedad que le empujara el día de su llegada a Madrid se apoderó nuevamente de él, a tirones, le fue arrastrando hacia la plaza de Legazpi. Le llevó allí el deambular sin rumbo y sin propósito. Entró como uno más en el mercado, atraído por su barullo y su estridencia. (LO: 260)

La primera cita corresponde al período cuando Pepe entra a trabajar en un taller mecánico en Madrid y donde por primera vez durante la travesía que emprendió desde su natal Granada, siente cierta seguridad y esperanza de que su vida pueda cambiar a mejor. Por eso lo vemos con ganas de explorar y conquistar la ciudad, atravesándola y descubriéndola. Sin embargo, al llegar a la Puerta del Sol solo se queda a observar desde fuera este mundo, sinónimo de riqueza y lujo, o como el narrador mejor lo resume: “oro, luz y altivez”. Como en el caso de la Gran Vía descrita más arriba, esta plaza se percibe como un mundo brillante, inalcanzable, lejano y prohibido, dotado también de características humanas. Mientras la Gran Vía era “orgullosa”, la plaza es “altiva”. Son epítetos que potencian la distancia con ese mundo y su indiferencia hacia los que la transitan. Igual que el personaje Kyril en *Los novios búlgaros*, Pepe cree que debe lucir allí una nueva identidad que el dinero y el poder otorgan¹³⁶, pero mientras en el caso de la novela de Mendicutti, los inmigrantes búlgaros no perciben la Puerta del Sol como un espacio prohibido, al contrario, se mueven por allí con toda la desenvoltura, para Pepe el orgullo provinciano es más grande, así como la certeza del desprecio por parte de los madrileños¹³⁷.

136 Nos referimos, por ejemplo, a la moto o los coches con los que Kyril pasa por la plaza justo para ser visto.

137 Mientras al provinciano siempre se le ve con cierto desdén, de los inmigrantes, por lo menos los del Este, existen estereotipos de peligrosos, mafiosos y pobres, por eso la primera actitud de un “autóctono” no sería desprecio y superioridad, sino miedo o pena, lo cual viene confirmado también en la novela de Mendicutti.

En la segunda cita que se refiere a la llegada de Pepe al mercado de la plaza de Legazpi después de ser despedido del taller, vemos cómo ya no es la propia voluntad la que lo empuja a moverse, sino que es como si la ciudad misma se personificara y lo condujera a lo que será su destino. Aunque pronto aprenderá las reglas de este mundo y los trucos para dominarlo, la “fuerza de gravedad” de esta plaza, una fuerza exterior, anónima, misteriosa, actuará siempre sobre el personaje y hasta el final de la novela, cuando es conducido a la cárcel, no lo vemos transitar por otros espacios, y menos por los “prohibidos” de la ciudad.

Si de día (pero de noche también) la plaza y su mercado en la proximidad son el lugar privilegiado para los delincuentes que siguen las órdenes de Pepe el Granaíno, de noche la plaza sigue siendo un espacio de peligro, en el que los golfos están al acecho, pero es también un espacio de humillación y degradación, como se puede comprobar en la siguiente cita:

No todo era quietud, sin embargo. Pobres mujeres de carnes marchitas, verdaderos espectros libidinosos, ofrecían peripatéticamente sus podridas rosas de amor por allí. A la luz del único farol que los golfos dejaban lucir tenían lugar los regateos y los pagos anticipados, y luego las parejas iban a cobijarse por entre los vagones. (LO: 237)

La cita es curiosa, no tanto por revelar alguna novedad del mundo de la prostitución —en el que la mujer es pura mercancía, un objeto, una carne con la que se regatea— sino por las potentes imágenes poéticas. Destaca especialmente el contraste entre “podridas rosas” y el uso del adverbio “peripatéticamente”, que remite a la escuela filosófica aristotélica, es decir, a un mundo masculino y racional. Aplicado aquí al contexto femenino de la prostitución, donde caminar no implica reflexión sino seducción comercial, el término genera un potente oxímoron que subvierte sus connotaciones originales.

5.2.2.3 En *La piqueta*, la plaza de Lavapiés está descrita en dos diferentes momentos: uno durante el día, cuando hay poca gente que se atreve a salir por causa del calor, y, otro, por la noche, cuando esta misma plaza está llena de gente, bullicio y mezcla de olores. En la parte donde la plaza está descrita de día, pese a que no ocurre ninguna acción significativa y mediante la descripción se pretende ofrecer un espacio desierto y calmo, predominan verbos de movimientos, usados también para las dos personificaciones: el calor llega, el sol cae, los viajeros salen del metro, los chicos juegan, Luis baja por unas escaleras. Durante la noche, cuando se pretende transmitir la imagen de la agitación de la plaza, son más numerosos los verbos estáticos (está, se acomodan, venden, vocean, se sientan, cubren, huelen, parece) que los de movimiento (salen, corretean, buscan). Mediante esto se confirma la falsedad de esa aparente felicidad o despreocupación que viene destacada en una de las frases finales: “En la

plaza siempre parece que fuera a ocurrir algo, pero así lleva muchos años, sabe Dios hasta cuándo.” (LP: 41).

En este espacio quizá es más significativa la oposición en el eje vertical que se da de manera implícita. En la primera parte, Luis se despide de su amigo y se va escaleras abajo y, aunque no se dice explícitamente hacia dónde, se sobreentiende que es hacia el metro, mencionado unas líneas más arriba. Y en la segunda parte, de noche, vemos a Luis saliendo del mismo lugar y subiendo las escaleras del metro que lo devuelve del merendero en la periferia. Ese mundo subterráneo es un espacio elíptico, la mirada del narrador omnisciente no lo penetra y el viaje en sí no cobra ninguna importancia. Mediante esta elipsis se confirma lo que anunciamos ya en otros apartados, que los espacios del centro y la periferia están aislados y que el espacio que los conecta (el metro) se convierte en un espacio-tabú. Otra referencia a una oposición vertical se hace en la frase “sobre los tejados; ese otro mundo, otra ciudad, la de los tejados, la de las bombillas en equilibrios extraños.” (LP: 41). Esta oposición alude a una jerarquía y a un desequilibrio social, a la incomunicación entre dos realidades opuestas que viven una al lado de la otra.

5.2.2.4. En *Travesía de Madrid*, el espacio de la plaza es, de manera similar a la calle o el bar, un espacio de encuentro con el *otro*, pero solo fortuito, ya que no se lleva a cabo un encuentro real, sino superficial y pasajero. Se mencionan varias plazas con nombres identificables en la ciudad real, como la Plaza de España, la Plaza Mayor, la Plaza de Cibeles, la Plaza de Neptuno y la Plaza de la Independencia. La Plaza de España se menciona en algunas ocasiones, a veces solo para ubicar el apartamento de alguien, a veces para destacar los edificios imponentes como parte del paisaje urbano y, otras, para constatar un contacto mínimo con los demás transeúntes: “anduve toda la tarde por Callao y por la plaza de España, *rozándome* con la gente que salía de los hoteles y tomaba taxis”¹³⁸ (TM: 187-188). El protagonista a veces pasea con una provinciana por alguna plaza, como la Plaza Mayor, pero la mirada no se detiene, salta de un sitio a otro, y todo parece dominado por la impaciencia y la premura:

... y me llevé a la niña a la plaza Mayor. Soledad tenía unas manitas de manteca, con las uñas muy cortadas. Anduvimos por los soportales de la plaza Mayor, por los rincones y los sótanos de unas tascas con futbolines y máquinas tragaperras y radios y televisores de gritona competencia. Pero uno no estaba para perder el tiempo haciendo manos con una colegiala paletita. (TM: 20)

A veces, el protagonista conoce en una plaza a alguna de las numerosas mujeres extranjeras, como Ketty en la Plaza de la Independencia, mientras pasea tranquilamente a su perro. Otras veces la plaza se transforma en un espacio de tránsito noc-

138 La cursiva es nuestra.

turno, que enfatiza la soledad, la premura y el desencuentro: “Olga apareció inesperadamente, una noche, en la plaza de Cibeles, que estaba solitaria, y nos fuimos a cenar” (TM: 105). La fuente de Cibeles aparece en otra ocasión más, pero como una imagen desgastada, sin identidad, que “[h]a salido en tantas postales y en tantas películas que ya no le dice a uno nada” (TM: 208).

El espacio de la plaza cobra mayor relevancia cuando el protagonista aparece solo y ensimismado, sin la compañía de mujeres de edades y nacionalidades variopintas. Es precisamente en la plaza de Neptuno donde se detiene por un momento de su infatigable correría por la ciudad. La descripción del espacio transmite la idea de un lugar anacrónico, vaciado de memoria, donde la fuente de Neptuno parece “de otro siglo” y todo adquiere un ambiente internacional gracias a los turistas que pululan por allí y la cercanía de las compañías aéreas. La plaza se transforma en un auténtico no-lugar que potencia la soledad entre la multitud: “Pasan cerca de uno los ingleses y las inglesas, los suecos y las suecas, los negros y las negras, las gentes que andan siempre en avión y viven en estos hoteles.” (TM: 207). Allí también la identidad del individuo se vuelve borrosa: “Y nadie le dice a uno nada, porque le toman por un viajero de las líneas aéreas que tiene a la espalda.” (TM: 207), y, por lo tanto, la plaza no constituye un lugar de idiosincrasia particular sino un lugar homogeneizado, como una especie de réplica de otras ciudades:

En el mundo entero debe haber hoteles y oficinas aéreas como éstos, por lo que se ve en las películas, de modo que a la gente que sólo viene a estos sitios le deben parecer iguales todas las ciudades del mundo. (TM: 207)

En definitiva, la plaza de Neptuno se erige como un espacio clave para evidenciar el anonimato, la alienación y la pérdida de referencias identitarias propias de la modernidad urbana.

5.2.2.5. Si en otras novelas el espacio de la plaza solía relacionarse con plazas grandes y emblemáticas como La Puerta del Sol, la Plaza de Legazpi o la Plaza Mayor, en *El cielo de Madrid* se hace referencia a una plaza no tan famosa: la plaza de las Salesas, situada en el barrio de Salamanca, donde el protagonista vive en un piso alquilado junto a su novia y varios amigos. A diferencia también de las novelas anteriores, esta plaza es una plaza de barrio, donde no se percibe la imagen de una colmena de gente o de lujo, sino la mirada del narrador se fija prácticamente en un elemento estático: la figura de un vagabundo que duerme en un banco. Este espacio cobra una dimensión especial la noche anterior a la partida del protagonista hacia Suecia, cuando, tras salir del bar El Limbo, este regresa a casa y entabla una breve conversación con ese vagabundo. La plaza se transforma así en el único espacio de encuentro y de confianza, habiendo perdido el bar y la casa esa función. En el bar no llega a despedirse de su mejor amigo, Suso, y las horas pasadas allí representan solo una prolongación inútil de la

noche, motivada por la falta de deseo de regresar a casa. La casa, como señalamos en su momento (1.9.), se presenta esa noche como espacio de no-identidad, que se evita deliberadamente o no ofrece un sentimiento de pertenencia y de intimidad. Por eso, la plaza le brinda, por unos instantes, la posibilidad de compartir la soledad. Este espacio y el vagabundo, observados muchas veces desde la distancia segura del balcón, le ofrecen esa noche el calor de las palabras y la cercanía de unos cuerpos, a pesar de que pertenecen a mundos alejados. Esa noche, cuando todas las certezas se difuminan, queda una única: el cielo del Madrid del que se desata la tan esperada tormenta haciendo huir a Carlos para refugiarse en su falso hogar y dejando al vagabundo, ese “naufrajo en la noche”, en su libertad solitaria.

Es curioso que, al final de la tercera parte, tras la estancia del protagonista Carlos en el chalé en Miraflores, sea justamente la plaza a la que vuelve, siguiendo “por instinto el camino familiar de tantos años.” (CM: 246). Sin embargo, no vamos a volver a tener más noticias de este lugar, no solo porque se hayan roto los vínculos con el pasado —con el piso donde pasó su juventud y con la misma plaza de donde observaba el cielo de Madrid—, sino también porque, aunque aparentemente inmutable, allí, Carlos ya no encuentra a su viejo amigo, el vagabundo; en su lugar hay un nuevo vagabundo, “rubio, extranjero, posiblemente del este” (CM: 246), que se convierte en testigo de los cambios que ha experimentado la ciudad, marcando la apertura de una nueva, inédita, época multicultural.

5.3. Espacios de comercio

5.3.1. La tienda: un espacio de opresión e incomunicación

En este apartado nos vamos a detener en el espacio de la tienda como lugar donde se venden ciertos productos (ropa o comida), pero normalmente representado no desde el punto de vista del comprador, sino del empleado; y también en el locutorio, como un lugar donde venden servicios, y que en el contexto madrileño de las últimas décadas se asocia inmediatamente con la inmigración, convirtiéndose en un lugar multicultural por excelencia. No incluiremos en este análisis el centro comercial como espacio emblemático de la ciudad postmoderna¹³⁹, simplemente porque no aparece en los textos que trabajamos. Solo se menciona de forma tangencial en *Los novios búlgaros*, donde un inmigrante búlgaro roba allí. Es interesante notar que existe un paralelismo entre este personaje secundario, que roba y que lleva luego sus “trofeos” al hostel donde vive, y el personaje Cartucho, en *Tiempo de silencio*, para quien la cha-

¹³⁹ Los centros comerciales para Augé (1993) son los típicos “no-lugares” de la sobremodernidad, desprovistos de memoria, identidad y posibilidad de relación.

bola o la llamada “subchabola” ejercía esta función de “cueva” donde este guardaba sus pequeños botines. En resumidas cuentas, las reglas de supervivencia no cambian, pero sí los espacios.

5.3.1.1. En *Cosmofobia*, el espacio de la tienda se menciona con frecuencia. Resulta interesante que, si bien la novela pretende centrarse en la vida de los inmigrantes como parte integrante del barrio de Lavapiés, se desatienden muchos aspectos de su vida privada y lo que destaca es su trajín en las tiendas de barrio donde muchos de ellos trabajan, es decir, en el ámbito público, exterior, visible del barrio multicultural.

Observamos a algunos personajes ya establecidos en el barrio, como Febra, que es propietario de una tienda de ultramarinos, locutorios y también de una empresa de importación de artesanía africana. Otros inmigrantes también son dueños de cafés o teterías, de las que se hablará en el apartado dedicado al bar. A través de estas referencias, la autora parece querer mostrar una imagen de los inmigrantes integrados en el mercado laboral local. Sin embargo, no todos los inmigrantes trabajan de forma legal. Por ejemplo, varios recién llegados, como Youssou o Ismael, trabajan en la tienda de Febra, pero están obligados a decir, si alguien pregunta, que son solo familiares que ayudan provisionalmente mientras la persona supuestamente responsable está ausente. La tienda de Febra representa, por un lado, la realización del sueño de muchos inmigrantes económicos: vivir cómoda y legalmente, ganar suficiente dinero que les permita un día volver y rehacer su vida en su país de origen (se menciona que el hijo de Febra heredará una casa grande en Senegal (Cos: 109). Pero, por otro lado, es un lugar mediante el cual se denuncia la situación precaria de los inmigrantes ilegales que trabajan sin contrato y son infrapagados. Para Mahamud, el hijo de Febra, la tienda es un “pequeño reino” y cada vez que entra la contempla con “los ojos muy abiertos los paquetes de *cous-cous*, las latas de atún, los botes de cerveza **apilados** en las estanterías”¹⁴⁰ (Cos: 109). Por el contrario, para Ismael, quien trabaja allí, a pesar de considerarse afortunado por tener un trabajo, ese mismo espacio se ha convertido en un espacio monótono y agobiante: “Ismael se ha acostumbrado a la inutilidad trabajosa y larga de los días iguales, a la *repetición persistente* de los mismos objetos en las estanterías.”¹⁴¹ (Cos: 109). Obsérvese que los mismos objetos que configuran el espacio de la tienda de Febra, desde la perspectiva del niño, el futuro heredero de los negocios del padre, son magnificados, y desde la perspectiva de Ismael, son banalizados. Sin embargo, no se puede decir que este espacio para Ismael sea totalmente negativo, ya que allí conoce a Susana, flirtea libremente con ella y después empiezan a salir juntos.

Susana, por su parte, también trabaja como dependienta, primero en Mango, una conocida cadena de tiendas de ropa, y luego en una tienda de ropa de tallas grandes. Ella no es una inmigrante como Ismael, originario de la Costa de Marfil, pero también

140 La negrita es nuestra.

141 La cursiva es nuestra.

es negra. Hija de padres ecuatoguineanos, nació en España y se identifica como española, aunque su color de piel provoca con frecuencia que otros cuestionen su nacionalidad, preguntándole por su “verdadero” origen. Esta forma de racismo sutil se hace evidente, por ejemplo, cuando la dueña de la tienda de tallas grandes le formula preguntas cargadas de prejuicio durante la entrevista. Una vez contratada, Susana se enfrenta a nuevas formas de desconfianza, miedo y recelo por parte de ciertos clientes. No obstante, este nuevo espacio no se presenta como completamente negativo. En esta tienda entabla conversación con Poppy, una mujer adinerada que escucha sus inquietudes, le ofrece una mirada empática y le da consejos¹⁴² que resultan determinantes respecto a su relación sentimental con su novio español, un hombre controlador que la humilla. Por este episodio sabemos que esta pequeña tienda poco a poco se transforma en un espacio donde por lo menos Susana encuentra paz y tranquilidad, a diferencia de Mango, donde trabajaba antes, bajo la constante presión de la dueña y la obligación de mantener un aspecto físico impecable.

5.3.1.2. La tienda es asimismo un lugar de trabajo para el provinciano que llega a Madrid en ***Se vende un hombre***. Enrique entra a trabajar en la tienda del señor Plácido por insistencia de su madre, que desea alejarlo de la calle. Después de una infancia rebelde y casi despreocupada, en la que él y su grupo de amigos se movían libremente por la ciudad, el paso de la adolescencia a la edad adulta se hace duro. Esta parte de su vida queda reducida prácticamente al espacio angosto de la tienda, donde no solo trabaja, también duerme en la trastienda desde la muerte de su madre.

Ese lugar será escenario de descubrimientos significativos: allí Enrique despierta a su sexualidad —al fijarse en las piernas de la hija de Plácido—, accede por primera vez a la lectura —comprando libros con buena parte de su salario y devorándolos en soledad— y aprende una de las reglas básicas de supervivencia en tiempos oscuros: “el que no deduce, no luce”. Según Plácido, esta máxima implica recortar en cantidad los productos vendidos sin que los clientes lo noten, una práctica extendida entre quienes buscan resistir en un mercado feroz. Esta lógica, impuesta por un sistema capitalista deshumanizado, es también aprovechada por otros personajes como Puig para enriquecerse, lo que señala la doble moral en distintos estratos sociales.

Es resumen, en la tienda Enrique descubre la hipocresía, que no es exclusiva solo de los que pertenecen al bando vencedor. El propio señor Plácido es un republicano que consiguió evitar la cárcel, pero seguía organizando reuniones clandestinas con otros “rojos” en la trastienda. Sin embargo, lejos de conspiraciones activas, estas reuniones se reducen a lamentos y críticas contra los exiliados que no se suman a una lucha común. Así, incluso este gesto de resistencia se tiñe de pasividad y desencanto.

¹⁴² En este punto la autora Maryaene Leone (2013), citando a Talpade Monhanty *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, reconoce una visión hegemónica y un colonialismo discursivo en el hecho de que es una mujer blanca y de clase superior la que ayuda a Susana a observar de manera crítica su situación.

En definitiva, el espacio de la tienda, tan reducido, donde todo el tiempo reina una atmósfera oprimiente, es un reflejo del duro período de postguerra, donde ya no caben los valores éticos, todo el mundo sufre la precariedad, y el miedo y la apatía se apoderan de todo.

5.3.1.3. En el caso de *La piqueta*, el único espacio de este tipo que destaca no es exactamente la tienda, sino el espacio de la trastienda donde el matrimonio formado por Andrés y María va a pedirle al dueño que se la alquile para poder quedarse allí cuando les derriben la chabola. Aquí la trastienda se convierte en un espacio más donde a la familia pobre se le prohíbe el acceso. Andrés y María solo llegan a conocerlo desde lejos, “mirando al hueco de la puerta que daba a la trastienda.” (LP: 126). El autor aquí juega con el significado de la palabra “hueco”, que se refiere a la abertura en el muro, pero que también alude al espacio vacío, no ocupado por nadie y que podría darle cobijo a la familia si no fuera por la negativa del dueño, que prefiere mantenerse al margen de los problemas ajenos.

Este espacio que representaba la última esperanza para la familia y cuyo alcance nunca se les presentaba tan cerca (los separa únicamente la distancia del mostrador a la trastienda), más tarde se transforma en un espacio de culpa para la mujer del tendero. En el momento del derribo de la chabola, la mujer se encuentra allí con su hijo enfermo entre las manos, y mientras su marido en la tienda no se ahorra los comentarios lascivos para una joven cliente, ella sufre unas alucinaciones imaginándose un ojo divino observándola.

5.3.1.4. En la novela *Los novios búlgaros* se hace alusión a varios tipos de tiendas, pero, en realidad, es un espacio que la mirada del narrador nunca penetra. La información que se ofrece sobre ellas es siempre indirecta, mediada por objetos adquiridos o por cambios visibles en el entorno de los personajes. Así, sabemos que la casa alquilada de Kyril y Kalina se va llenando de todo tipo de electrodomésticos —aparatos “imprescindibles” para una vida occidental cómoda y lujosa— y una cama de “diseño increíble”. El mismo Daniel también debe de frecuentar todo tipo de tiendas porque colma a Kyril de regalos: el reloj, el colgante en forma de dólar, la moto, los productos de baño y perfumería y las figuras de Lladro que regala a las familias de Kalina y Kyril cuando van a Sofía.

Lo dicho nos permite interpretar la tienda como un espacio-tabú, no solo por la ausencia de la mirada narradora en el interior de estos lugares, sino también por los mecanismos simbólicos que la rodean. Esta condición se ve reforzada por episodios en los que el acceso queda implícitamente vedado. Es el caso de la joyería de la Gran Vía, donde Kyril sueña con comprarse una cadena de oro. A pesar de que pasa repetidas veces frente al escaparate, nunca entra: el interior permanece inaccesible, y el objeto

de deseo se mantiene como una promesa inalcanzable. El oro, símbolo de estatus y riqueza, se convierte así en un fetiche frustrado, revelando los límites invisibles del consumo como vía de inclusión social.

En el último capítulo del libro se menciona también una sala de pignoración, que puede ser considerada una extensión de los espacios comerciales analizados anteriormente, ya que también está regida por la lógica del mercado y del valor de cambio. Daniel y Kyril van a este “miserable altar del sacrificio” (LNB: 231) para que Kyril empeñe todo el oro que posee y obtenga el dinero necesario para comprarse un coche de segunda mano. El espacio queda descrito de la siguiente manera:

La sala tenía un aspecto tan higiénico como cualquier otra institución dedicada al comercio con las necesidades humanas. Seguramente, la ventilaban bien durante la noche, limpiaban con cuidado cualquier huella de congoja o desesperación. [...] Había un extraño ambiente de recogimiento, de discreción vergonzosa, y una actitud de disimulada conmiseración en las personas que había al otro lado de los mostradores. (LNB: 232)

A este lugar estéril, deshumanizado, Kyril acude para despojarse, pieza a pieza, de su oro o, mejor dicho, de todos los falsos brillos con los que quería disimular su vida precaria. Para el narrador, quien presencia la escena, este acto no es solo un acto de pérdida de los sueños y las ilusiones, sino un acto más profundo y devastador: la renuncia a su propia dignidad. La descripción meticulosa del cuerpo de Kyril acentúa esta sensación de un hombre fracasado, desprotegido, reducido a la inutilidad: “como si se desprendiera de su habilidad manual”, “aquellos dedos repentinamente desnudos, quizás inválidos”, “estaba desprendiéndose de la flexibilidad y elasticidad de sus articulaciones” (LNB: 233).

Daniel interviene por última vez, no le deja a Kyril empeñar el oro y le presta el dinero necesario para el coche. Sin embargo, ambos saben que esa recuperación y esa muestra de protección son los últimos signos de un desencuentro definitivo.

5.3.1.5. En la novela *Una tarde con campanas* aparecen dos espacios más que en el resto de las novelas no han cobrado importancia. Se trata del locutorio y de la farmacia. El locutorio podríamos considerarlo un tipo de tienda, un establecimiento que ofrece servicios de comunicación. Y la farmacia también es un tipo de tienda, aunque difiere de un comercio cualquiera por las distintas necesidades y frecuencias con las que se visitan uno y otra. Si una tienda de comestibles se visita a diario, una tienda de ropa según las necesidades que uno tenga, al locutorio se va principalmente para satisfacer la necesidad de escuchar una voz familiar, de comunicar algún asunto impor-

tante o desahogar las penas¹⁴³, mientras la farmacia puede ser un lugar adonde se va con cierta frecuencia o adonde uno entra llevando consigo el miedo y la preocupación.

En la novela en cuestión, el narrador va al locutorio con su hermana y, en este lugar, como es de esperar, hay solo inmigrantes, que para José Luis son gente con “caras muy raras” (UTC: 138):

Señoras con la cabeza tapada que hablaban muy extraño. Tipos que usaban cadenas de oro más grandes que las de mi papá. Mujeres pequeñitas y gordas que llegaban juntas y pasaban de una cabina a otra porque conversaban al mismo tiempo con toda la familia que quedó allá, y una señora con la cara blanca y un lunar gigantesco cerca de la boca. (UTC:137-138)

Junto con el metro y la casa, el locutorio es el tercer espacio donde coinciden inmigrantes de distintas nacionalidades y donde la diversidad es más visible. De todas formas, la similar situación en la que se encuentran los que frecuentan este espacio no necesariamente implica cercanía. El niño narrador únicamente observa el vaivén de gente que entra y sale de allí, buscando la ilusión del contacto por teléfono. Tampoco se establecen relaciones importantes entre los que están físicamente allí. De manera similar a la novela *Paseador de perros*, las relaciones de amistad o intimidad entre los españoles y los inmigrantes no parecen conflictivas, pero dentro de la comunidad de los inmigrantes es cuando más resaltan los contrastes y donde hay menos diálogo.

La farmacia se menciona en una ocasión cuando la hermana pequeña del narrador enfermó de varicela y, como la familia no tenía permiso de residencia ni seguro médico, no se atrevían ir al hospital. Una chica que trabajaba en la farmacia no los quiso atender, pero luego un hombre los ayudó dándoles las medicinas adecuadas gracias a las que la hermana se curó. Si bien la referencia es breve, destacamos este espacio porque es un espacio de discriminación, pero también un espacio positivo, de solidaridad y ayuda incondicional.

5.3.2. El mercado: un espacio en ebullición

Mención aparte merece el espacio del mercado que, aunque comparte con la tienda local y el centro comercial la función básica de ser un lugar destinado a actividades comerciales, se distingue de ambos por su carácter más flexible, dinámico y accesible.

¹⁴³ El locutorio como espacio se menciona brevemente también en *Madre mía que estás en los infiernos*, pero para la protagonista es todo lo contrario de un espacio que conecta y facilita la comunicación. Allí habla con su madre y de la conversación con ella se entera de que su casa ha sido alquilada, es decir, ha perdido temporalmente la noción de espacio propio. Además, no consigue hablar con el hijo, bajo la excusa de la madre de que la conexión es mala. Es un espacio asfixiante, un espacio de miedo e inseguridad, incapaz de reparar el vínculo roto con la madre: “Me costó separar la espalda de la mampara, cerrar el teléfono y salir de la cabina. Sólo pensaba que ya no tenía una casa a la que volver si las cosas salían mal en España.” (MMQ: 32).

El mercado puede ser de tipo abierto o cerrado, permanente o instalado en determinados días; allí se permite el regateo y la negociación directa, y es un espacio que ofrece un contacto más inmediato y espontáneo entre compradores y vendedores.

El mercado, según Max Weber, en *Economía y Sociedad* (1964: 939), es la condición *sine qua non* para que una localidad se pueda definir como ciudad:

Otra característica que habría que añadir para poder hablar de “ciudad” sería la existencia de un *intercambio* regular y no ocasional de *mercancías* en la localidad, como elemento *esencial* de la actividad lucrativa y del abastecimiento de sus habitantes, por lo tanto un *mercado*.

El mercado, por ser una forma más antigua de comercio que la tienda y el centro comercial, como vocablo ha desarrollado una polisemia que las otras palabras no igualan: llega a designar tanto a las operaciones comerciales, a la gente que ocupa semejante espacio transmitiendo la idea de una multitud, al espacio mismo donde se ejerce la actividad comercial y, por extensión, a un país entero por su importancia mercantil¹⁴⁴. Aunque no se trata de un mercado dentro de la ciudad de Madrid, merece la pena aportar la visión de Donato Ndongo en *El Metro*, que parece resumir la esencia del devenir urbano y justificar la anteriormente mencionada equivalencia casi perfecta entre ciudad y mercado de Weber:

... el mercado es el centro del mundo en cualquier lugar de África. Todo gira alrededor del mercado, todo se encuentra en el mercado. Cuando llegues por primera vez al lugar, déjate guiar hacia el mercado. Si no se conoce la ciudad, preguntad por el mercado. Allí están las oportunidades de trabajar, todas las posibilidades de encontrar las formas más imaginativas de subsistir, o simplemente matar el tiempo. [...] El mercado es un mosaico singular de razas, etnias, lenguas, culturas y credos. [...] En el mercado conviven en armonía santurriones y criminales. [...] En el mercado se consuman los amores culpables. El mercado es el gigantesco centro de comunicaciones, adonde llegan y se difunden las nuevas de cualquier cariz, del país y del extranjero. [...] Desde el mercado se esparcen rumores y se forja la opinión pública. En el mercado confluyen rutas procedentes de los cuatro puntos cardinales. El mercado es un dédalo de caminos hacia todas las esquinas del mundo. El mercado vuelve locos a los sensatos. [...] Todo se compra y todo se vende en el mercado [...] Caleidoscopio del país, en el mercado se descubre lo insólito y se encuentra cuanto se necesita o anhela [...] El mercado es el lugar adecuado para resguardarse del tedio, de la lluvia, del sol, de la soledad, o de la ley. (EM: 299)

144 Real Academia Española (s.f.). “Mercado” [acepciones núm. 2, 3, 5, 6, artículo enmendado]. *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=mercado>. [Consulta:15.02.2015]

El mercado como espacio novelesco aparece en las novelas de los años cincuenta, sesenta y setenta, y no se ofrece ninguna mención en las novelas posteriores a los años noventa. Esto se debe al hecho de que el mercado ha perdido su relevancia como lugar de venta de productos, siendo sustituido por el supermercado y luego por la experiencia totalizante del centro comercial, que se impone como paradero obligatorio para el urbanita a partir de la segunda mitad del siglo pasado, primero en EE.UU. y, más tarde, también por todo el globo. Pero dejando el centro comercial, que no es un escenario privilegiado en nuestras novelas, dediquemos unas líneas al espacio del mercado presente en las novelas *Los olvidados*, *Travesía de Madrid* y *Se vende un hombre*.

En *Se vende un hombre* y en *Los olvidados*, el mercado es el lugar ideal para acoger al hampa, desde los pequeños ladronzuelos de la banda de Enrique de la primera novela, hasta los ladrones a tiempo completo de la banda de Pepe el Granino, en la segunda. En la primera novela, sin embargo, no cobra tanta importancia. Está descrito como un espacio bullicioso en el que las relaciones humanas se resumen en gritos, regateos, discusiones, amenazas. Para el grupo de niños que van merodeando por todo el barrio, el mercado es una especie de lugar donde poner a prueba la valentía y mostrar lealtad al grupo. Es un espacio que inspira miedo y fascina a la vez, cargado de adrenalina y poblado por los juegos ingenuos de una infancia inocente.

De manera similar, el mercado es un lugar iniciático en el mundo de la delincuencia para el protagonista de *Travesía de Madrid*, para quien el Rastro es una especie de lugar de identificación, porque de allí tenemos los únicos datos sobre la infancia del narrador, aun cuando vienen de unos recuerdos borrosos: "A mí me hicieron hombre en el Rastro, los domingos, levantando carteras a los extranjeros" (TM: 236).

En *Los Olvidados*, el mercado se transforma en un centro de gravedad en el barrio, ya que atrae y acoge a la mayoría de los personajes: a Pepe y su banda, a Emilio, a Antonio, a Ronquillo, el amigo de juventud de Antonio; sin embargo, se asocia principalmente con los personajes de Antonio y Pepe. Para ambos representa un lugar ambiguo. Antonio al principio siente cierta fascinación por este mundo "bullanguero y discutidor", pero tras encontrarse con su viejo amigo Ronquillo y empezar a trabajar como contable para él, cada vez más se da cuenta de que allí vale la única regla: "homo homini lupus [...] Si no muerdes, te muerden." (LO: 126), dicho en palabras de Ronquillo¹⁴⁵. Por eso es significativa la cita que corresponde a la percepción de Antonio de este espacio:

145 En la edición comentada de *Los olvidados*, la profesora Asunción Castro Díez identifica en este personaje a un representante de "la inmoralidad de una sociedad en que sólo triunfan los que mejor se adaptan, aun a costa de estafar y pisotear a los demás", como explica en una nota en la página 127. La misma nota continúa así: "Su triunfo significa también la degradación de los viejos ideales anarquistas por los que luchó junto a Antonio, y lo convierten en antagonista de este."

Aquel espectáculo de las mañanas del mercado, bullanguero y discutidor, le maravilló en un principio. Pero bien pronto se dio cuenta de que aquello era un campo de piratería y una especie de cloaca donde pululaba una repugnante fauna de parásitos. Éstos vivían, engordaban y ganaban el dinero a costa de dos clases de víctimas: los productores y los consumidores. Entre ambos formaban una cadena de intermediarios y merodeadores, sucios y voraces como las sanguijuelas. (LO: 126)

Para Pepe el Granaíno, la percepción es más bien la contraria. Llega a la plaza de Legazpi, “arrastrado” por una fuerza misteriosa y, allí, ante la imposibilidad de encontrar trabajo, dice que se le abre un nuevo mundo en el mercado. Sin embargo, la adaptación no es fácil, porque muchos le reconocen como “intruso”, delatado por su “cara de pueblo”. Él pronto aprenderá la regla básica de este mundo, y, gracias a su talento y su inteligencia, llegará a convertirse en jefe de la banda y el mercado en un espacio bajo su dominio y voluntad.

El espacio del mercado, tanto este de Legazpi, como el del Rastro, mencionado fugazmente en relación al personaje de Emilio que trabaja allí en un taller, son espacios degradantes que, por una parte, acogen a los emigrantes, pero que, por otra, no les dejan ninguna otra posibilidad más que la delincuencia o la explotación.

5.4. Espacios de ocio y encuentro

En las siguientes líneas analizaremos diferentes espacios de ocio. En un apartado agruparemos establecimientos como el bar o el café, sobre los que haremos unas puntualizaciones más abajo y, en apartados separados trataremos los espacios del cine, el teatro y el museo. En cuanto al primer tipo de espacio, hay que constatar una gran presencia y diversidad de estos espacios, que prácticamente se iguala a la importancia que obtiene la casa¹⁴⁶. En lo que respecta al cine, el teatro o el museo, no son escenarios frecuentes ni albergan acciones centrales. Son partes del paisaje urbano en las que solo se detiene el personaje o la mirada narradora y en la época posmoderna no existe casi ninguna mención y pierden toda relevancia en la vida de los inmigrantes.

Lo que caracteriza estos espacios, como del propio encabezado se desprende, es que son espacios de encuentro porque allí se tienen citas, se conoce a otra gente, al tiempo que espacios de ocio, adonde se va para divertirse, para escapar de la rutina, para estar con los amigos, relajarse o por anhelos estéticos. Queda por ver si estas

¹⁴⁶ Hemos analizado el espacio de la casa en las trece novelas elegidas para nuestro corpus, pero apuntamos en su momento que en la novela *El Metro*, la alusión a la casa en el contexto madrileño es solo esporádica. En el caso del bar o espacios similares a los que dedicaremos las próximas líneas, aparecen en doce novelas, con lo cual es el segundo tipo de espacio más representado en estas novelas.

funciones se mantienen en las novelas en cuestión. Cabe destacar también que estos espacios, igual que las tiendas, en ciertos casos se representan no desde el punto de vista del cliente o usuario, sino del personal que trabaja allí. Además, estos espacios no siempre son de fácil acceso. Si en algunos casos vemos al personaje dentro, lo cual supone que ya ha pagado la debida entrada o consumición, en otros casos será justamente esta cuestión económica (la cual se relaciona directamente con el estatus del personaje como inmigrante) lo que disuade al personaje a frecuentar dichos espacios.

5.4.1. Espacios “melódico-gastronómicos” – espacios frecuentes, múltiples, ambiguos

En este apartado incluiremos distintos tipos de espacios que denominamos “melódico-gastronómicos”, con el objetivo de resaltar una característica común entre ellos: son lugares donde se puede disfrutar de comida o bebida mientras se escucha música y que, además, suelen ser elegidos para acudir en compañía o para celebrar algún encuentro. Se trata de los siguientes tipos de espacios: **bar, cafetería, restaurante, discoteca, taberna, merendero, verbena y sala de conciertos**. El bar, la cafetería, el restaurante, la taberna y el merendero comparten el hecho de que allí se sirve tanto comida como bebida, aunque no siempre los propósitos para frecuentar estos espacios sean los mismos. Algunas veces se prefiere el café para un encuentro más íntimo; el restaurante se asocia a celebraciones, encuentros familiares, reuniones de negocios y ocasiones especiales, es decir, es escenario de encuentros tanto formales como semiformales; el bar es sobre todo el espacio de la juventud y de la libertad; la taberna conlleva la connotación de la clientela que lo frecuenta, que pertenece mayoritariamente a las clases populares. Las discotecas comienzan a surgir en la década de los 60 como nuevos espacios de ocio y se consolidan como fenómeno cultural en los años 70, ganando mucha popularidad¹⁴⁷, sin embargo, en las novelas de nuestro corpus empiezan a tener protagonismo a partir de los noventa. La sala de conciertos comparte con la discoteca el hecho de que allí se va principalmente para escuchar música, bailar, eventualmente consumir algunas bebidas, pero sobre todo se caracteriza por una multitud de personas reunidas en un espacio.

Aquí vamos a hablar también de la verbena, aunque no se trata de un espacio propiamente dicho, sino de un evento que se celebra al aire libre con motivo de alguna festividad. No obstante, como no disponemos de datos precisos de si se trata de una calle o de una plaza donde se celebran las verbenas descritas en las novelas, hemos decidido incluir el análisis en este apartado justo por el hecho de que comparte con los demás espacios la condición de ser una ocasión de encuentro en un espacio público que ofrece ocio, música y comida.

¹⁴⁷ “La discoteca representa hoy día el lugar del placer y del deseo por excelencia, es uno de los templos postmodernos del hedonismo. Música a todo volumen, oscuridad y luz brillante, bailarinas semidesnudas, ropa de marca, alcohol, clientes que bailan y que se esfuerzan en realizar un cortejo erótico, convertidos en sombras sin pasado, ni identidad, sólo con presente.” (Muñoz Carroles 2010: 167)

5.4.1.1. En *Los olvidados* aparecen varias categorías de espacios que se podrían incluir en este apartado: el bar, que es el menos significativo; el café y la taberna, que vienen descritos como espacios de intimidad en medio de la multitud; y el quiosco, propiedad de los Araña, que es una especie de caseta instalada en “La Colonia sin Ley”, donde además de la venta de tabaco y sellos, se sirve bebida y comida.

El bar se menciona varias veces como parte del paisaje de la plaza de Legazpi, en cuya proximidad se encuentra el mercado. Estos bares son frecuentados por los camioneros que descargan la mercancía en el mercado y para quienes el bar representa un lugar de descanso. En uno de estos bares ocurre el encuentro de Pepe y un valenciano, a quien más adelante engañan vendiéndole el gato del camión que previamente le habían robado. Sin embargo, el bar en sí no constituye un espacio especialmente relevante, ya que allí no se desarrolla ninguna acción significativa, salvo el frustrado encuentro con otro personaje no originario de la ciudad: el valenciano. De todas formas, queremos destacar un detalle en el uso del léxico relacionado con este espacio. En el texto se nota el frecuente empleo del verbo *penetrar* para describir el acto de entrar. Según la definición, este verbo puede indicar el acceso a un lugar con cierta dificultad o implicar violencia o intensidad, sobre todo al referirse a la penetración de un cuerpo. Consideramos que el nexo entre estos matices semánticos y la forma en que Pepe el Granaino entra en el bar, no es casual, sino una manera intencionada de presentar al personaje, quien pretende dominar e imponerse en los espacios por donde circula¹⁴⁸.

El café y la taberna son, como hemos apuntado, espacios de encuentro e intimidad. En un café sin ubicación conocida, tiene lugar el reencuentro de Mercedes y Martina, a quien Mercedes considera “su compañera, casi una hermana, la única persona en el mundo que podría comprender su dolor” (LO: 366). El espacio privado de la casa señorial, donde ambas trabajaban y donde tuvo lugar la confesión de Martina, ahora es sustituido por el bullicioso café en el que corresponde a Mercedes revelar el secreto de su embarazo y expresar la frustración por no haber podido seguir los consejos de su amiga.

La atmósfera previa a la llegada de Martina está cargada de impaciencia e inseguridad. Un vaivén de gente, miradas lujuriosas de otros hombres, la sensación de no pertenencia por sus limitaciones económicas, hacen que Mercedes se sienta desplazada, con el peso de la misma “burla” que sentía en la Gran Vía. Una vez reunidas, Mercedes y Martina se aíslan en una mesa de un rincón, conversan y Mercedes logra abstraerse del entorno hostil. Sin embargo, los consejos de la amiga expresados en este café, resultan inútiles y las esperanzas de que todo salga bien, lamentablemente no se cumplen ya que, pronto después, se anunciará el trágico desenlace de la protagonista.

¹⁴⁸ El mismo verbo se emplea cuando Pepe llega a la Puerta del Sol, aunque no se atreve a cruzarla. Más adelante, dice que pensaba *penetrar* allí cuando tuviera suficiente dinero. Es decir, de nuevo el verbo se relaciona con alguna especie de conquista y dominio de los espacios.

La taberna como espacio se menciona tras el entierro de Mercedes, cuando don Jesús persuade a Antonio para que lo acompañe allí. La atmósfera es muy similar al del café previamente descrito: un entorno concurrido que, sin embargo, se convierte en un lugar de profunda intimidad. Es en medio de esa multitud donde el doctor le revela a Antonio un secreto que hasta entonces nadie conocía: la mujer silenciosa¹⁴⁹ que trabajaba con él en realidad era su esposa. Este episodio es interesante porque se crea un contraste entre el bullicio de la taberna y el ambiente de confianza entre los dos amigos, y entre los momentos de aparente sosiego y la muerte de Antonio que se desencadena poco después. Es decir, tanto el café como la taberna son en cierta medida unos espacios positivos, que ofrecen un refugio momentáneo para los personajes, pero son insuficientes para protegerlos de los peligros que acechan fuera.

El espacio del quiosco —igual que el río— es un punto de referencia para el barrio. Aparece varias veces cuando los habitantes de la colonia regresan allí y este establecimiento marca la cercanía del barrio. La apertura del quiosco se sitúa en el contexto de “los años de penuria general” (LO: 132), en una explanada donde empieza a “brotar” el asentamiento de chabolas. Su dueña, la Araña, como el propio nombre sugiere, es una mujer sin “miedo ni compasión”, audaz, ambiciosa y valiente. La perseverancia de esta “hembra poderosa” le permite, tras varias intervenciones policiales, obtener finalmente el permiso para el quiosco, que representa solo una “fase previa” de su proyecto más ambicioso: una cafetería de estilo americano.

Níqueles y cristales, luz y limpieza, aromas tiernos y excitantes, y un público que se movía entre rumores apagados, como un rezo. ¡Qué clientela, señor! Bien vestida, solicitaba el servicio con mesura y pagaba sin discusiones. No había tertulias, ni estampidos de fichas de dominó, ni disputas de mus. ¡No había borrachos! (LO: 133)

Así, este espacio se transforma en un espacio de ilusiones, en un símbolo de la prosperidad social anhelada que, como se demuestra, permanece vedada a los miembros de esta colonia. La Araña, proveniente de una periferia anónima, a la que solo se alude mediante la palabra “arrabal”, “hija y nieta de taberneros”, sueña con transformar ese espacio familiar en un negocio de mayor categoría, capaz de atraer incluso a “los extranjeros” (LO: 134).

No obstante, este mismo quiosco, frecuentado por los vecinos del barrio con sus habituales conversaciones sobre el dinero, el trabajo y la engañosa atracción que sobre ellos ejerce la urbe¹⁵⁰, pronto se convierte en un espacio de desilusión con la llega-

149 La mujer del doctor Jesús es de nacionalidad sueca y la ausencia de protagonismo de personajes extranjeros en las novelas del franquismo no es solo característica de esta novela, sino también la hemos constatado en relación a *Tiempo de silencio* y *Travesía de Madrid*.

150 Por ejemplo, uno de los clientes exclama: “Yo me sobé bien los lomos por aquellos balates. Y ¿para qué? Luego vine a Madrid y me seguí sobando los lomos en la obra.” (LO: 332)

da de los primeros turistas reales. Estos extranjeros de origen desconocido aparecen un día en coche, despertando la sorpresa y la admiración de todos. La Araña, que esperaba ver unos clientes sofisticados y educados, pronto se desilusiona al saber que se trata de unos seres indiferentes, presuntuosos y descorteses, es decir, alejados de la imagen idealizada que había proyectado.

La transformación del quiosco de la Araña en una lujosa cafetería únicamente tiene cabida en los delirios de Antonio antes de su muerte, pero libre de falsas ilusiones e idealizaciones. No es un café para extranjeros, sino un café dentro de un mundo que pretende devolverle la dignidad a la gente de la colonia.

5.4.1.2. En la novela *La piqueta*, aparecen los espacios del café y del merendero. El café se menciona solo en una ocasión, cuando Maruja y López quedan para hablar sobre la posible colocación de Maruja en la fábrica donde López tiene una posición más elevada. El café viene descrito con pocos detalles: pequeño, con un escaparate con pastelería. Ellos se sientan en una mesa del fondo; sus piernas se rozan debajo de la mesa, es todavía de día y todo apunta a una cita íntima en una atmósfera tranquila y armónica. Por ello, el contraste resulta aún más marcado cuando, en ese mismo rincón que para Maruja representa una posible salida a su situación precaria y una oportunidad de ayudar a su familia, López interpreta el encuentro como una ocasión para quedarse a solas con esta joven frágil, de “senos nacientes”, que le atrae y en quien proyecta una posible vía de escape a su vida monótona junto a su esposa.

El encuentro dura prácticamente lo que Maruja tarda en beber su café, ya que después de las ya obvias insinuaciones sexuales por parte de López, ella rompe a llorar y López intenta tranquilizarla bajo las miradas curiosas de los camareros y los otros clientes. A pesar de que López pretende mostrar una imagen prepotente y dominar a esta chica de los suburbios, vestida con ropa desgastada, al final no le resulta tan fácil asemejarse a su ídolo, Jesús, el jefe en la fábrica. Ante la reacción de Maruja, López se ve obligado a retirarse y siente una mezcla de “vergüenza y culpa y ternura” (LP: 104). Así, este espacio, que supuestamente tiene que ofrecer el encuentro y el acercamiento, se revela como un espacio que desune. Es un espacio hostil para la chica, que allí se siente incómoda e intimidada, pero también amargo para López, quien experimenta una sensación de hastío vital y piensa que una vida mejor siempre está en otra parte. Desde las ventanas del café observa a la gente en las calles y le parece que la ciudad allí fuera encierra “todo lo que de verdad él estaba deseando vivir” (LP: 104). Lo paradójico es que allí fuera no hay nada particular, solo unos hombres con maletas esperando algún tren. El café, como otros espacios de la novela, se convierte así en una metáfora de la vida estática, estancada, apática, frente a una posible vida en la que las cosas cambian y se ofrecen nuevas posibilidades.

La mirada del narrador se detiene en el merendero en tres capítulos: el primero y el segundo de la primera parte y en el primero de la segunda parte. En los dos primeros

episodios se representa una misma noche, durante la cual coinciden la mayoría de los protagonistas en el mismo lugar: Maruja y su amiga Juana esperan la llegada de Jesús —el novio de Juana— y sus amigos, entre los que se encuentra López. Mientras tanto, otros chicos intentan invitar a las jóvenes a bailar; entre ellos está Luis, quien más adelante será el novio de Maruja.

En el primer capítulo predomina la perspectiva de Maruja sobre este espacio. El merendero está descrito constantemente mediante contrastes y oposiciones. Por un lado, el bullicio del interior: personas que entran y salen, familias sentadas en mesas, parroquianos bebiendo y parejas bailando. Por otro, el silencio de la explanada circundante al merendero, donde se extiende el barrio de chabolas como un fondo omnipresente y opresivo.

A lo largo del capítulo se perciben también unos contrastes entre luz y sombra: “recibiendo el último sol en la cara” (LP: 29), “tapaban a las chicas con sus sombras” (LP: 31), “el horizonte que iba a tapar el sol” (LO: 32), “el campo se llenaba de extrañas sombras” (LP: 34), “la luz pálida” (LP: 34), y “la débil luz [de las bombillas]” (LP: 36), “la noche que se espesaba a lo lejos” (LP: 37), “largas sombras se movían por el suelo” (LP: 34), etc. Este escenario se transforma en una verdadera prolongación del personaje Maruja, la provinciana que “se guía por el sol” (LP: 32) y para quien la llegada a Madrid supone una experiencia desorientadora y temible.

El segundo capítulo de la primera parte es una continuación de la misma noche en el merendero, pero esta vez se centra en los personajes de López, Jesús y Juana. Este capítulo sirve para mostrar que los “señoritos” madrileños tampoco logran escapar del hastío vital. Jesús parece estar con Juana solo para aprovecharse de ella y todo el tiempo demuestra una actitud clasista e insensible hacia esta o hacia la miseria del barrio de chabolas. López está descontento de la monotonía de su vida matrimonial y, para él, estas “excursiones” por la periferia madrileña son solo un intento vano de sazonar la vida o de encontrarle algún sentido.

El capítulo primero de la segunda parte nuevamente se centra en Jesús, Juana y López, quien viene acompañado de Ester, una chica proveniente de Vallecas, otro barrio de las afueras. En el espacio del merendero no se perciben cambios significativos: hay polvo, calor, parejas bailando y las chicas sin pareja permanecen arrimadas a una pared. Tampoco en los personajes masculinos se nota alguna transformación: Jesús sigue siendo el “señorito” arrogante y despreocupado, López es el eterno melancólico. Sin embargo, en este capítulo se nota cierta evolución de los personajes femeninos, que también cobran mayor protagonismo. Ester, la nueva novia de López, contrasta con Maruja por su madurez y desilusión: sabe que él está casado y no le importa, ya que, como López, solo busca escapar de la monotonía. Juana, por su parte, ha cambiado drásticamente desde el inicio de la novela. Ahora, probablemente embarazada ya de Jesús, siente rabia por la indiferencia y la falta de responsabilidad por su parte. La rabia contra Jesús se convierte también en una crítica general al clasismo y a la hipocresía de quienes, por tener ciertos privilegios, se creen superiores:

... uno que se cree el amo porque lleva cuatro perras en el bolsillo, de uno que se figura alguien porque es más egoísta y más *vendío* que los otros; que se figura listo porque los suyos le dieron a estudiar cuatro leyes; de uno de esos tipos que se creen señoritos en cuanto se lo dice el primer limpiabotas; de uno de esos lamemierdas que son peores que los de *verdá* (LP: 186)

De lo anterior se puede concluir que el merendero, lejos de cumplir la función de un espacio de evasión, se ha convertido en un lugar sin sentido, incapaz de ofrecer consuelo.

5.4.1.3. En *Tiempo de silencio* aparecen diferentes denominaciones para referirse a este tipo de espacios con características comunes: café, tasca, taberna, bar. Estos lugares están vinculados a varios personajes y episodios. Por ejemplo, cuando Amador y Pedro descienden hacia el barrio de las chabolas, se observan varios bares desde la calle, donde a Amador le gustaría detenerse, pero Pedro parece totalmente ajeno a sus necesidades. Más adelante, Pedro, visita diferentes cafés y tabernas durante la noche que pasa con Matías. Asimismo, Cartucho se detiene en una taberna cercana al barrio de chabolas y Matías intenta negociar la salida de Pedro en un bar céntrico. En este apartado nos centraremos en los episodios donde estos espacios reciben una descripción más detallada, que se vinculan, sobre todo, con los personajes de Pedro y Matías.

El café es el escenario donde empieza la fatídica noche para Pedro. Este espacio se contrapone al espacio de la calle de donde venía, ensimismado en sus reflexiones sobre la mediocridad de la ciudad y sobre la grandeza de Cervantes. El café, al igual que las calles, le parece a Pedro un espacio inverosímil si piensa en el genio que una vez transitó estos lugares. Sin embargo, a diferencia de la calle, que le brinda libertad y serenidad pese a la soledad, el café se presenta como un espacio hostil al que no le apetece ir, pero donde se siente obligado a estar porque es la única manera de “existir”, de ser visto y tener identidad en la ciudad. Se trata de un café literario que, lejos de ser un espacio de intercambio de ideas, se revela como un espacio falso. Aquí se habla de fútbol, se pellizca a “una estudiante de filosofía”, se admira a una “cursi aliteraturizada” y resuena un “caos sonoro” de palabras vacías (TS: 80).

En este espacio se registra la presencia del *otro*, del extranjero. Se trata del pintor alemán que Pedro y Matías conocen y que los acompaña en una parte de la noche. Sobre este personaje sabemos poco más que su origen alemán y judío, por lo que no está claro si representa a un inmigrante o simplemente a un turista de paso por Madrid. Sin embargo, su representación merece una breve reflexión. Se trata de un personaje caricaturizado, de un “apellido confuso” y un dominio escaso de la lengua, lo que lo convierte en objeto de burla para Matías. No hay voluntad alguna por parte de los dos amigos de aceptar su compañía, a pesar de que el alemán intenta integrarse, incluso mostrándoles su obra en un estudio cercano. Resulta interesante que se cali-

fique a este extranjero como un “niño mimado, necesitado de protección” (TS: 82), un discurso que, casi treinta años más tarde, Eduardo Mendicutti retomará en *Los novios búlgaros* para criticar esta visión estereotipada hacia los inmigrantes.

El resto de las tascas y tabernas que Pedro y Matías visitan esa noche se transforman, bajo los efectos del alcohol, en lugares fantasmagóricos donde aparecen “carros de fuego”, rostros vagos de serenos y mujeres nocturnas, y donde los dos amigos se creen “capaces de todo” (TS: 92).

En otro episodio que transcurre en un bar, Matías se reúne con un abogado; sin embargo, este lugar vuelve a ser un espacio de tránsito, en el que no ocurre ninguna acción relevante, más allá de confirmar ciertos rasgos del carácter del personaje. En el capítulo anterior, en medio de la multitud apresurada de la Gran Vía, Matías se identificaba con la soledad de su amigo en prisión; en cambio, en esta escena del bar —donde predomina la voz del abogado— parece rendirse ante la imposibilidad de ayudar a Pedro, y pronto olvida sus preocupaciones entre las múltiples tentaciones que lo rodean, como, por ejemplo, la presencia de una mujer atractiva que se une a ellos.

En *Tiempo de silencio* se describe también una verbena donde coinciden los personajes de Pedro, Dorita, su madre y Cartucho. Mientras que los tres primeros personajes suelen aparecer juntos en la pensión, bajo la vigilancia de la dueña, Cartucho se muestra principalmente en sus monólogos, con pocas interacciones con otros personajes¹⁵¹. Por insistencia de la madre, ella, su hija y Pedro, tras salir de un teatro de revistas, se dirigen a la verbena, sin sospechar el trágico destino que aguarda a Dorita. Mientras la madre queda envuelta en sus pensamientos sobre la próxima boda de su hija y lamentando su triste destino, Dorita y Pedro se mueven entre la multitud, disfrutando de los ratos en los que por fin están solos, ajenos al peligro en acecho, a la venganza que ha esperado el momento propicio para cumplirse.

El espacio no recibe una descripción exhaustiva y se construye mediante la presencia de varios elementos y personajes: Dorita feliz y sonriente; Pedro observándola de perfil y pensando en los momentos en los que se mecía seductora en la pensión; músicos que tocan boleros pasados de moda; guardias civiles; varias atracciones de feria y el “buen pueblo, con su permiso para divertirse” (TS: 281). Sin embargo, estos breves momentos de aparente felicidad, tranquilidad y diversión mediocre, se interrumpen con la aparición de Cartucho, que, aprovechando el ruido y la distancia de Pedro, mata a Dorita. Pedro ni siquiera se da cuenta de su muerte, separado de Dorita por la multitud, ya totalmente metido en el papel de novio afortunado y cuidadoso. Cartucho se aleja como una sombra, sin ser notado, y una vez más, Pedro es ajeno a las consecuencias del acto en la chabola. Dorita es otra víctima¹⁵² de una fuerza maléfica e innumerable de la ciudad que devora y condena a quienes viven en ella.

151 La mirada omnisciente se detiene en algunas ocasiones fugaces sobre este personaje, por ejemplo, cuando amenaza a Amador para decirle quién fue responsable de la muerte de Florita o cuando observa desde la calle la detención de Pedro.

152 Respecto a este episodio Muñoz (2008) señala que “ninguno de los personajes está posibilitado para vencer, ni siquiera la hermosa niña” (91).

5.4.1.4. El bar o la cafetería son espacios privilegiados para el encuentro con el otro en la novela *Travesía de Madrid*. En una cafetería, el protagonista conoce a Mercedes, una joven que ha huido de su pueblo para instalarse en Madrid, una ciudad abrumadora donde incluso el tráfico la marea. En la terraza de un bar de la calle Serrano conoce a Bella, una azafata australiana que solo está de paso, antes de volar al día siguiente hacia otro destino. En otro bar conoce a Jane, una estadounidense judía y empobrecida, que supuestamente está esperando que su madre le mande sus vestidos bonitos porque planea quedarse en Europa. Con ella, en ocasiones, come en bares de los que se marchan sin pagar. En otro episodio, confunde a una española con una extranjera y así conoce a Luz, con quien comparte salidas a restaurantes de lujo o frecuenta cafeterías donde ella sueña con una vida feliz:

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

Si bien las referencias a estos espacios son breves y aparecen de manera casi incidental, su presencia es significativa. Como se puede observar, tras la aparente facilidad con la que el narrador-protagonista establece contacto con estas mujeres, se revela la superficialidad de sus vínculos. El bar o la cafetería funcionan como escenarios de encuentro, pero en el fondo son también espacios de desencuentro. Muchas de estas mujeres desaparecen de la narración sin dejar rastro, como si fueran engullidas por la ciudad.

En este sentido, el bar o la cafetería se transforman en unos lugares de sueños irreales (como el matrimonio idealizado con Luz), de premura y de transgresión (como ocurre con Jane), de aventuras efímeras (como en el caso de Bella) o de esperanza de un nuevo comienzo (como sugiere el personaje de Mercedes). En todos los casos, estos espacios actúan como puntos de cruce, pero no de permanencia, reforzando la fugacidad y el carácter ilusorio de las relaciones que allí se desarrollan.

En *Travesía de Madrid*, los bares no son espacios destinados exclusivamente al encuentro con mujeres. En uno de ellos, el protagonista conoce a Dimas, un ex seminarista en el que reconoce la misma "necesidad" de una mujer que él mismo siente. Estos espacios también permiten al narrador observar a otros perfiles sociales como los gays o los turistas estadounidenses. Hacia los homosexuales tiene una actitud cargada de prejuicios y homofobia. A menudo no los observa directamente, sino a través del espejo, como si quisiera mantener una distancia simbólica y moral: "El espejo del mostrador recogía los rostros y las actitudes de los inversos como un friso de Sodoma." (TM: 72). Con los turistas estadounidenses tampoco se establece contacto. De ellos se destaca un solo rasgo: pagan en dólares, un detalle que basta para transmitir el deseo de apropiación del espacio a través de la muestra de superioridad económica.

Hay veces que el bar en esta novela parece un espacio propio (allí lo llaman por teléfono algunas mujeres o amigos) o un espacio que, a pesar de la soledad, parece reconfortante y devuelve la esperanza:

Entré en un bar recién abierto. Era en la glorieta de Cuatro Caminos. «Después del desayuno se habrán terminado todas las posibilidades de suicidio.» Con el desayuno, un hombre le da su primera aceptación a la vida. El café con leche de por la mañana es ya como un compromiso para seguir viviendo. Un «sí» a la existencia. (TM: 68)

En este fragmento, el bar se convierte en un escenario íntimo de reconciliación con la vida. El gesto cotidiano de tomar café por la mañana adquiere una dimensión existencial: es una afirmación de continuidad, una aceptación —aunque mínima y silenciosa— de la propia existencia.

5.4.1.5. En *Los novios búlgaros* se hace referencia a tres tipos de espacios: el bar, la discoteca y el restaurante. El restaurante se menciona en dos ocasiones, cuando Kyril y Daniel se conocen por primera vez y, luego, cuando celebran la boda civil entre Kyril y Kalina. A primera vista, estos espacios no parecen revestir una especial importancia, ya que, más allá de su localización —el primero en la Gran Vía y el segundo en la calle Cava Baja, en el barrio de La Latina—, no se ofrece una descripción detallada. No obstante, si se atiende a ciertos elementos contextuales y simbólicos, el espacio del restaurante adquiere una dimensión significativa.

Por ejemplo, es interesante notar que el restaurante aparezca como espacio de cierre en dos capítulos: el primero, titulado “Donde el búlgaro dice sí, aunque parezca que no”, y el undécimo, “Donde los novios dicen que sí y que no”. En el primer capítulo, el restaurante está descrito como un lugar “de gran brillantez occidental” y Kyril prácticamente “devora” la comida que le sirven. La conversación entre Kyril y Daniel está marcada por las dificultades de comunicación derivadas del escaso dominio del español por parte de Kyril: “hablaba poco y con extrema dificultad, pero logré entenderle”, “me esforcé en adivinar” (LNB: 19). A pesar de estos obstáculos, el encuentro se carga de una energía inicial, de una promesa de integración, incluso de entusiasmo por la nueva vida que parece abrirse ante Kyril.

En contraste, en el capítulo undécimo se nota una atmósfera totalmente diferente: el diálogo entre los personajes es prácticamente inexistente y la única información del restaurante es que comen un cordero “desganadamente”. O sea, la celebración matrimonial, que en principio debería representar un momento de alegría, se transforma así en un ritual vacío, marcado por la incomunicación y el desencanto. Esta evolución se confirma también a través de los propios títulos de los capítulos. En el primero, el “sí” muestra la disposición y la voluntad de Kyril de incorporarse a una nueva vida en

el Occidente. En el undécimo, la respuesta ambigua, el “sí y no” que se dan los novios, es un indicio del comienzo de la decepción y de la ruptura del sueño compartido. La boda que Kyril y Kalina celebran en el juzgado de Madrid no es la anhelada boda en “la iglesia de Alexadar Nevski con muchos invitados de punta en blanco y mucha música de órgano.” (LNB: 137). Esa visión romántica se desvanece y queda como un deseo irrealizado, una nostalgia sin posibilidad de cumplimiento. Al final de la novela, los novios búlgaros se van de Madrid, pero no para regresar a Bulgaria, sino para asentarse probablemente en Denia, en una zona periférica española.

En cuanto a los bares y discotecas, estos espacios cumplen funciones distintas en *Los novios búlgaros*: los primeros se presentan como lugares de ocio y encuentro social, mientras que las discotecas constituyen principalmente espacios laborales para muchos inmigrantes. Personajes como Kyril, Emil y Kalina encuentran empleo en este sector, aunque sus puestos son precarios y temporales:

Kyril y Emil pasaban de discoteca en discoteca, trabajando como porteros o aparcacoches o en labores de seguridad, pero incapaces de permanecer en ninguna más allá de dos semanas, quemando oportunidades y dejando un ruego de broncas, informalidades, alguna que otra estafa a cuenta de talonarios de entradas y fantaseando con golpes de fortuna que jamás se presentaban. (LNB: 131)

Las discotecas son, por tanto, espacios anónimos y hostiles, cuya atmósfera permanece velada para el lector, ya que la mirada del narrador no se detiene en ellas.

Respecto a los bares, se mencionan dos, con nombres probablemente ficticios: Ajedrez y Drinks. El primero es frecuentado por Daniel y otros amigos gays, siendo su bar preferido antes de la llegada de la inmigración búlgara y del traslado de la acción a la Puerta del Sol. Este lugar se caracteriza por ser un espacio donde se ejerce el sexo mercenario y donde, debido a la escasez de chicos “indígenas”, acuden inmigrantes portugueses, marroquíes o brasileños dispuestos a “venderse”. Sin embargo, el bar Ajedrez no adquiere un papel relevante más allá de evidenciar la relación entre la inmigración ilegal y la prostitución.

En cambio, el bar Drinks, destaca más por las acciones que ocurren allí. Este lugar funciona como espacio intermedio entre la Puerta del Sol —donde se produce el primer encuentro entre los inmigrantes y los españoles— y la casa de Gildo, donde se han formado las “parejas” más o menos estables. Aquí hay posibilidad de mayor libertad en comparación con la discreción impuesta por la plaza pública, aunque sin llegar el nivel de intimidad y privacidad que proporciona la casa. En este bar los búlgaros también establecen nuevas amistades, ahora heterosexuales, que no se diferencian demasiado de las homosexuales mercenarias, pues se sustentan exclusivamente en el interés, como casarse con alguna chica, aun siendo “bajita, culona y, además, pobre” (LNB: 55), que les garantice el deseado permiso de residencia.

Drinks llega a convertirse en un refugio para Kyril y sus compatriotas, transformándose en su bar preferido. Se reúnen a menudo allí, hablan de negocios —por ejemplo, con unas chicas holandesas “en apuro”— y celebran juntos eventos como el cumpleaños compartido de Kyril y Daniel. Esa noche de la fiesta de cumpleaños es la última referencia a este bar, ya que, tras destrozarlo bajo los efectos del alcohol, el local cierra y ellos no vuelven. Durante esa noche los búlgaros se comportan como unos niños, intentando ahogar sus problemas en un “güisqui genuinamente escocés irreprochable” (LNB: 86) y no en el “repudiado” rakía búlgaro. Intentan vivir un momento de falsa felicidad momentánea en una aparente “atmósfera de camaradería y apoyo mutuo” (LNB: 84).

En suma, Drinks se presenta nuevamente como un no-lugar, un espacio donde las relaciones son superficiales y provisionales, tanto entre los nativos como entre los inmigrantes búlgaros. Es un lugar donde no es posible construir una identidad permanente, siendo un refugio temporal que rechaza símbolos de pobreza (como el rakía) y se orienta hacia la imitación de una felicidad occidental efímera (representado por el güisqui). Ni siquiera la nostalgia, evocada a través de las melancólicas canciones búlgaras, consigue imponerse; estas son rápidamente sustituidas por una música “insufrible”, que acentúa la vacuidad del espacio.

5.4.1.6. En *Una tarde con campanas*, el espacio del bar no es muy frecuente, pero ofrece algunas miradas curiosas. Se menciona como lugar de trabajo para las dos chicas que viven con sus madres en la misma casa que la familia de José Luis y, aunque no tenemos muchas informaciones, se puede suponer que, como tantos otros, es un lugar de explotación (las chicas se quedan a limpiar y vuelven a casa casi al amanecer). Los bares son a menudo visitados por su hermano Augusto, sea porque allí va a recobrar del duro día de trabajo en la construcción, sea porque es un espacio que le ofrece un refugio instantáneo en sus días de desesperación cuando siente nostalgia o cuando se ve frustrado por la falta de trabajo. José Luis, por otra parte, lo percibe como un espacio exterior a su casa donde no deberían haber las mismas miserias y estrecheces. Cuando Mariana se ofrece invitarle a un sándwich vegetal, él prefiere una tortilla, porque los vegetales le recuerdan la comida escasa que se toma en su casa.

Es especialmente llamativo el espacio del bar percibido desde la óptica de la madre de José Luis, cuyo protagonismo en el libro es muy reducido y el lector se queda con una imagen de ella casi siempre dentro de la casa, llorando. Una de las pocas veces que la vemos fuera del recinto de la casa es cuando, en ausencia del marido, sale a gastar los ahorros en las máquinas tragaperras de un bar. No conocemos el motivo que la lleva a este acto desesperado, pero se puede suponer que es una suma de muchas cosas: la separación del marido —motivo que se aclara hacia el final, vinculado a un episodio con su hijastra Somaira—, la distancia del país de origen o la sensación de que, por mucho que trabajen y ahorren, nunca será suficiente.

Así, ese bar cualquiera se convierte en un espacio simbólico de desahogo, de libertad momentánea, donde la madre busca —aunque solo por un instante— una forma de escape, de ilusión o de olvido.

5.4.1.7. En *El cielo de Madrid*, el bar se presenta como un espacio central, sobre todo en la primera parte de la novela, titulada “El Limbo”, igual que el bar homónimo. Este bar, situado en el barrio de Malasaña, funciona como un punto de anclaje para muchos provincianos que llegan a Madrid con el sueño de “conquistar el cielo”. Desde el punto de vista de la fábula, la acción en esta primera parte transcurre en tan solo pocas horas, mientras el narrador-protagonista está tomando las últimas cervezas y recordando varios momentos de su vida. Es la víspera del día en el que debe partir para Suecia, o sea, emprender el viaje que simboliza la despedida de su juventud y un pasado irrecuperable.

El viaje por el tiempo lleva al narrador a evocar otros espacios, como el bar en su Asturias natal, también lugar de reunión con sus amigos. Allí les llegaban noticias de Madrid, especialmente del bar El Limbo, que se convertiría para algunos de ellos en una meca artística y en un símbolo de libertad. Cuando Carlos llega a Madrid en 1975 —año decisivo para la historia española—, visita El Limbo con la mirada asombrada. El Limbo en aquella época acoge a “pintores, poetas, gentes sin profesión conocida, algún novelista inédito, algún filósofo puro, algún músico, algún actor, y sobre todo, borrachos. [...] algún cliente de paso, extranjeros sobre todo y españoles de provincia deseosos de conocer el Madrid nocturno [...] renuentes y [de] gente empeñada en no regresar a casa” (CM: 17). Con el tiempo, este bar llega a representar para el protagonista una “metáfora del mundo” (CM: 39), donde lo único que tiene sentido es pintar y “quemar las noches” rodeado del grupo de amigos.

Sin embargo, una década después, el bar donde el narrador está probablemente por última vez, muestra una imagen totalmente opuesta: hay poca gente; de todos los clientes de profesiones prometedoras de la cita anterior, solo han quedado los borrachos. Está César, el pianista que no tiene casa y vive en pensiones y que prácticamente se ha fundido con el fondo del bar (se dice que parece un cartel); está Rico, que nunca se mueve de Madrid porque para él “todo lo que puedas ver por ahí está aquí. No en Madrid; en este bar, en la esquina de esta calle...” (CM: 16). Para Carlos, en cambio, es solo un lugar melancólico, testimonio de los vínculos rotos con uno de sus mejores amigos, Suso, y con una juventud perdida: “Madrid era un cementerio y El Limbo un panteón vacío lleno de espejos y fantasmas” (CM: 27). La decadencia del bar, que se parece a un barco que está a punto de naufragar, no es solo metáfora de la pérdida de los ideales y del entusiasmo juvenil, sino también una constatación del desengaño político que la democracia trajo¹⁵³.

153 “Aquel tiempo pasó pronto, por fortuna. Pronto llegó el desencanto, palabra con la que se denominó al fenómeno de desengaño respecto de la política que se estableció en la gente en cuanto los partidos políticos de izquierda abandonaron sus ideales más radicales y un sentimiento agrídulce se apoderó de todos, salvo de los que, como nosotros, nunca habíamos creído en aquéllos.” (CM: 79)

Salvo en la primera parte del libro, el bar El Limbo no cobrará más atención y, en la segunda parte, llamada El Infierno —que corresponde a la edad adulta y cuando Carlos alcanza su mayor éxito profesional— abundan los nombres de muchos bares: el Café Hispano, el Cock, el Chicote, el Círculo de Bellas Artes, Lion d'Or, Vía Láctea, el Café Gijón, pero ninguno llega a representar un espacio de identificación. De hecho, el narrador nos informa que, tras el cierre de El Limbo, los antiguos clientes del bar “vagaban por la ciudad sin encontrar un sitio en que refugiarse” (CM: 147). “[E]l tiempo lo había minado todo y que ya nadie era el que era.” (CM: 152), concluye amargamente. La pérdida no solo se refiere a los amigos o a un tiempo feliz, sino a cualquier referencia significativa para la identidad del hombre.

De lo expuesto, se puede concluir que, respecto a las demás novelas, la historia de este emigrante es atípica, porque es el único que “alcanza el cielo” de Madrid. A Madrid llega porque lo ve como único lugar donde puede realizar su sueño pictórico y allí consigue convertirse en un pintor famoso y consagrado. Además, es el único personaje que no abandona Madrid, excluyendo la época que pasó en Miraflores —un pueblo que pertenece a la Comunidad de Madrid— de donde al final regresó y formó una familia justamente en la ciudad que le saturaba y le hastiaba. Sin embargo, el desengaño y la pérdida de la vehemencia inicial que lo llevó a la capital es similar a la de muchos personajes que han pasado por el espacio novelesco madrileño.

5.4.1.8. En *Madre mía que estás en los infiernos* están presentes espacios como la cafetería, una heladería y una discoteca. En la terraza de la heladería, Adela va una vez con su prima y dos amigos españoles. Este es un espacio en el que, como recordará más adelante en su ciudad natal, se siente “fuera de lugar”. Allí acude más por aburrimiento que por una necesidad de conocer a gente:

La perspectiva no me volvía loca, pero acepté. Era mejor que lo que tenía planeado. Ya lo había visto todo en Madrid. Había agotado las salidas nostálgicas en busca de pequeñas coas que me recordaban a mi país, a mi gente, a mí misma: la estatua de Colón, la bandera de la República Dominicana ondeando en la embajada... Había visitado incluso la tumba de Trujillo, donada por Franco a «la familia», en el cementerio de El Prado... (MMQ: 58-59)

En este espacio, al igual que en otras cafeterías donde la atendían la última por ser negra, Adela percibe las miradas curiosas de los demás clientes. No es la primera vez que los españoles manifiesten actitudes racistas¹⁵⁴ ni que se muestren rechazo a la imagen multicultural y multirracial que su ciudad está ostentando: “Pensé que estarían acostumbrados a vernos trabajar en sus casas, pero no compartiendo terraza.”

154 Otras veces en un parque un señor mayor le grita “- ¡Eh! ¡Tú! ¡Largo de aquí, negra!” (MMQ: 43)

(MMQ: 60). De todas formas, las cafeterías no son únicamente unos espacios negativos y hostiles. A veces, a pesar de que no establece un contacto real, Adela encuentra en las cafeterías un espacio donde mitigar su sentimiento de soledad:

Azuzada por la soledad, últimamente entretenía mis domingos con excursiones callejeras a la caza de conversaciones ajenas. Lo hacía en el metro, por la calle, en cualquier lugar, pero mi sitio preferido eran las cafeterías. Entraba y localizaba a mis víctimas, preferiblemente por este orden, caribeños o parejas. (MMQ: 59)

En esta falsa cercanía de cuerpos, en estos trozos de conversaciones ajenas, encontraba cierto consuelo.

El espacio de la discoteca para Adela es otro espacio de no-identificación y de soledad. Allí va un día con su prima Lucecita, pero se queda atónita ante el desenfreno de las mujeres, principalmente inmigrantes y muchas de ellas compatriotas:

La pista estaba llena. Mujeres de la edad de mi madre movían frenéticamente las caderas y las nalgas al ritmo de una bachata. Reconocí a algunas porque eran de Coa, donde siempre las había visto en su casa, trabajando en el campo, en algún velorio o fiesta de palos. Las conocía, pero no las reconocía, convertidas en extrañas por esa música y esa movadera de caderas. (MMQ: 39)

La prima intenta justificar esta actitud alegando que tanto ella como todas esas mujeres —en su mayoría empleadas del hogar, encerradas en las casas y obedeciendo órdenes absurdas— necesitan desahogarse y olvidar, aunque sea por un momento, la mísera vida que llevan:

- Adela, nos pasamos seis días a la semana en casas de donde apenas podemos salir, ni siquiera a echar una carta, porque no nos dejan. Las señoras todo el día diciéndote haz esto, lo otro, eso está mal... Y sin poder platicar con nadie. Necesitamos desahogarnos.
- ¿Aquí? ¿Así? (MMQ: 40)

Para Adela, sigue siendo incomprensible esa manera de divertirse. Al contrario del resto de los inmigrantes que acuden a esa discoteca para estar entre los “suyos” y, reproducir, de alguna manera, esa patria perdida, para ella este no es un sitio con el que pueda identificarse. La discoteca se convierte en un lugar ambiguo, que no parece estar en España: “A mí me habían dicho que España era un país lindo, con edificios antiguos y gente culta y educada. ¿Dónde diablos estaba?” (MMQ: 40); tampoco la

gente allí se parece a sus compatriotas. Ese simulacro de lugar propio se desenmascara también cuando ella por un instante cree reconocer a Tato, el único hombre que de verdad amó y que la abandonó, pero que resulta ser otro hombre, otro hombre cualquiera con una actitud machista. De este lugar asfixiante y falso, Adela no puede salir de otra manera que huyendo y llorando.

5.4.1.9. En una novela no muy “espacial” como *Cosmofobia*, el espacio del bar es quizá el más polisémico. Cumple su función primordial de espacio de encuentro y de diversión. Vemos a muchos de los personajes conocerse en algún bar o frecuentarlo por el simple hecho de escapar de los problemas cotidianos. El bar puede ser también un lugar que para algunos personajes representa la liberación sexual, y, para otros, un lugar que mantiene ciertos obstáculos y tabúes. En el período de la Movida, el amor lésbico no estaba todavía muy aceptado y, así, para una de las protagonistas, Mónica, el bar es también un espacio de frustración: “los chicos, como muchos, decían que eran bisexuales o que estaban experimentando, y las chicas no decían nada [...] yo no podía decir en voz alta «Oye, tío, deja en paz a mi novia»” (Cos: 169).

Es curioso también que, desde el período de la Movida hasta los tiempos contemporáneos, —lapso de tiempo en el que se representan varios espacios de bares—, el bar no haya perdido el rasgo de ser un lugar que reúne la diversidad:

... en el Ras, un bar muy conocido en los tiempos de la movida, en el que podías encontrarte de todo, desde el camello iraní que pasaba jaco hasta un pijo de los de Lacoste rosa y náuticos —, pasando por la Fanny MacNamara, que en aquella época era el novio de Almodóvar, o eso decían. (Cos: 165)

A veces, encuentro a Yamal por el barrio. Ha abierto un bar de bastante éxito en el que ha conseguido, de nuevo, lo imposible: mezclar a la crema con la plebe, a los escritores, cineastas y artistas con los manteros y los traficantes de hachís. (Cos: 361)

Es precisamente el bar de Yamal, *La Taberna Encendida*, el que cobra mayor protagonismo porque allí confluyen muchas de las historias que varios personajes cuentan desde perspectivas distintas: Sonia empieza a trabajar allí como camarera; Miriam conoce a Antón; a David lo vemos a veces acompañado de amigos o bebiendo y llorando sus penas; Diana entra una vez con Miriam, aunque evita el bar para no coincidir con David; etc. No faltan tampoco los personajes inmigrantes que Yamal llama “mis primos” y con los que a veces se sienta. De todas formas, no estaríamos ante un lugar especial o diferente a cualquier bar de la esquina, si Yamal no fuese su dueño. Es el personaje central en la obra, en parte gracias al bar y al vínculo, de la índole que sea, que ha tenido prácticamente con todos los otros personajes.

Yamal es un artista de origen marroquí que procede de una familia noble. Es muy rico y no le ha costado esfuerzo hacerse un hueco entre el mundo artístico madrileño; estar en su presencia es para muchos un sinónimo de prestigio. Con su belleza mística y exótica no deja indiferentes ni a las mujeres ni a los hombres. Muchas veces se alude a él porque algunos personajes salen con él por los bares y los restaurantes de moda o porque algunos, como Miriam, han tenido una relación amorosa con él; es decir, conocemos una faceta normal y corriente de Yamal, pero, al tiempo, posee también un lado oscuro. Mucha gente afirma sentirse incómoda en su presencia: algunos, como Amina, por ejemplo, le atribuye poderes sobrenaturales; otros, como Isaac, tras una conversación con él, se siente en un estado de ensoñación. Al final de la novela, la escritora protagonista explica ese lado siniestro suyo mediante una afirmación de Yamal, quien aseguraba que estaría dispuesto a pactar incluso con el diablo para alcanzar el éxito. En cuanto al bar, que es su espacio, podemos decir que comparte esa dualidad con el personaje. Por un lado, se ve al dueño negociando con otros, protegiendo a sus empleados o ejerciendo su autoridad; pero, por otro, el bar es para Yamal un refugio, una cueva, un espacio de soledad elegida. Cuenta con zonas oscuras y zonas iluminadas: la segunda es donde se desarrolla la vida social, mientras que la primera es su lugar de retiro. Desde allí, Yamal observa todo, siendo invisible para los demás.

En el bar está colgado un cuadro suyo de la juventud titulado "Magia del Incienso". Está inspirado en la época de su infancia en Marruecos, donde veía a su madre y a sus tías subir a las azoteas, encender incienso y hacer el ritual reservado a las casadas para hechizar a los maridos para siempre. Sin embargo, dado que su padre repudió a la madre, el cuadro le trae recuerdos agridulces. Por lo tanto, el bar es un lugar donde se mezclan el presente y el pasado, no solo de los demás personajes, sino también el suyo. Un lugar donde cabe todo: *lo otro*, lo exótico, lo diferente, junto con lo cotidiano y lo banal.

En *Cosmofobia* se menciona también la sala de conciertos, pero no se ofrece una descripción detallada del espacio, más allá de referencias a una masa amorfa de gente que canta al unísono los estribillos de las canciones de éxito y a un escenario donde actúan los miembros del grupo en el que canta David. Allí acude Diana, la ex novia de David, consciente de que ese encuentro con su pasado puede resultar poco placentero. No se trata de un espacio en el que ocurre alguna acción significativa, salvo el reencuentro entre David y Diana, cargado de dudas, nostalgia y mentiras. De todas formas, es curioso mencionarlo porque el espacio presenta una división entre una zona pública y otra privada, aunque sin unos límites bien claros ni infranqueables. La zona pública la representan la sala y el escenario, donde todo son apariencias; el tiempo parece haberse detenido y proyecta imágenes pertenecientes a otros tiempos. La zona privada corresponde al camerino de David y su grupo, un espacio íntimo y de encuentro más cercano. En este lugar no solo se desenmascara la ilusión del escenario, sino también el pasado idealizado. Precisamente este espacio de ocio, deshumanizado y multitudinario, representa un punto de inflexión para la protagonista Diana, quien decide avanzar hacia el futuro, sepultando y dejando atrás para siempre su pasado.

5.4.1.10. En la novela *Paseador de perros* el protagonista llega a Madrid con la ilusión de asistir a muchos conciertos, pero acaba obligado a pasear perros para ganarse la vida, convirtiéndose sin quererlo en un inmigrante económico más, una etiqueta con la que no desea identificarse. Tras romper con su novia Laura Song, se siente desilusionado, abandonado y solo, con poco ánimo para socializar. Sin embargo, en el bar encuentra un espacio donde parece sentirse pleno y que también lo diferencia del resto de la “banda de inmigrantes que pasea perros y nunca ha escuchado a Baxter Duty, que no ha entrado al Garaje Sónico, que no ha pisado Malasaña” (PP: 62). En varias ocasiones menciona el barrio de Malasaña y sus míticos bares, donde se escucha buena música, capaz de transportar a quien la escucha a tiempos y lugares diferentes. Sin embargo, estos espacios son elípticos, pues el narrador no se detiene en ellos, como si “el idilio” no tuviese cabida en la historia de un viajero cuyo sueño ahora se ha reducido a la imagen de la periferia madrileña en la que está forzado a recoger excrementos perrunos.

A pesar de todo esto, el espacio del bar sí aparece con más detalles cuando empieza a salir con Pauline, una estudiante francesa. Gracias a ella, su vida toma rumbos fuera de la monotonía de un trabajo agotador, solitario y sin perspectivas. Al lado de Pauline, frecuentando los emblemáticos bares de Malasaña, Lavapiés o del centro, se siente menos solo; el alcohol, el hachís y el desenfreno le permiten evadirse por momentos de la sórdida realidad. Pauline se movía con soltura por los bares de Malasaña, conocía muchos sitios, muchas veces bebían gratis gracias a ella. Además, entendía de música, lo cual la transformaba en una alternativa digna de Laura Song. Sin embargo, a pesar de que le hacía “perder la noción de tiempo” (PP: 102) y, sobre todo, le hizo olvidar su “esclavitud”, Pauline siguió siendo para él una “extraña”. De esas salidas nocturnas él apenas recuerda las conversaciones que llevaban, pues se reducían a temas generales y banales, propios de una situación social similar. O sea, nunca llegaron a traspasar el límite de la intimidad o “la frontera de la complicidad”. En resumidas cuentas, el bar es, por un lado, un lugar de evasión, un *locus amoenus*, pero también un típico no-lugar, un lugar de tránsito, sin pasado, no relacional, o sea, un espacio de no-identidad.

5.4.1.11. En *El Metro*, el bar es uno de los últimos espacios que Obama Ondo frecuenta antes de morir apuñalado por unos neonazis. Allí es donde va con una chica blanca, Lucía, a quien conoció en el metro. Esta relación puramente amistosa que será muy alentadora para Obama, ya que dejará de sentirse tan solo y empezará a tener más fe en la comunicación y las posibilidades de integración, es la que va a ser el principal motivo de la muerte del personaje. Pese a que las informaciones sobre el espacio del bar son muy escasas —está en Malasaña, hay música estridente y se toman bebidas “extrañas” y “novedosas”—, es en realidad un espacio positivo. No llega a transformarse, como en otras novelas, en un espacio de identificación, pero hay pequeños detalles que apuntan a que Obama se siente allí a gusto. Primero, está el hecho de que

se siente halagado por estar en presencia de una chica tan guapa. Aunque él está un poco nervioso y es ella quien lleva la conversación, Obama se sorprende al notar que no es una chica irrespetuosa con su intimidad. La charla de esa noche sobre “mil cosas”, aviva su curiosidad y le insufla la esperanza de romper su “autoaislamiento”. Esa noche, el espacio del bar se opone a las “entrañas” de la ciudad, o sea, el metro, el único espacio que el protagonista conocía y frecuentaba hasta entonces. El atrevimiento de salir de su cárcel voluntaria, de sentir la libertad por un momento, Obama lo pagará con su vida. Poco tiempo después de despedirse de Lucía y adentrarse en su antiguo refugio, morirá como un negro anónimo más, sin nadie que le auxilie, lejos de su tierra y de sus raíces.

5.4.1.12. En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, la discoteca es otro espacio más que queda “prohibido” para el polaco Andrés. Para Laura y sus amigas, este espacio es sinónimo de transgresión, de libertad y de aventura, porque allí se cuelan, a pesar de ser menores de edad y de tener que engañar al portero. Igual que en el caso del instituto, del que se hablará más adelante, la discoteca se opone a la calle como uno de los espacios privilegiados para el encuentro casual con el vecino “exótico”. El encuentro sucede en el momento en el que las chicas salen de la discoteca y se topan con Andrés, que está paseando, para, según dice, conocer el barrio del que todavía no ha visto nada. Ni cuando ven a Andrés al salir del instituto, ni cuando Laura coincide con él en el portal, vemos a Andrés acompañado por alguien. Está siempre solo. Lo mismo ocurre esta vez, frente a la discoteca, donde se crea un contraste entre la despreocupación de las chicas, que llevan una vida “normal”, y el chico polaco, obligado a trabajar para ayudar a su familia. Aunque Andrés nunca habla de su situación con patetismo, sino que asume con dignidad y normalidad su destino de adulto prematuro, es justamente por la existencia de espacios-tabú para él que podemos concluir que, tras la máscara de la normalidad, se esconde una realidad amarga. La confirmación de esto no son solo sus ausencias en la discoteca o de la escuela, donde encontramos a otros coetáneos suyos, sino también en toda la historia de Andrés, que se teje en torno a ficciones y huidas de la cotidianeidad dolorosa y banal.

5.4.2. El cine: un espacio de ensoñación perdido

El espacio del cine aparece en tres novelas: *Los olvidados*, *La piqueta* y *Se vende un hombre*, así como en *Tiempo de silencio*, pero en esta última cumple una función distinta. En las primeras tres narraciones, la representación del cine es muy similar: se concibe como un espacio casi mágico, una suerte de isla en medio de la jungla urbana, que permite evadirse de la realidad. En cambio, en *Tiempo de silencio*, el cine se reduce a un mero aforo para una conferencia, sin referencias a su actividad principal como lugar de proyección. Es curioso que este espacio esté completamente ausente en las novelas posteriores a los noventa. Una de las esporádicas alusiones que encontramos

en *Cosmofobia* lo retrata de forma negativa, desprovisto de encanto y alejado de cualquier posibilidad de identificación o idealización: “el cine se hace mirando a la gente que paga por verlo, y los que pagan son los niños que van al centro comercial, que se toman su hamburguesa y se meten a ver una película de acción o una comedieta de ésas de instituto.” (Cos: 252).

5.4.2.1. En *Los olvidados*, el cine se menciona también en una ciudad distinta a Madrid, donde el protagonista, Antonio, pasó su juventud militando en grupos anarquistas. Una noche, él y un compañero debían colocar una bomba, y para no levantar sospechas ni ser detectados por la Guardia Civil, escogieron como escondite provisional un cine al aire libre.

Este espacio, como se confirmará también en la novela siguiente, parece acoger a la clase obrera, donde incluso ser provinciano resulta más una ventaja que un estigma. La excusa que Antonio y su amigo dan para entrar con la gran cesta que contiene el artefacto explosivo se basa precisamente en esa identidad rural: alegan ser forasteros de un pueblo que llevan comida y regalos. El portero, al escucharlos, los deja pasar sin mayor problema, movido por una mezcla de lástima y desprecio. Ya en el interior, entre la multitud y la oscuridad, los protagonistas logran evadir las miradas de los agentes, pero no consiguen liberarse de la angustia. Ese aparente refugio resulta ser engañoso: no solo no calma su nerviosismo, sino que, al haber entrado en el espacio como impostores violando simbólicamente su función de esparcimiento colectivo, serán finalmente identificados como autores del atentado cuando un periódico publica la noticia.

Así, el cine se revela como un espacio ambiguo: por un lado, ofrece cobijo a las clases populares y valida ciertas identidades marginales; por otro, castiga a quienes lo transgreden, dejando ver que su función como refugio está siempre mediada por las normas sociales y por una vigilancia que, aunque invisible, nunca desaparece del todo.

En Madrid, el espacio del cine se relaciona con el personaje de Mercedes y constituye uno de los espacios céntricos que, como se explicó en el apartado sobre la calle —especialmente la Gran Vía— se presentan como espacios hostiles. En un primer momento, el cine se configura como un refugio que permite a Mercedes olvidarse momentáneamente de la sórdida realidad y de la compañía no deseada de Emilio, sintiéndose cobijada, aislada entre la multitud y la oscuridad: “sola en aquel fantástico mundo de colores y música. No necesitaba cerrar los ojos para soñar. Se olvidó de Emilio, de sus temores, del barro y de la lluvia, del delirante mundo de la Colonia sin Ley” (LO: 230). Sin embargo, el temor a que un chico como Emilio intente besarla convierte pronto ese espacio de aparente seguridad en uno asfixiante. En Emilio, un chico sin personalidad, cuyo único interés es ascender en la escala social y tener a su lado a una mujer —cualquiera—, Mercedes reconoce ese “viejo impulso del génesis” (LO: 232) que había poseído a todas las parejas del cine. Como en el episodio anterior, al cine se va

para cualquier cosa menos para ver una película. En el primer caso, los espectadores dormían plácidamente; en este, el cine se presenta como un lugar de intimidad donde las parejas se besan al ritmo de los protagonistas de la película, en una especie de mezcla de la realidad y la ficción:

Era una asamblea de amantes sin luna y sin jardín. Era una cita unánime de las criaturas del asfalto. Era el amor que se escapaba de la oficina y del taller, de la academia y del mostrador, buscando el nocturno. Y en aquellos rincones se reanudaba, como cada día, la eterna conspiración de las fuerzas elementales de la Naturaleza para sobrevivir... Fuera rugían las amenazas de guerra y destrucción, sonaban los gritos de lucha, bramaba el furioso oleaje del progreso... (LO: 231-232)

Exceptuando la experiencia negativa de Mercedes, para el resto de los espectadores el cine funciona como un oasis artificial en la jungla urbana, un lugar donde las clases trabajadoras hallan una vía de escape emocional y simbólica frente a la dureza de la vida cotidiana.

5.4.2.2. En la novela *Se vende un hombre*, el cine se presenta un espacio claramente positivo. Se menciona en dos etapas de la vida del protagonista, Enrique: durante su preadolescencia, cuando todavía formaba parte de la banda infantil de su barrio; y más adelante, en su adolescencia, cuando conoció a Maribel, con quien tuvo su primera experiencia sexual.

El primer encuentro con el cine para Enrique fue abrumador: el espectáculo le mareó, pues todo en la pantalla le parecía a la vez real y familiar, pero también lejano y mágico. De forma similar a lo que ocurre en *Los olvidados*, la sala del cine se presenta como un umbral hacia otro mundo, uno que permite cortar los lazos con la realidad exterior. Sin embargo, a diferencia de Mercedes —que solo percibe la magia del cine de manera fugaz—, para Enrique este espacio se convierte en una verdadera afición, un mundo “más limpio y más hermoso”, donde puede dejar de ser Enrique Lorca y, al apagarse la luz, identificarse con cualquier personaje de ficción.

Años después, Enrique conoció a Maribel en el cine. En la oscuridad de la sala, que limita los sentidos y aísla de la realidad, lo atrajo el olor a romero de esta chica sentada a su lado de la que no sabía nada, ni siquiera su aspecto físico. Como en el caso de la novela anterior, el espacio del cine hace que el protagonista pierda la noción de realidad, o más bien confunda la realidad con la ficción; por eso, antes de verla en la calle y luego en la casa donde vive, ella le parece una chica irreal, fantasmal, distante, inalcanzable, igual que las mujeres de la pantalla que “[n]o parecían de carne y hueso” (SVH: 53). Sin embargo, pronto descubrirá que Maribel es en realidad una prostituta —o más concretamente la esclava sexual de un hombre— y no una de esas “criaturas

misteriosas, limpias, delicadas, frágiles, dulces, imaginativas y desinteresadas” (SVH: 93) que antes idealizaba. Esta revelación no se produce en el cine, sino en la casa de Maribel, como ya se mencionó anteriormente. El cine, del que no se vuelve a tener noticia en el resto de la novela, permanece así como un espacio intacto, positivo, casi atemporal, pero también marcado por la ambigüedad: un lugar donde se suspenden los límites de la realidad, y donde, en esa suspensión, se desdibuja también la identidad de quienes lo frecuentan.

5.4.2.3. El cine es uno de los lugares que tiene varias menciones a lo largo de la novela *La piqueta*. Una vez es cuando Luis le propone a Maruja ir a ver una película al centro en vez de quedar siempre para dar vueltas por los barrios periféricos; otra vez es cuando Maruja, delante de la chabola, ocupándose de sus dos hermanos pequeños, ve a unas chicas encaminándose hacia el cine del barrio. El cine parece tener un fuerte impacto en la chica, dado que hay veces que percibe la realidad como si la estuviera viendo a través de una cámara: “A la luz de la luna, el paisaje le recordaba los campos grises que había visto en el cine.” (LP: 56).

En el episodio en el que los dos novios pasean por el centro es muy probable que ni siquiera entren a ver una película; el texto solo menciona que están “delante de las filas lentas de gente que esperaba a las puertas de los cines” (LP: 187) sin ninguna indicación de que participen como espectadores. La segunda mención, aunque breve, refuerza la idea del cine como espacio anhelado, probablemente porque promete unas horas de evasión y felicidad ilusoria —como en las novelas anteriores— que permanece fuera del alcance de Maruja, relegada a ese espacio hostil del sol quemante, el polvo y las chabolas.

5.4.2.4. En *Tiempo de silencio*, como se ha mencionado, los personajes no acuden a este espacio para ver una película, sino para asistir a una conferencia, o, más bien, a un acto social donde lo importante no es escuchar, sino ser visto, en una lógica similar a la del café, en la que “existir” depende de seguir unas simples reglas del juego de apariencias. Si bien no hay referencias explícitas al cine ni al nombre del conferenciante, la crítica ha identificado en este episodio la sátira de un evento real: la conferencia pronunciada por Ortega y Gasset en el cine Barceló de Madrid en 1949.

La mirada del narrador omnisciente se detiene brevemente para describir este espacio, en el que, salvo un trozo de un discurso insustancial y banal del “Maestro”, no sucede nada relevante. A diferencia de lo que ocurre durante la proyección de una película, cuando todos quedan igualados en la oscuridad de la sala, aquí el espacio está jerárquicamente estructurado: hay una esfera inferior ocupada por criados, indiferentes a las palabras del filósofo mediante las que se pretendía “elevar el nivel intelectual de la sociedad” (TS: 161); una esfera superior donde a modo de un dios, está únicamente el filósofo y su venerada autoridad; y una esfera intermedia en la que está

sentado el público más variopinto que incluye a Pedro y Matías. No se ofrecen muchos más datos sobre el espacio, salvo los olores y los ruidos provenientes de las “esferas” inferior y mediana, o algún detalle de los asistentes, como la dama “aficionada” a la filosofía con un “sombbrero especialmente elegido para el acto” (TS: 162), mediante la cual se pretende esbozar el mismo ambiente frívolo que Pedro conocerá también en la recepción en la casa de Matías.

El espacio del cine no es el único que el autor usa para parodiar la teoría del perspectivismo de Gasset. En la casa de Matías, los comentarios vacíos de la élite reunida (“¡Qué fácil se le entiende!” (TS: 165)) prolongan esa crítica al intelectualismo superficial y conformista. La misma idea se repite en otros contextos, como el prostíbulo, donde el perspectivismo se trivializa a través de una escena grotesca:

Doña Luisa, sin levantarse, alzó la tapa y gruñó su aprobación. Tomó un tomate y lo levantó, haciendo que el sol golpease con dureza sobre la pequeña esfera roja. Ella miraba el tomate por un lado. Pedro lo miraba por el otro. Ambos lo veían desde diferente perspectiva. (TS: 184)

También la noche de la salida de Matías y Pedro, cuando ambos están ya bastante borrachos, hay páginas enteras que se sitúan en el café y fuera de él y que se burlan de esta doctrina:

– Ahora esto está aquí – anunció gravemente mientras iniciaba el gesto de beber – y ahora ya no está – cuando el vaso estuvo vacío.” (TS: 84)

Mi copro está ahora tu copro – anunció Matías -. Y mi copro está ahora en el exterior del local. (TS: 85)

En resumen, aunque el espacio del cine no interviene en el desarrollo psicológico de los personajes ni en la acción principal de la trama, sí cumple una función clave como escenario satírico desde el cual *Tiempo de silencio* despliega su crítica al vacío retórico del pensamiento dominante y a las formas sociales que lo perpetúan.

5.4.3. El teatro: la vida no es sueño

Este espacio se menciona solo en las novelas *Tiempo de silencio* y *Travesía de Madrid*. Cumple una función similar a la del cine: aislar a los personajes de la turbia realidad y trasladarlos por un momento a un mundo diferente, ficcional. De todas formas, resulta llamativa su poca representación, especialmente si se tiene en cuenta que las narraciones de migrantes suelen contener espacios de ilusión o evasión. El teatro fue una de las principales formas de entretenimiento tanto para las clases populares como para las élites durante el Siglo de Oro. En la época contemporánea sigue siendo

frecuentado, pero coexiste con otros espacios de ocio, aunque quizá una explicación de esta ausencia del teatro como edificio e institución se debe a lo que Amendola (2000) constata:

En la sociedad barroca toda la ciudad gravita alrededor de los espacios de representación a partir de los cuales asumen su identidad de ciudad-teatro. Sin embargo, estos lugares o momentos están bien definidos en el tiempo y en el espacio. Carnaval es carnaval, la Corte es la Corte, las plazas-escena son las plazas-escena, el paseo es el paseo. Detrás de estos períodos está la llamada cotidianidad. [...En la ciudad nueva [...] la frontera entre escena y realidad resulta imprecisa. [...] El hombre metropolitano vive pesando de una representación a otra. Cada situación nueva – el trabajo, la familia, el tiempo libre, la política, el eros – requiere papeles y comportamientos diferentes. (159-150)

Siguiendo esta línea, en las novelas aquí analizadas —no solo en las posteriores a los noventa— toda la ciudad tiende a convertirse en un gran escenario regido por la lógica de la apariencia y la actuación. La plaza en *Los novios búlgaros*, con sus entradas y salidas y las máscaras que portan los personajes; las calles y parques en *Paseador de perros*, donde un inmigrante puede hacerse pasar por dueño de un perro; el café en *Tiempo de silencio*, que se convierte en espacio de exhibición social; o las casas y chabolas en *Travesía de Madrid*, *Los olvidados* y *Cosmofobia*, donde los personajes se transforman o se disfrazan, son todos ejemplos de esta escenificación dispersa de lo urbano. En este contexto, el teatro como institución pierde centralidad, porque ya no se necesita un edificio específico para representar: es toda la ciudad la que se ha vuelto escena.

5.4.3.1. En *Tiempo de silencio*, este espacio —el teatro de variedades— es secundario en términos narrativos, ya que no alberga ninguna acción determinante, pero adquiere relevancia simbólica como antesala del giro trágico que representa, unos capítulos más adelante, la muerte de Dorita. Aun así, ocupa un capítulo entero y refleja con precisión el estado de resignación de Pedro y su imposibilidad de elevarse por encima de la mediocridad social y existencial que lo rodea.

Este lugar, junto con el de la verbena, cumple una función análoga a la que el cine desempeña en otras novelas analizadas: es un espacio de evasión y olvido, donde lo que importa no es la calidad del espectáculo, sino la participación en una carcajada colectiva, vulgar y absurda. A lo largo del capítulo, predominan las descripciones del narrador omnisciente, con muy pocas frases en estilo directo —dos exclamaciones entusiastas de la madre de Dorita sobre el espectáculo y un reproche de Dorita a Pedro por mirar a las bailarinas semidesnudas—, pero con un notable peso de la perspectiva de Pedro.

El episodio comienza con una descripción de una vedette, presentada desde la mirada de la mayoría del público, que proyecta en ella un “arquetipo” de belleza y seducción. Esta proyección incluye también la de la madre de Dorita, que se identifica con la estrella y en ella busca revivir su juventud perdida. Incluso Dorita percibe en el espectáculo una amenaza erótica que pone en peligro la honradez de su prometido. Solo Pedro es capaz de ver la farsa en su totalidad: bailes llenos de deficiencias, divas sudadas y gordas. Lo que experimenta en ese momento no es distracción, sino opresión por las dos mujeres que lo rodean, pero también por el público, que celebra con entusiasmo estas banalidades grotescas. Sin embargo, él mismo no escapa a esta mediocridad, pues termina por reír, vencido por el “popular gozo y triunfo” (TS: 274), revelando así su propia integración en ese mundo vulgar que pretendía rechazar.

Este espacio, como lo fue el cine también, no es, en realidad, un lugar de diversión y de ocio. Es un espacio de “alegría [...], paz [...] y concordia” aparentes, falsos, un espacio de denuncia de la apatía y la decadencia en las que han caído todas las capas de la sociedad.

5.4.3.2. En *Travesía de Madrid* el espacio del teatro, o más precisamente el teatro de revista, aparece en una ocasión, descrito desde la perspectiva de las bailarinas y del narrador, que nos informa de que a menudo se colaba allí gracias a un amigo. A diferencia de la novela anterior, donde este espacio servía como vehículo de crítica social y desenmascaramiento de la vulgaridad, aquí el teatro se representa como un lugar de ilusión, semejante al cine en otras obras analizadas.

Durante el espectáculo, las bailarinas parecen vestidas de “oro y seda” (TM: 84), lucen una “piel joven y fina” (TM: 83), pero al terminar la función, la magia se disipa: “vuelven a ponerse la mala ropa de la calle, toda la pobreza, toda la tristeza de sus vidas cae sobre ellas. Son otra vez hijas de modistas o prostitutas sin precio.” (TM: 84). En otras palabras, a diferencia de la novela anterior, donde se desenmascaraba la mediocridad del espectáculo y se ponía acento en el efecto seductor sobre el público, aquí el foco está puesto en la fugacidad de esa transformación y en lo que supone para las mujeres que actúan. El teatro se convierte así en un espacio transitorio de alegría y ensoñación, una pausa en la precariedad de sus vidas cotidianas.

El narrador-protagonista en sus visitas se fija solamente en lo que más le interesa: la sexualidad de la mujer, expuesta y potenciada por la semi-desnudez de los cuerpos. Aunque menciona que asiste con frecuencia a las actuaciones de un grupo de ballet alemán, su mirada no va más allá del deseo. Como ocurre en otros espacios de la novela, tampoco aquí hay lugar para el verdadero encuentro con el *otro*. Las bailarinas alemanas son descritas como “bellos animales”, y su “ininteligible idioma” (TM: 84) refuerza una sensación de distancia insalvable, de incomunicación total.

5.4.4. El museo: entre lo banal y lo culto

En las novelas seleccionadas para este trabajo, el Museo del Prado es el único de los museos madrileños que cobra cierto protagonismo, pero aparece en pocas novelas: *Travesía de Madrid* y *Se vende un hombre*. Este museo, que es una referencia obligatoria para cualquier turista y una de las señas de identidad de Madrid, solo en la novela *Se vende un hombre* guarda su prestigio, mientras que *Travesía de Madrid* es sinónimo de consumismo vacío de contenido. También en *Tiempo de silencio* hay una alusión indirecta a este espacio como el “Museo de Pinturas” que está cerca de la glorieta de Atocha adonde bajan Pedro y Amador, dirigiéndose hacia el barrio de chabolas. En este contexto, la mención al museo está cargada de ironía, aludiendo a la “inverosímil visita” al lugar por parte de una multitud mediocre, lo que subraya la apatía generalizada y la falta de auténtico interés artístico en la sociedad que retrata la novela.

5.4.4.1. En *Travesía de Madrid*, algunas veces se alude al espacio exterior y circundante del Museo y, otras, este espacio se asocia con la presencia de turistas extranjeros, sin que la mirada del narrador lo penetre. Un ejemplo del primer caso sería la descripción de un hombre en silla de ruedas, sentado a la puerta del museo, que se parece a los bufones de Velázquez (TM: 153). Otro pasaje en el que se hace mención a este Museo emblemático es cuando el narrador se para en las plazas de Neptuno o Cibeles y observa a los turistas de diferentes partes del mundo ir y venir sin dejar rastro: “En la plaza de Neptuno se cruzan los turistas que vienen del Prado con los huéspedes del Palace que van al Prado y a los viajeros que entran en Iberia y salen de Iberia.” (TM: 208). En el primer ejemplo, gracias al estatismo del personaje en la puerta y su semejanza con un cuadro, se borran los límites entre el exterior y el interior, se mezclan épocas diferentes, se confunde la realidad con el arte. Sin embargo, en el segundo ejemplo es justamente este espacio el que, mediante el vaivén de la gente, se banaliza y se convierte en un punto cualquiera en el mapa de una ciudad anónima, igual a otra en los ojos de un turista.

El narrador no hace una alusión explícita a que haya frecuentado este espacio. La siguiente cita puede referirse tanto a una experiencia personal ocurrida en algún tiempo impreciso, como a una suposición:

La explicación del guía se repite todos los días, varias veces al día, en el Museo del Prado. La melopea erudita de los guías canta en varios idiomas mientras el turismo de verano mira para los techos y las paredes con cierta expresión de aquilatamiento, como si cada cual estuviera calculando la importancia de lo que ve en relación con el precio del *tour*, para saber exactamente si sale perdiendo o sale ganando la visita. (TM: 206)

Lejos de ser un templo donde la gente va a venerar a los grandes maestros pictóricos, el Museo del Prado en esta cita es un espacio que acoge a gente mediocre, gente que no sabe apreciar el arte y donde no se produce ningún tipo de encuentro cultural, sino, al contrario, es un espacio de rutina, una experiencia sin encanto.

5.4.4.2. En la otra novela, *Se vende un hombre*, el espacio del Museo del Prado, junto a la universidad, a la que haremos mención en el siguiente apartado (5.5.), es un espacio que es sinónimo de erudición, prestigio y representa una institución que inspira respeto y admiración. Cuando el protagonista sale de la cárcel, donde había sido injustamente encerrado, uno de los primeros lugares que visita es justamente el museo. Hasta entonces, nunca se había atrevido a entrar, convencido de que no era digno de pisar aquel espacio; temía que su ignorancia lo delatara y que sería expulsado por no estar a la altura. Sin embargo, lo que encuentra allí no es el lugar hostil que había imaginado. Tanto esta visita como la que realiza posteriormente a la universidad contribuyen a desmitificar esos espacios que antes le parecían inalcanzables, revelando que están igualmente frecuentados por personas comunes, muchas de las cuales también desconocen el arte. La experiencia en el museo resulta, para Enrique, abrumadora y gratificante a la vez:

Uno no podría entrar en detalles ni describir punto por punto sus méritos, ni siquiera expresar lo que estaba viendo y sintiendo [...] Es una sensación triste y gozosa a la vez, de esperanza y peligro, que casi te ahoga, que te hace olvidarte de todo y te lleva a otro mundo, que te estruja y te hincha, que te sacude y te amaina, que te estremece y enerva, y que te deja sin palabras. (SVH: 242)

El museo se transforma, así, en un espacio atemporal e irreal, donde los personajes de los cuadros parecen cobrar vida y todo lo que le rodea se transforma en una especie de teatro en el que él es solo un espectador. Una vez fuera del museo se rompe la magia y la realidad le devuelve una imagen de la vida marcada por el sufrimiento. Sigue sintiéndose como un observador, no partícipe de esa “pobre vida” que ha perdido la teatralidad del museo y en la que solo encuentra falsedad y burla.

5.5. Espacios de educación: espacios vedados, espacios de frustración

La presencia de espacios educativos se limita solo a tres novelas: el colegio¹⁵⁵ se menciona en *Una tarde con campanas*, el instituto en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* y la universidad en *Se vende un hombre*. En las primeras dos novelas estos espacios son espacios que contribuyen a una mayor verosimilitud de los personajes, dado que se trata de un niño en la primera y unos adolescentes en la segunda, mientras que en *Se vende un hombre* se trata de un espacio vedado al protagonista y por el que este siente admiración y respeto, pero que al final resultará otro espacio más de desengaño. Al espacio de la universidad se hace una alusión implícita en *Travesía de Madrid*, siendo el bosque de la Ciudad Universitaria uno de los numerosos lugares de encuentro entre el narrador y sus amantes. Este parque se asocia con el sexo y lo prohibido, pero salvo la referencia contenida en el nombre, no hay más información para poder extraer alguna interpretación a partir de este emplazamiento.

En este apartado vamos a incluir también el laboratorio donde trabaja Pedro en *Tiempo de silencio*, que es una especie de espacio de educación, de una (auto)formación a un nivel más alto.

5.5.1. En *Una tarde con campanas* al espacio de la escuela se alude tanto en el contexto madrileño como en el del país natal del protagonista. En este último, la escuela sirve como un espacio para criticar la dictadura militar que se había apoderado de todos los niveles de la vida. Si solo nos limitáramos a la mirada del narrador niño, el colegio no representaría un espacio negativo: se menciona con cierta neutralidad que allí les hacían saludar la bandera, marchar e, incluso, manejar armas. Pero es a través de los demás personajes —sobre todo del hermano Augusto— que el lector puede percibir la presencia asfixiante de un sistema opresivo y totalitario: “cuando me acosté, entre las cobijas se había escondido un militar” (UTC: 52). También los consejos que la madre le da a José Luis antes de asistir a clase revelan esa realidad de represión bajo la apariencia de normalidad:

No digas milicos, se dice militares.

No digas gorilita, se dice mi sargento.

No digas loro mandante, se dice señor presidente.

155 En la novela *Los olvidados* la chabola funciona a veces como colegio donde Antonio acoge a chicos con regularidad desconocida y en obvias circunstancias improvisadas. De todas formas, no vamos a analizar este espacio como una escuela porque las menciones son muy fugaces y, además, hemos constatado en el capítulo dedicado a la casa en esta novela (1.1.) que la chabola es un espacio con múltiples funciones y significados que llegan a desdibujar su principal función de vivienda.

No digas nada de lo que dice tu hermano, no lo repitas, no digas nada que no venga en el libro que ellos leen al empezar la clase, mejor no digas nada, no digas, tú no digas. (UTC: 153)

Así, a pesar de la mirada ingenua del niño, la escuela devuelve una imagen de una vida marcada por el miedo, la censura y la amenaza constante.

El espacio de la escuela no se relaciona solo con la dictadura —causa indirecta de la migración de la familia de José Luis—, sino también con un tiempo truncado, un periodo feliz, olvidado y sepultado para siempre. Nos referimos al episodio cuando los hermanos Augusto y Somaira se ausentan varios días para ir a la playa sin avisar a los padres, lo que genera una bronca memorable. José Luis se entera del hecho a través de unas fotos que sus hermanos le muestran, imágenes en las que parecen radiantes, felices. Para evitar que su padre las descubriera, José Luis escondió las fotos en un hueco de la pared de la escuela. Sin embargo, el derribo del colegio tiempo después, convierte en inútil el intento de preservar ese instante feliz. Así, la escuela no logra imponerse como un espacio alternativo a la casa, donde cabe la memoria familiar, sino se convierte en un espacio del olvido.

En otro capítulo, el narrador recuerda con nostalgia el pupitre que ocupaba en la escuela: “ultimito, ultimito, el más último de todos” (UTC: 171), un pupitre para zurdos, que representaba su pequeño rincón propio. Allí había hecho unos dibujitos de su familia viajando en autobús. Desde que la familia emigró, José Luis volvió a pensar muchas veces en ese pupitre como un espacio perdido, probablemente ya ocupado por otro niño, donde el dibujo de la familia habrá sido borrado o reemplazado por alguna obscenidad. Y no solo es que “allá” se estén borrando las huellas de su presencia, sino que parte de los espacios perdidos no encuentran sus equivalentes en el nuevo contexto.

En la escuela madrileña, el paso de José Luis es breve y traumático. Al haber llegado a mitad del curso escolar, tuvo dificultades para ser admitido y, al poco tiempo, fue expulsado tras agredir violentamente a un compañero. La única escena en la que se representa la escuela en Madrid es aquella en la que sus compañeros se burlan de él por no saber jugar al fútbol y lo llaman “mulato bruto”. Tras la pelea, no volverá a ese espacio. La interrupción de su escolarización aparece también de forma indirecta en otras escenas, como cuando Mariana y una amiga hacen tareas escolares, mientras José Luis juega a la consola o cuando él justifica su conducta errante con la excusa de que “[l]os sábados amanezco raro” (UTC: 170).

En resumen, la escuela en el contexto madrileño vuelve a ser un espacio que le permite al autor poner en evidencia los mecanismos de exclusión y discriminación que sufren los niños inmigrantes. También se muestra cómo la marginación del sistema educativo produce efectos negativos duraderos y acentúa la fractura entre el “antes” y el “después” de la migración.

5.5.2. En *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, el instituto se menciona varias veces, pero no nos vamos a detener en los pasajes en los que la narradora describe este espacio escolar típico: asignaturas difíciles, profesores exigentes y relaciones de amistad. La referencia a este espacio es relevante aquí porque, al igual que en la novela anterior, el entorno educativo vuelve a funcionar como un espacio de exclusión, que impone límites y condiciona los vínculos entre los personajes.

El chico polaco Andrés no conoce a Laura dentro del instituto, ya que está obligado a trabajar y puede solamente frecuentar el nocturno. Este detalle no solo subraya las diferencias sociales y económicas entre ambos, sino que también evidencia cómo la estructura educativa margina a ciertos sujetos, limitando sus posibilidades de encuentro y pertenencia. Es significativo que el primer encuentro entre los protagonistas no se produzca en un espacio escolar o doméstico, como el portal del edificio, donde luego coincidirán en otras ocasiones, sino en la calle, mientras Laura y sus amigas regresan del instituto.

La calle —al igual que el cerro y el bosque, donde más adelante se desarrollarán varios encuentros entre Laura y Andrés— aparece como un espacio de libertad, un territorio alternativo que se contrapone tanto al hogar como al edificio, lugares marcados por el conflicto y el recelo, como también a la escuela, que en relación a Andrés se configura como un espacio tabú: nunca lo vemos dentro del instituto, sino solo saliendo de él o en referencias vagas a su presencia (como cuando lleva una mochila que se supone cargada de libros).

Así, el espacio educativo, lejos de ser un lugar de integración, opera aquí como una frontera invisible que separa mundos: el del acceso y la comodidad frente al del trabajo y la precariedad. Andrés queda fuera del espacio escolar diurno, y, por tanto, también fuera del mundo que habita Laura. El instituto se vuelve entonces un símbolo de pertenencia negada y una herramienta más del sistema que jerarquiza y delimita los espacios de relación entre jóvenes según su origen.

5.5.3. En la novela *Se vende un hombre*, no se menciona explícitamente a qué universidad se refiere el narrador, pero se puede suponer con bastante seguridad que ese espacio de “la libertad del espíritu y la dignidad del hombre” (SVH: 248) es la universidad más antigua de Madrid, la Complutense. La universidad, junto con el Museo del Prado, representan para el narrador “dos nombres mágicos” y “dos cumbres inaccesibles” (SVH: 239, 240). Al salir de la cárcel, cuando ya no tiene nada que perder, el narrador decide visitar estos dos lugares, venciendo las viejas inhibiciones. Aunque no se puede decir que llega a conocer de cerca este espacio —pues su experiencia se limita a pasear por las avenidas, contemplar los edificios y conversar con unos estudiantes sentados en un banco—, el hecho de haber cruzado el umbral frente al que antes se detenía con profundo respeto basta para derrumbar sus idealizaciones. Se dio cuenta de que los estudiantes con los que antes solo se cruzaba en la calle Princesa no

eran personas tan lejanas como había imaginado. Le sorprendió ver que por las calles cercanas a la universidad también paseaban jóvenes de clase humilde y comprendió que la educación ya no era un privilegio reservado solo para “hijos de familia”. A través de una conversación casual con unos chicos, descubrió que el hijo del señor Plácido y el catedrático don Sixto no eran excepciones en ese entorno, como antes pensaba, sino más bien la regla. En vez de “[m]aestros ejemplares, llenos de generosidad, transmitiendo el saber, la ciencia, las grandes verdades” (SVH: 240), los estudiantes le hablaron de “rutina”, “miedo”, “desinterés”, “gamberrismo”, “sumisión”, “desorden”. (SVH: 246, 247). En el lugar que para el narrador representaba un espacio que podía cambiar su vida, podía transformarle en una persona mejor, ahora descubría el gran “fraude”. Para el protagonista, el símbolo de toda esta podredumbre, de esa “fuerza corruptiva, sojuzgadora, enemiga de la libertad y dignidad humanas” (SVH: 248), es José Puig, a quien pretende asesinar justo tras esta visita a la universidad y tras averiguar la caída del último reducto de la libertad.

Mediante la detención del protagonista en este espacio, además de crearse una pausa en la trama entre la salida de la cárcel y la visita a la casa de Puig, el autor habla entre líneas de un espacio en el que se percibe la resistencia ante el franquismo ya moribundo:

– Usted no será periodista, ¿eh? [...] Porque hoy no estamos para follones. [...] hoy no ocurre nada. Mala suerte [...] Quizá dentro de unos días. Bueno, cualquier día. Nunca se sabe. (SVH: 245-246)

Existe una crítica antifranquista en otros espacios también: en el pueblo donde matan al padre; en el piso en Madrid donde la madre y Enrique son recibidos por el portero porque pertenecen al mismo “bando”; en la trastienda del señor Plácido, donde hay reuniones conspirativas; mientras Enrique está trabajando de taxista y varios pasajeros en sus confesiones le hablan del deseo de que haya un cambio de régimen. De todas formas, el protagonista nunca se muestra crítico con el régimen o partidario de una ideología opuesta. Tanto en el espacio de la universidad como en los demás, estos temas se presentan como secundarios y la desgracia del personaje nunca es explícitamente consecuencia del contexto social e histórico, sino del *fatum* y unas circunstancias inevitables.

5.5.4. En *Tiempo de silencio*, el laboratorio es el espacio con el que se abre la novela y uno de los espacios en el que se usa la voz narradora en primera persona, correspondiente a Pedro. Dado que el capítulo está escrito con el procedimiento del flujo de conciencia, no estamos ante un espacio detalladamente descrito; sin embargo, disponemos de algunas informaciones sobre los objetos que lo componen: un teléfono, el retrato de Ramón y Cajal en la pared, un binocular, perros que sirven para la investigación. A pesar de la parquedad descriptiva, sabemos que este es un espacio de frustra-

ción para el personaje, que se siente constantemente observado por la autoridad de Ramón y Cajal, hacia cuya labor siente una especie de deuda moral, pero que no puede continuar o alcanzar debido a las condiciones miserables en las que está obligado a trabajar: se funden las bombillas, huele mal y todos los ratones han muerto.

El laboratorio no se vuelve a mencionar en la novela, pero es significativo como espacio intermedio entre el laboratorio idealizado en Illinois —donde se dan las condiciones óptimas para la investigación científica—, y la chabola, espacio degradado donde milagrosamente se crían los ratones, pero que acabará siendo para Pedro un espacio fatídico y cuya visita precipitará su fracaso tanto personal como intelectual.

5.6. Espacios de degradación: el vertedero

El vertedero como espacio cobra protagonismo solo en la novela **Los olvidados**, aunque hay también una alusión fugaz en *La piqueta* como parte del paisaje del barrio de las chabolas (LP: 79) y en *Tiempo de silencio* también, como otro elemento más de la degradación: “el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra” (TS: 50). En *Los olvidados* no hay una ubicación exacta de este espacio, pero se supone que se encuentra cerca del barrio de chabolas. Este espacio, igual que “La Colonia sin Ley”, se opone a la gran ciudad, representada por el opulento centro, y se configura como anti-ciudad, un espacio en el que cabe todo lo que la ciudad desecha, pero que, al otro lado de sus límites, se transforma en fuente de vida. Este espacio lo pueblan sobre todo las mujeres, las llamadas “busconas” que, “como canes husmeadores, escarbaban entre las escorias y las inmundicias que allí arrojaba el reflujo de la gran ciudad.” (LO: 137). En esta y la siguiente cita se observa la animalización de estos personajes: “Más que buitres sobre la carnaza de un caballo muerto, parecían los gusanos que pululan en un gran vientre en descomposición” (LO: 137). Este procedimiento para caracterizar a los personajes le sirve al autor para hablar de estas condiciones infrahumanas a las que han sido empujadas las mujeres de la periferia en su intento de asegurarse la supervivencia, pero también para criticar una “autoridad” invisible, simbolizada por la gran ciudad, indiferente, pero a la vez inconsciente de su propia “descomposición”.

A diferencia de otros espacios que vienen descritos con un tono melodramático —como, por ejemplo, la chabola, que se representa como sinónimo de refugio y de una luz salvadora o el quiosco como metáfora de la persistencia y de la dignidad de los chaboleros—, en la descripción del vertedero se emplea una ironía similar a la de *Tiempo de silencio*:

Nadie pensaría al verlas que aquellas criaturas se ganaban en dos horas de busca un jornal superior al de un obrero medio en una fábrica durante ocho, y

que muchas de ellas, por la tarde, se irían a la ciudad, vestidas a la moda, con las uñas y los labios pintados, a distraerse en un cine, a pasear del brazo de un hombre, como una mujer normal cualquiera. (LO: 137)

¡Y, mientras, muchos hombres soñando con tesoros ocultos, con negocios fabulosos...! Y muchos tahúres también, al pie de las ruletas, tratando de adivinar las veleidades de los números para ganar... ¡Y todos ellos sin saber que la fortuna podía estar en aquellos arrumbadores de escorias! (LO: 138)

En la segunda cita no cabe duda de la presencia de la ironía, mientras que en la primera la falsedad y exageración de ese supuesto “bienestar” se confirma en el resto del texto, donde en ningún momento se sugiere que estas mujeres lleven una vida normal fuera del barrio de chabolas y, mucho menos, que se paseen “camufladas” entre las demás mujeres de la ciudad. Más bien al contrario, el centro urbano aparece, como en otras ocasiones, como un espacio de deseo inalcanzable. Nos referimos al pasaje donde se nos informa de que una de estas busconas, Crucita, lleva ya tiempo viendo un impermeable en el escaparate de una tienda en el paseo de las Delicias que no es solo un deseo material, sino una excusa, una “ardiente promesa” para volver al espacio de las ilusiones, el centro¹⁵⁶.

El espacio del vertedero aparece en dos episodios. El primero tiene lugar cuando la protagonista, Mercedes, acude allí a pesar de que Antonio se lo había prohibido. La razón de esta prohibición no se explica, pero se supone que es para no exponerla a esa máxima degradación. Allí ella va como en una especie de auto-castigo, aunque su único “pecado” es la incertidumbre del futuro y el dilema, nunca formulado abiertamente, de si debe ceder y aceptar la naturaleza violenta de Pepe para obtener protección o si debe rebelarse contra ella. De todas formas, este episodio no tiene como objetivo central el desarrollo del personaje de Mercedes, pero queda claro que para ella este espacio es hostil hasta el punto de provocarle dolor físico: “Tenía las manos moradas de frío, y, al poco rato de hallarse en aquella postura incómoda y violenta, le dolía todo el cuerpo.” (LO: 138)—, sino para presentarnos a un personaje colectivo femenino en un entorno de degradación extrema. En este primer episodio el vertedero es a la vez un espacio que uniforma, donde todas son iguales en la miseria y en la indignidad (“Por eso, al verla, ahora con el saco al hombro, camino del vertedor, sentían la perversa satisfacción de saberla a su mismo nivel” (LO: 140)), pero también un espacio de rivalidad, de conflicto y jerarquías que aquí solo se anuncian con la llegada de la Mellada. La Mellada es una mujer fuerte, de rasgos masculinos, temible, casi un monstruo:

Era la Mellada una virago de horrenda y velluda faz picada de viruelas. Andaba arrastrando casi una pierna, quebrada por la cintura. Por sus ojuelos, escondi-

¹⁵⁶ Nótese que la misma distancia insignificante desde la calle hasta el objeto deseado y separado solo por el vidrio del escaparate la hemos visto en *Los novios búlgaros* cuando hemos hablado de los espacios de la tienda y de la calle.

dos entre los párpados carnosos; por su nariz, totalmente roma; por su boca, enorme y desigual, y por su ancha y fornida complexión, don Jesús creyó ver en ella un trasunto de la hembra paleolítica (LO: 141)

De esta mujer tenemos pocos datos: el barrio es testigo muchas veces de las pa-lizas que su marido recibe de su parte, tiene dos hijos y todos la evitan y temen. La Mellada protagoniza el segundo episodio ambientado en el vertedero, cuando acude en auxilio de Crucita, una joven ingenua, soñadora y vulnerable, es decir, la antítesis de la Mellada. Crucita está a punto de ser violada por el Pinto, pero el grito de socorro —“grito de mujer”— atrae a la Mellada, quien interviene para evitar el abuso. En este segundo episodio, el vertedero vuelve a revelarse como un espacio donde el hombre libera su lado más primitivo, irracional y violento, donde el deseo sexual se manifiesta de manera brutal y descontrolada¹⁵⁷. La lucha entre la Mellada y el Pinto no se narra con detalle, ya que la mirada narrativa se traslada a la chabola donde Crucita busca refugio. Sin embargo, dado que más adelante el Pinto reaparece en la historia, se deduce que él no ha muerto a manos de la Mellada. De todas formas, ella se configura como la dueña y protectora del vertedero, una suerte de “reina de los escombros”.

Es curioso que muchos de los personajes tengan un espacio predilecto, un espacio bajo su dominio o protección: si para la Mellada este es el vertedero, para Antonio es el barrio de chabolas, mientras que para Pepe es la calle y el mercado. Pero este espacio es interesante también por la relación que se establece entre Crucita y Mercedes, por una parte, y entre Crucita y la Mellada, por otra. Crucita es víctima del mismo “dilema” que arrastra a Mercedes hasta el vertedero. Cuando el Pinto quiere violarla, le pregunta: “¿Te dejas o no?” (LO: 284), lo cual más abajo viene presentado como “una alternativa entre la vida o la muerte” (LO: 284). Crucita se salva del Pinto, pero enloquece, mientras que a Mercedes le alcanza “el castigo”, o sea, la muerte por haberse “dejado”.

En cuanto a la relación entre Crucita y la Mellada, cabe plantear diversas interpretaciones sobre la causa de la locura de Crucita. Aunque su fragilidad parece justificar una reacción traumática ante la agresión, el texto sugiere sutilmente que la verdadera amenaza podría no haber terminado con la intervención de la Mellada. Esta última, que en otras expresiones ha expresado su deseo de ser un hombre (LO: 142), podría representar el próximo “verdugo” de Crucita ya que, al recordar la presteza con la que la Mellada acudió y peleó con el hombre, Crucita siente un “nuevo miedo [...] y un asco escalofriante.” (LO: 285). Así, el vertedero no solo es un espacio de suciedad y miseria, sino también un escenario de pasiones prohibidas¹⁵⁸, incluida la insinuación de una relación lésbica no consentida.

157 En esta novela la chabola o el metro también son espacio donde las mujeres son víctimas de posibles violaciones.

158 Compárese con *Tiempo de silencio* y las insinuaciones del amor incestuoso en la chabola de Muecas.

5.7. El metro: la ciudad subterránea

La construcción de las primeras líneas del ferrocarril subterráneo en Londres, en 1863, marcó también el comienzo de la historia de un nuevo espacio literario. El imaginario común y la fantasía individual han creado múltiples imágenes y significados de este espacio, no solo en la literatura, sino también en otras artes, por lo que hacer un recorrido por todas ellas implicaría una tarea inabarcable¹⁵⁹. En el presente apartado, dedicaremos unas páginas a las representaciones del metro de Madrid en las novelas sobre migración elegidas para este estudio. Pero antes, haremos una pequeña introducción sobre el espacio real y extraliterario.

El metro de Madrid cuenta con una trayectoria de más de un siglo y es uno de los más grandes del mundo. Su inauguración, en 1919, situó a Madrid a la altura de otras metrópolis europeas como Londres, Budapest, París o Berlín, que ya disponían de este tipo de infraestructura. Gracias a la extensión de la red del metro y a transformaciones sociológicas —como la incorporación de la mujer en el mundo del trabajo y el creciente flujo de turistas e inmigrantes—, ha ido cambiando el perfil del viajero del subterráneo. Si bien los datos estadísticos no son precisos, se observa una evolución desde un usuario predominantemente masculino y de clase obrera en las primeras décadas, hacia una composición actual en la que las mujeres son mayoría, el perfil socioeconómico es más diverso y aproximadamente el 30 % de los viajeros son extranjeros¹⁶⁰. Todo ello ha contribuido a que el metro sea percibido como espacio de diversidad en muchos sentidos: étnico, racial, de género y de clase.

De la idea original de construir un sistema de transporte cómodo y rápido, los metros alrededor del mundo se han convertido hoy en auténticas ciudades bajo tierra. El metro de Madrid organiza conciertos, proyecciones cinematográficas, obras teatrales, exposiciones y pasarelas de moda; además, ofrece servicios como los Bibliómetros, donde los usuarios pueden prestar libros, alberga todo tipo de comercios y varios museos subterráneos. En torno al metro se han tejido numerosas leyendas urbanas; cada estación cuenta con alguna historia propia y los destinos de millones de pasajeros se van entrelazando en un espacio común que se ha convertido en una seña de identidad de la ciudad. El metro es también un lugar de la memoria colectiva e individual que, como señala Marc Augé, únicamente puede ser entendido si se le aplica la “mirada retrospectiva”:

Los caminos del metro, como los del Señor, son impenetrables: uno no cesa de recorrerlos, pero toda esta agitación sólo cobra sentido a su término, en la

159 Casado Fernández (2010) hace un repaso de frecuentes imágenes del metro en las artes e identifica algunas constantes como un espacio de soledad, de encuentro con la alteridad, espacio de anonimato, espacio monstruoso o espacio de muerte, entre otros.

160 Datos tomados de “Metro de Madrid, 90 años al servicio del ciudadano”, disponible en: http://www.metromadrid.es/comun/noticias/pdf/Dossier_90_axos_de_Metro.OK.pdf [Consulta: 13.07.2014]

sabiduría transitoriamente desencantada de una mirada retrospectiva. (Augé 2009: 11)

La presencia del espacio del metro en las novelas analizadas aquí varía: en algunas, como *Cosmofobia*, está ausente; en otras, como *Los novios búlgaros*, apenas se menciona la boca de entrada sin que los personajes transiten por él; y en otras, adquiere un protagonismo mayor, como se mostrará a continuación. Esta variabilidad no parece depender del contexto histórico: el metro aparece en novelas de los años sesenta, cuando la red era todavía incipiente y apenas reflejaba la diversidad multicultural actual, mientras que falta en textos recientes, como la citada *Cosmofobia* (2007), a pesar de que hoy el subterráneo es prácticamente un símbolo de la mezcla racial y étnica de Madrid.

5.7.1. Para ilustrar algunos de los significados que el espacio del metro cobra en las novelas aquí seleccionadas, empezaremos por *La piqueta*, en la que, aunque la alusión es indirecta, consideramos que es justamente esta ausencia la que aporta significados. En el primer capítulo de la primera parte se desarrollan varias acciones en espacios distintos presentadas con elipsis temporales. El espacio que nos interesa, el metro, se menciona de manera explícita solo en la última frase del capítulo, cuando vemos al personaje Luis regresando del baile en el barrio de Orcasitas, subiendo las escaleras del metro para volver a su casa en Lavapiés. La mención sería insignificativa por sí misma, sin embargo, creemos que el espacio mencionado al final se enlaza con la primera parte de este capítulo, donde se nos presenta al mismo personaje Luis hablando con su amigo Antonio el día anterior al baile. En esta parte solo se menciona que Luis se despide de su amigo, corriendo y “saltando escaleras abajo” (LP: 29). No hay una referencia explícita de hacia dónde baja, sin embargo, dado que el autor usa con frecuencia una estructura circular en los capítulos¹⁶¹, se puede afirmar que el espacio hacia donde baja Luis es el metro, de donde sale al final del capítulo.

El hecho de que entre estas dos partes, situadas en el centro (Lavapiés), se cuenta la acción situada en el merendero de la periferia, sin que esté representado el viaje hacia él, nos hace concluir que el metro aquí se convierte en un espacio elíptico¹⁶², un espacio-tabú. El espacio que en realidad conecta —el metro, en este caso— se convierte en un espacio que desconecta y, aunque la distancia física entre el centro y la periferia en realidad no es grande, se mantiene la distancia simbólica y la imposibilidad de que exista una vía de relación.

161 De hecho, el texto entero de la novela también tiene una estructura circular.

162 Compárese con lo que Gullón (1980) dice al respecto de los silencios en los textos: “por el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse” (7); “Baste observar que los silencios no son agujeros, sino elementos complementarios de lo que la palabra edifica. El movimiento se detiene un punto y al hacerlo nos incita a suplir la continuación, pensando, imaginando, estableciendo hipótesis plausibles que enlacen lo dicho con lo callado.” (8).

5.7.2. En la novela *Los olvidados*, el metro no es un espacio frecuente, pero sí significativo en relación con el personaje de Mercedes. Ella lo usa el día que llega a la colonia, huyendo de su padrastro, y también al regresar del centro, adonde había ido con Emilio. En el primer episodio, el metro se revela como un espacio acogedor que le brinda refugio. En su desesperada carrera por alcanzar la ciudad, sin saber adónde dirigirse, la boca del metro “surge” del suelo, como si la ciudad misma la creara en ese momento para “acogerla”. En los trenes no hay muchos pasajeros, siendo ya próxima la hora del cierre. Probablemente por eso, porque el vagón está vacío, ella encuentra en la “quietud y en la tibieza del ambiente” (LO: 176), un espacio positivo donde siente un “suave calor”, donde el ruido del tren es “acariciador” y “blando”, por lo que al final se queda dormida allí hasta que un empleado le informa de que deben cerrar. Al intentar salir, se da cuenta de que no tiene billete y el empleado, aprovechando la situación, se insinúa. Si antes había huido del “deseo animal” percibido en los ojos de su padrastro, ahora lo reconoce también en la mirada del empleado, con su “aire dominador”. El espacio del vagón, que hace minutos le parecía reconfortante, ahora solo lo ve lejano e inalcanzable. No le queda otra opción que reunir fuerzas, empujar al empleado y huir hacia otro espacio aparentemente salvador: la plaza de Legazpi, que la conducirá al barrio de chabolas.

En el segundo episodio, cuando Mercedes y Emilio regresan del centro, un hombre borracho le pone la mano en el hombro a Mercedes, lo que provoca una reacción protectora por parte de Emilio, dispuesto a enfrentarse con él. El resto de los pasajeros también se posicionan a su favor y, como una “oscura y anónima fuerza” (LO: 236), expulsan al hombre y a sus acompañantes del vagón. En esta escena, el metro vuelve a transformarse en un espacio amenazante y hostil, dominado por fuerzas animales, donde impera el instinto de supervivencia y las relaciones humanas se reducen al enfrentamiento.

5.7.3. En *Se vende un hombre* es curioso notar la poca representación de este espacio, teniendo en cuenta que vemos al personaje constantemente en movimiento y usando varios medios de transporte: camión, taxi, tren. En el metro no se desarrolla ninguna acción significativa, pero se menciona varias veces, sobre todo en relación con los estraperlistas que suelen ocupar las bocas del metro. Podemos destacar un pasaje que retrata no tanto el viaje de un personaje como una vívida imagen de la atmósfera predominante:

Los trenes reventaban y vertían sobre los andenes oleadas turbulentas de viajeros que tenían que abrirse paso a codazos en la contramarea de los que sitiaban las puertas dispuestos al asalto sin contemplaciones ni miramientos. Había que tirar del abrigo, del paraguas o de la bolsa, que se quedaban atrás retenidos por la comprensión de los cuerpos, y saltaban los botones, se rompían los paquetes y se desgarraban las ropas [...] Al fin, la masa asaltante se

detenía ante las puertas corredizas, inflexibles, no sin que quedasen entre sus mandíbulas piernas y brazos que aún seguían coleando cuando el tren se ponía en marcha, ya allá se iba éste rompiendo el aire con sus pitidos, para pararse quizá, en medio del túnel, por falta de energía eléctrica. (SVH: 49)

El metro aparece así como un espacio agobiante y deshumanizado. Reina una atmósfera sofocante donde el cuerpo individual es invadido con facilidad —se roban carteras, se rasga la ropa— y ningún cuerpo destaca de la masa amorfa que se mueve más por inercia que por necesidad. Los vagones se transforman en una especie de monstruo insensible: sus puertas se comparan con mandíbulas¹⁶³, “vierten” a sus pasajeros como si estos carecieran de voluntad propia.

El narrador, que evoca esta escena de su infancia, no penetra este lugar, no usa el metro para desplazarse, pero es significativo notar que él y sus amigos lo usan para cobijarse allí de la lluvia. De esta manera, este lugar se transforma temporalmente en un espacio positivo donde el tiempo se detiene y pueden darse un respiro de sus travesuras y sus vagabundeos.

5.7.4. En la novela *Travesía de Madrid*, el movimiento del protagonista-narrador es constante y el metro es uno de los medios de transporte que usa. Aquí el metro obtiene varios significados dependiendo de si se percibe desde fuera, desde dentro, si solo se atraviesa o si, de hecho, se realiza un viaje. En varias ocasiones el metro va a ser el lugar donde el narrador se despide de alguna de las mujeres que conoce, algunas veces observándolas “desaparecer” allí, otras veces tomando los trenes en dirección opuesta. Es decir, el suburbano se asemeja así a una madriguera que permite esfumarse, romper el vínculo con el mundo de la superficie, o bien, a un espacio que separa y desune.

En ciertos pasajes el metro funciona como una calle subterránea: los personajes lo usan solo para entrar por una boca y salir por otra de la misma estación. No está muy claro por qué lo hacen, dado que la frase reza: “Entramos por una boca del Metro, pero conseguí que saliéramos en seguida por otra, en la punta opuesta de Sol, y me llevé a la niña a la plaza Mayor.” (TM: 20), sin que se den otros detalles. Una conclusión podría ser que el narrador pretende aturdir a la muchacha provinciana con la que está paseando llevándola por un camino más corto entre la multitud del metro, donde fácilmente se pierden las referencias existentes en las calles de arriba.

El metro es en otras ocasiones el reloj que marca el pulso de la ciudad: “Madrid se desperezaba con el primer viaje del metro” (TM: 43), “a la hora de ese autobús hueco que alborota el suburbio y ese Metro final tras el que se cierran las puertas plegables y metálicas de todos los accesos” (TM: 77)

163 Esta comparación se dio también en *Los olvidados* (176).

El metro son también sus elementos propios: los billetes donde el narrador apunta los números de las chicas que conoce, lo cual se ha convertido para él en una regla rutinaria; las frases que repiten los altavoces que retumban en la cabeza del narrador mezclándose con otros pensamientos; las empleadas impasibles ante la marea deshumanizada de pasajeros, convertidas ellas mismas a la vez en una parte del paisaje subterráneo:

Pasan horas y horas dentro de la casetita de madera y cristales rotos, oyendo el golpeteo de las portezuelas metálicas de acceso al Metro, ruido que seguramente ya no es un ruido para ellas; oyendo, cercano, el rumor de los trenes que llegan y de los trenes que se van, viendo pasar a gentes sin rostro que entran de uno en uno y salen en tropel. (TM: 231-232)

También el olor del metro forma parte de la mezcla de olores propios de la ciudad. Como en *Se vende un hombre*, el metro adquiere rasgos humanos: “El Metro llega al andén con un aliento contenido” (TM: 131). Sin embargo, también se presenta como un espacio deshumanizado donde, pese a la proximidad física, la soledad se intensifica y la distancia se hace palpable:

Nadie mira a nadie en el Metro, aunque todas las caras se dan la cara. Una mirada de hombre fija en un rostro de mujer es el único flúido [sic] vivo, la única electricidad humana que destella en este acoplamiento de anuladas individualidades. (TM: 132)

5.7.5. En *Una tarde con campanas*, el metro solo se evoca de manera indirecta, cuando el narrador relata la historia trágica de un vecino inmigrante que perdió una pierna al intentar defender a una mujer de la agresión de un hombre. El espacio se muestra hostil, aun cuando aquí la violencia no obedece a motivos racistas como en la novela *El Metro*. En otra escena, cuando José Luis viaja con su hermano hacia el Retiro —o quizá a un barrio periférico—, la condición de inmigrantes se convierte en motivo de recelo: una señora corpulenta, con un crucifijo al cuello, los mira de reojo y aparta las rodillas para evitar cualquier contacto. Sin embargo, no todos los pasajeros comparten esa actitud: una chica joven busca deliberadamente el roce de las rodillas del hermano, evidenciando que la cercanía corporal que algunos perciben como invasión de la intimidad puede ser, para otros, una oportunidad de acercamiento.

El niño José Luis, a pesar de su edad, percibe la diversidad de los viajeros —algunos más más oscuros de piel que él— y advierte lo efímero y lo fugaz de estos contactos: caras borrosas, vaivén de gente que sube y baja, aparece y desaparece. Aunque el metro no resulta hostil para los protagonistas, el niño mantiene, desde su mirada infantil, una percepción negativa de ese espacio:

Para ir al parque debemos montarnos en el metro. Yo agarro muy fuerte la mano de Augusto porque si uno se pierde nunca más sale a la calle, y después te roban unos hombres que venden tu corazón a señores muy ricos que se están muriendo en el extranjero. (UTC: 149)

5.7.6. En *Paseador de perros* el narrador-protagonista se mueve con frecuencia por el metro, un espacio cuya función se revela más por contraste con otros lugares que por descripciones directas. En el capítulo noveno hay alusión a dos lugares: el nuevo trabajo de Laura Song como teleoperadora y el propio metro. Del primero no se ofrece ubicación ni detalles, pero su inclusión resulta significativa: los inmigrantes ilegales, como Laura, pueden desempeñar allí un empleo “invisible”, pues nadie ve su rostro. El narrador contrapone a estos inmigrantes que “burlan” el sistema —él mismo, que pasea perros, y Laura— con otro grupo, también probablemente ilegal, que toca música en el metro: “[Á]rabes, rumanos, latinos, un gringo y un chino extraviados” (PP: 38). A estos últimos los describe con desdén, calificándolos de feos, inferiores e irritantes; su presencia le molesta tanto que, cuando los ve entrar, cambia de vagón. Así, el metro se convierte en un espacio de intolerancia, paradójicamente ejercida por quien comparte, al menos jurídicamente, la misma condición.

La insistencia en mostrar la diferencia entre el narrador y los otros migrantes, presente a lo largo de todo el libro, puede ser una manera de negar una realidad no codiciada: el hecho de haberse convertido él mismo también en un inmigrante económico en busca del sustento cotidiano. La oposición entre el espacio no nombrado de la empresa de telemarketing y el espacio público del metro, apunta a la conclusión de que, si uno es visible como inmigrante, puede ser objeto de humillación. Y quien no quiera depender de la limosna de la gente, puede simplemente “borrar” su identidad y “camuflarse” como un ciudadano que pasea perros o una teleoperadora de la que solo se oye la voz. Mientras el anonimato está garantizado tras el auricular, en el metro el estatus de inmigrante ilegal se vuelve inmediatamente reconocible.

El metro reaparece también en otro capítulo, donde el narrador lo utiliza a diario para desplazarse a un barrio periférico. Sin embargo, en esta ocasión su atención ya no recae en los músicos inmigrantes, sino en las chicas “intelectualoides” que viajan en el mismo vagón. Las describe como jóvenes atractivas, con gafas de diseño, que aparentan una superioridad intelectual sustentada apenas por la lectura de libros triviales. O sea, el espacio del metro es también un espacio que acoge y refleja las jerarquías sociales, no obstante, entre ambos grupos no existe ningún tipo de conexión ni comunicación, salvo el hecho de compartir fugazmente un mismo espacio.

En otra ocasión, el metro se convierte en un espacio agobiante, una máquina insensible que solo transporta a sus pasajeros como si se tratara de una línea de montaje:

Mis amigos veranean en otras ciudades con sus novias y cada mañana al bajar por las escaleras mecánicas del metro me siento como un pedazo de carne a punto de ser triturado y envasado. (PP: 52)

Igual que la ciudad entera, que muchas veces obtiene rasgos de un espacio que enjaula, también este medio de transporte, que el narrador asocia a sus interminables viajes hacia la periferia donde trabaja, se transforma en una jaula:

... odiaba estar en una jaula, pero todos viajábamos por el mismo camino, como en el metro, apretándonos como animales subterráneos llamados usuarios, gusanos encerrados en una pesadilla de acero, vidrio y luces que anunciaban la llegada del siguiente tren hacia el martirio de la rutina. (PP: 53)

Tanto aquí como en otras ocasiones en la novela, no es infrecuente la humanización de las mascotas y la animalización de los hombres u objetos. Así, en este caso, el metro se compara con un animal subterráneo, un gusano.

A pesar de que en la mayoría de las novelas el metro aparece como un espacio deshumanizado, dominado por la soledad dentro de la masa, también puede convertirse en un lugar de conexión y encuentro. Esto ocurre en el episodio en el que el narrador reconoce, en el andén de enfrente, a una chica con la que había compartido piso en el barrio de La Latina. Pauline, una estudiante francesa que también puede considerarse inmigrante, inicia con él una relación amorosa que por un tiempo lo distraerá de su último fracaso con Laura Song. A diferencia de los demás inmigrantes que encuentra en el metro, a ella no la percibe como parte de ese grupo ni proyecta sobre ella sus prejuicios.

5.7.7. En el caso de la novela *El Metro*, aunque ya desde el mismo título se anuncia el protagonismo de este espacio, en realidad tanto la ciudad de Madrid como el metro quedan prácticamente reducidos al primer capítulo, aparte del capítulo XVII y al último. La mayor parte de la narración se centra en la vida del protagonista en su pueblo natal Mbalmayo (Camerún) y en los diversos lugares que marcaron su trayectoria migratoria. De todas formas, es lógico concluir que la novela no llevaría semejante título si no fuera porque este espacio, aun cuando no es omnipresente o detalladamente representado, obtiene valores metafóricos y simbólicos.

Como apuntamos en otros capítulos, los demás espacios madrileños en esta novela son de escasa relevancia, ya que el ámbito urbano queda prácticamente limitado al espacio subterráneo del metro, donde el protagonista trabaja como vendedor ambulante, popularmente conocido como *mantero*. Aunque hay modestas alusiones a los movimientos por las calles, a la vivienda que comparte con otros inmigrantes y a los bares en Malasaña, el metro es, en realidad, el único espacio que el protagonista co-

noce más en profundidad: “Obama Ondo no conocía la ciudad ni su ambiente, solo sus entrañas” (EM: 451). El metro es uno de los espacios del mundo moderno y deslumbrante al que el protagonista tiene acceso. Es el gran “prodigio” al alcance de todos donde conocerá al *otro* y a sí mismo.

El primer contacto con este espacio es una mezcla de fascinación, asombro, miedo y desconfianza. El primer viaje por ese “insólito mundo luminoso” (EM: 376) que Obama Ondo realiza junto a un amigo inmigrante, parece una auténtica pesadilla. No saben usar las máquinas mientras los demás pasan sin dificultad empleando cierto “truco”; evitan las escaleras mecánicas —“esos artefactos para expertos” (EM: 380)—; pierden varios trenes, Obama hasta queda atrapado por las puertas del vagón. Al intentar informarse, se encuentran con gente recelosa, que no trata de esconder su desprecio. Así, Obama Ondo empieza a observar ese nuevo mundo que lo rodea con el fin de aprender sus reglas, y el metro terminará convirtiéndose en su “principal escuela de comportamiento social” (EM: 381):

Claro que resulta muy complicado vivir en la civilización, pues requiere una extraordinaria capacidad de adaptación, el mimetismo de un camaleón, además de ingenio, vigor, audacia y un aprendizaje continuo. (EM: 381)

Es evidente que el autor recurre a una deliberada ironía al referirse a esta “escuela” que pretende “civilizar” al pobre “negrito”, ya que el propio protagonista pronto comprende que este mundo también se rige por reglas “salvajes”, donde impera la ley del más fuerte, donde hay que “armarse de valor y empujar con fuerza y sin miramientos los otros cuerpos para no quedar atrapado entre el tren y el bordillo” (EM: 381)¹⁶⁴, Aunque no hay alusión a la frecuencia de los viajes, a estaciones concretas, salvo dos — la de Lucero y Sol¹⁶⁵ —, hay párrafos que indican que el protagonista es un usuario regular del metro y que la principal lección en esa escuela subterránea ha sido el reconocimiento de la diversidad que lo rodea, así como de su propia “africanidad”, que se esfuerza por preservar, pero cuyo peso también comienza a sentir:

... no sostener con insolencia la mirada de otro, desviar con rapidez los ojos si te pillan escudriñando sus rarezas, y sobre todo, no escrutar el rostro de nadie, porque creerá que tiene monos en la cara; hacer de tripas corazón y reír la gracia a los tiernos infantes que sacuden la falda de su madre mientras te

164 O'Connor (2008) apunta que es solo gracias a la migración (pero, diríamos, además por la presencia en este espacio que es sinónimo de la diversidad) que el personaje puede desmitificar el falso paraíso occidental: “The paradox of migrancy is reflected through Obama’s consciousness when he realises that his perceptions of the West were constructed upon a set of false illusions. Migrancy is not the answer, but it is only after the event of the journey to Europe that the veil is lifted and the chimeric nature of this journey is revealed.” (3)

165 Nótese la oposición que se quiere crear mediante la elección de estos nombres, asociados con la luz, que solo son unos destinos fugaces y el mundo subterráneo del metro que se va a convertir en la tumba de Obama Ondo.

apuntan con el dedo; ignorar a los egregios ciudadanos que cambian de sitio para no viajar a tu lado; no darse por aludido cuando todos prefieren seguir de pie y nadie ocupe el asiento libre junto al tuyo. (EM: 381-382)

Más adelante, cuando desde la calle se traslade al metro para vender “esos escasos productos que consistían su negocio y todo su mundo” (EM: 19), comienza a familiarizarse más con este espacio y le resultará menos hostil. Desde su posición estática¹⁶⁶, en algún rincón del metro, al principio solo percibe siluetas de hombres, meros “transeúntes”, rostros sin nombres ni identidad, pero con el tiempo empieza a distinguir caras entre la multitud y es aquí donde conocerá también a una chica blanca, Lucía¹⁶⁷.

El metro se convierte así en un lugar donde el protagonista empieza a reconsiderar su identidad, en constante pugna entre las tradiciones heredadas de sus ancestros y el nuevo mundo moderno de los blancos. Su ser se debate entre olvidar o no los dolorosos recuerdos que lo unen a su pueblo natal; entre su emigración provisional y el deseo de retorno, por una parte, y, por otra, la necesidad de adaptarse y abrirse al nuevo mundo. Esta escisión entre el “aquí” y el “allí” encuentra expresión en la siguiente cita:

... cada vez que bajaba hacia el Metro: le parecía que se había transformado en un ser extraño, medio animal y medio humano, un gigantesco grombif que cada anochecida buscara su madriguera bajo los túneles de la ciudad. (EM: 13)

En la novela, el autor, Donato Ndongo, no solo se limita a abordar la identidad huidiza del migrante, sino que sitúa el discurso en un marco más amplio —el del colonialismo y el postcolonialismo—, dado que estas dudas del protagonista no surgen solo en el espacio del *otro*¹⁶⁸, sino tienen unas raíces más profundas. El desdoblamiento de su identidad empieza durante su infancia, cuando su padre abraza el cristianismo y reniega de las tradiciones y costumbres centenarias de su pueblo. A raíz de esto, el abuelo lo repudia y se rompen los vínculos con la familia y la tribu, suceso que para Obama Ondo marca el inicio de la decadencia. Al regresar con la familia a su aldea tras un período en la capital, Yaundé, los niños lo rehúyen y lo llaman “blanquito” y “embus-

166 Obsérvese la paradoja del vendedor *ambulante* que en realidad tiene una ubicación fija en una estación del metro. No es casual que para el personaje, que literalmente ha pasado mares y montañas para llegar al anhelado Occidente, el movimiento sea obstruido cuando llegue al metro, que es sinónimo de un desplazamiento rápido y cómodo. De manera similar al *Paseador de perros*, vuelve a aparecer el espacio-jaula, esta vez no proyectado a la ciudad entera, sino a este mundo de la aparente libertad.

167 Nótese también que tanto los únicos nombres de estaciones de metro (nota 180), como los nombres de los personajes Lucía (que es de origen latino y significa “luz”) y Lambert (que es de origen germano y significa “tierra brillante”) no son casuales. Este paralelismo nos puede servir para concluir una vez más la falsedad de esas ‘luces’, ya que ni las estaciones son unos destinos fijos para el protagonista ni el encuentro con Lucía es capaz de salvarlo de las tinieblas del metro.

168 Ávila Martín y Linares Alés (2010) afirman que “La continuidad de la colonización queda demostrada por el hecho de que las víctimas de la globalización son las mismas que las de la colonización; es decir, las excolonias y sus gentes, aún aquellas que emigran hacia el centro para hacerse esclavos; o sea, la actual ‘invasión de los bárbaros’ que desesperadamente tratan de saltar las grandes murallas de las antiguas metrópolis.” (366)

tero". Más tarde, ante el lecho de muerte de su madre, Obama Ondo se propone enderezar la situación, quitar el estigma de un padre convertido en "símbolo del triunfo de la modernidad sobre la tribu" (EM: 29) y hacer "lo imposible para restaurar el orden antiguo y devolverle a la tribu su esplendor" (EM: 69); sin embargo, no imaginaba que serían precisamente esas férreas tradiciones las que lo empujarían a la emigración, y que una muerte atroz en el metro frustraría cualquier intento de restablecer la armonía¹⁶⁹.

Esta dicotomía entre mundo tradicional y mundo moderno no solo afecta a la identidad del protagonista, sino también se refleja en el discurso dúplice con que se describe el espacio del metro. Aunque se lo califica de gran "prodigio", la mirada que lo presenta no intenta glorificar la "sabiduría" del hombre blanco; por el contrario, recurrir a imágenes telúricas —"madriguera", "húmedos abismos", "entrañas de la tierra"— que invierten por completo la perspectiva. La ambigüedad del espacio viene confirmada también en la representación del espacio del metro como un cobijo: a veces se esconde allí de los guardias civiles, otras veces se resguarda del frío, pero comprende que ese amparo es provisional y falso. Desde el primer capítulo, mediante la historia intercalada sobre la caza de "grombifs" con su primo, parece augurarse su muerte. Las oposiciones y los paralelismos entre el mundo subterráneo (madriguera; metro) y el de la superficie (cazadores; ciudad) convierten no solo el metro, sino toda la ciudad, en un espacio hostil, personificada en "alguien" siempre al acecho.

Los temores expresados por el protagonista al principio de la novela —morir como un anónimo en un país extraño— se cumplen: Obama Ondo muere solo, en un andén desierto, alcanzando a oír antes de expirar solamente los aullidos del tren, distante y ajeno a su tragedia. Sin embargo, este mundo mecánico bajo tierra, al final de la novela se convierte en el lugar místico y trascendental de las almas¹⁷⁰, donde paradójicamente ocurre el reencuentro con sus ancestros, aunque no el retorno al auténtico "cobijo", en su tierra, donde están sus raíces: "Cuando le llegara el día y la hora, prefería yacer para siempre bajo el suelo de sus primeros recuerdos, sepultado al pie del gigantesco adjab que da cobijo a los huesos de sus mayores" (EM: 14). Si Augé (2009) identificaba este espacio como espacio de memoria, en el que viajar es similar a hojear un álbum de fotografías o "celebrar el culto de los antepasados" (Augé 2009: 17), para Obama este regreso a las raíces solo es posible en un espacio metafísico, tras transitar por un "no-lugar" de la "no-memoria" como el metro.

169 Según O'Connor (2008): "While Obama in Cameroon has already become conscious of how vulnerable the African can become when succumbing to colonial mimicry, it is the reflective nature of migrancy that clarifies the disastrous effects of this donning of the white mask." (2)

170 Pike (1981): "The subterranean view of the city is closer to the realms of the myth and instincts. To see the city from below is demonize it. One is "at the roots" in many senses: in the city of the past on which the city of the present is built; in the vaults and the sewers which are the cloacal parts of the living city; in the realm of the dead, whose once living bodies underline the bustle of the present time, and, figuratively, in the world of the unconscious." (36)

Conclusiones:

El análisis de los espacios públicos en las novelas estudiadas revela una representación ambivalente de la ciudad, en la que los espacios de tránsito, encuentro o consumo adquieren significados múltiples, que oscilan entre la integración, la exclusión y la transformación identitaria. Madrid, como gran capital, aparece fragmentada y estratificada, lo que se refleja en la percepción que los personajes migrantes tienen de sus diferentes espacios.

Los espacios de entrada y salida a la ciudad —estaciones de tren y aeropuertos— se configuran como umbrales que anuncian transformaciones profundas en los personajes¹⁷¹. En las estaciones predomina la representación colectiva, donde masas de obreros pobres se desplazan, mientras que en los aeropuertos la atención se centra en trayectorias individuales. Ambos son espacios deshumanizados, marcados por el anonimato, el miedo o la indiferencia. A veces funcionan como espacios-tabú (*Travesía de Madrid*), o como lugares donde el personaje debe fingir ser otro para entrar en la ciudad (*Madre mía que estás en los infiernos*, *Una tarde con campanas*). En las novelas donde no se representa este umbral de entrada, suele faltar también la historia previa del personaje, lo que contribuye a construir identidades desarraigadas y huidizas. La existencia de la “puerta” a la ciudad parece correlacionarse con una narración más anclada en el pasado y en la conciencia del tránsito entre dos mundos.

La calle representa un espacio antagónico a la casa en tanto que espacio privado, pero en las novelas analizadas aquí hemos visto que ambas comparten numerosas similitudes¹⁷². En primer lugar, tanto la calle como la casa son espacios predominantes. No son meros espacios marco donde se desarrolla una acción, sino que adquieren muchas connotaciones gracias a los personajes y en oposición a otros espacios. Al igual que la casa, la calle es sobre todo un espacio mediante el cual se establece la dicotomía centro-periferia, que en algunos casos sirve para confirmar la oposición entre un mundo rico, brillante e inalcanzable frente a un mundo degradado y pobre, pero en otros casos sirve justamente para cuestionar esta oposición.

Como ocurre con muchos otros espacios en estas novelas sobre la migración, la calle es, sobre todo, un espacio ambiguo. Permite a los personajes sentirse libres, pasear, observar y observarse, pero también es un lugar de soledad, anonimato y exclusión. En muchas novelas hemos constatado la intención de los personajes de identificarse con este espacio y mediante esto proclamar orgullosos su identidad desarraigada, pero hemos visto también que es solo una percepción engañosa, y que al final es para

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

172 La calle es, según Benjamin, la “morada del colectivo” con sus escaparates como “óleo[s] en el salón”, con los kioscos como bibliotecas, los bancos como dormitorios, las terrazas de los cafés como balcones. (cita perteneciente al libro *Gesammelte Schriften* (1972) tomada de Gamarra (2008:11).

ellos un espacio hostil más. No son pocas las novelas donde algún personaje conoce a otro en la calle (*Los olvidados*, *La piqueta*, *Travesía de Madrid*, *Los novios búlgaros*, *Paseador de perros*, *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*), pero es también cierto que es este un espacio de desencuentro ya que muchas de las relaciones establecidas aquí se rompen (*Los olvidados*, *Los novios búlgaros*), no llevan a un contacto verbal (*Paseador de perros*), son efímeras (*Travesía de Madrid*) o tabú (*Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*).

La calle en un primer momento se revela como espacio de libertad, donde el individuo se siente lleno de vigor, pero muy pronto se ve engullido en el anonimato de la masa informe. La calle es sinónimo de todo tipo de medios de transporte corriendo deshumanizados y de la muchedumbre y la presencia del diferente, del extraño, del provinciano que viene asustado de la gran urbe y del extranjero disperso por toda la ciudad.

La calle es también en lugar donde el sujeto puede ensayar múltiples identidades:

La calle transforma al hombre, lo convierte en consumidor, comprador, peatón, manifestante o simplemente, aniquila su individualidad y lo sumerge en un océano de anonimato que no sería posible en otro espacio urbano. En cualquier caso, la calle no permanece inerte o neutra ante nuestro paso por ella, siempre nos convierte en alguien diferente. (Diego Carrobes 2010: 95)

En el caso de nuestras novelas tenemos personajes golfos y pícaros, vendedores ambulantes, un paseador de perros o simples peatones. En la construcción de la identidad huidiza de los personajes influyen otras particularidades más como, por ejemplo, el hecho de que predominan unas calles anónimas, periféricas, sin ubicación concreta o que los personajes muchas veces se sitúan en estos espacios, pasean, vagabundean, pero sin que las calles los lleven a un destino concreto. Los vemos en constante movimiento de una punta de la ciudad a otra, en un espacio que no tiene la función de emplazar, sino desubicar. "Andar es no tener un lugar", dice Certeau (2000: 116), lo cual se ajusta perfectamente al caso de estos personajes escindidos entre el pasado y el presente, en búsqueda contante de un futuro mejor.

La plaza no es un espacio frecuente en estas novelas, pero sí cobra significados de un espacio iniciático, de un espacio aglutinador de la diversidad, un espacio de trasgresión, un espacio de jerarquías y poder, pero también un espacio de encuentro. A diferencia de la calle, en la plaza predomina el personaje colectivo. No se puede notar una marcada hostilidad en este espacio. Salvo en el caso de *Los novios búlgaros* y *Los olvidados*, donde en la Puerta del Sol pueden ocurrir robos o las relaciones entre los personajes se basan en puros cálculos, no tienen lugar acciones realmente perjudiciales para los personajes. Tampoco se puede hablar de un espacio positivo, excepto quizá en *El cielo de Madrid*, donde este espacio se convierte en un punto de referencia y un lugar donde establecer el diálogo con el *otro* y consigo mismo.

La plaza en estas novelas es un centro que no se impone como tal, sino se desmitifica. Una puerta, similar a la de estación, que convalida una vez más la entrada en la ciudad. Un espacio que aglutina, pero solo para irradiar, para dispersar a los personajes por el resto del paisaje urbano.

Los espacios comerciales —tiendas y mercados— también se cargan de ambivalencia. Mientras que las tiendas (espacios cerrados) pueden funcionar como sustitutos precarios del hogar o símbolos de exclusión por clase, raza u origen, el mercado (espacio abierto) se presenta como un espacio de acceso menos restringido, más favorable para el pícaro urbano. Ambos permiten el contacto con otros, pero desde lógicas distintas: la tienda como lugar de tensión o alienación; el mercado como escenario de aventura o transgresión.

Los espacios de ocio y encuentro se dividen en dos grandes tipos: por un lado, el cine, el teatro y el museo, que funcionan como espacios de aislamiento voluntario, donde el personaje puede refugiarse, identificarse con una ficción o experimentar una forma de evasión; por otro, los bares y locales similares, espacios que se orientan al contacto social y donde existe una tendencia de identificarse o compararse con los demás.

En el caso del espacio del cine podemos observar una gradación de los significados de este espacio que van desde el más positivo hasta el más negativo según este orden: *Se vende un hombre*, *La piqueta*, *Tiempo de silencio*, *Los olvidados*. En la primera novela, el cine es para Enrique un espacio de emoción e identificación; en la segunda, para Maruja el cine es un espacio de anhelo y deseo no realizado; en la tercera es un espacio de jerarquías y de incomunicación; y en la cuarta es un espacio que produce hasta malestar físico en el personaje.

En cuanto al espacio del bar¹⁷³, tal y como hemos visto en el análisis, aunque ofrece el encuentro con el *otro* y solo en pocas ocasiones se produce algún conflicto, no faltan las connotaciones negativas que estos espacios adquieren por diferentes razones. En el bar, el personaje puede sentir el peso por ser diferente (*Los olvidados*, por ser mujer y pobre; en *Madre mía que estás en los infiernos*, por ser de otra raza); este puede ser también un espacio de soledad (*Una tarde con campanas*, *Cosmofobia*) o proporcionar el encuentro, solo un encuentro transitorio, que no promete ningún cambio (*Paseador de perros*, *Los novios búlgaros*, *Travesía de Madrid*, *Tiempo de silencio*) o, al contrario, desencadenar un cambio negativo (*El Metro*, *Los olvidados*, *Tiempo de silencio*).

El espacio educativo es, probablemente, el más adverso de todos los espacios públicos representados. Lejos de ser un lugar de integración, la escuela se muestra como un ámbito de exclusión, decepción y fracaso. En *Una tarde con campanas* y *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, la escuela excluye al *otro*; en *Se vende un hombre*

173 Usamos aquí este espacio como representativo de todos los espacios del apartado 5.4.1. que denominamos “melódico-gastronómicos”.

representa el desmoronamiento del último ideal; y en *Tiempo de silencio*, se convierte en metáfora del fracaso y de la frustración. Pese a su escasa presencia en el corpus, el espacio educativo se erige como un punto estratégico para denunciar problemas sociales estructurales: pobreza, racismo y marginación.

Finalmente, el metro aparece como un espacio simbólicamente cargado de ambigüedad. Es al mismo tiempo refugio y amenaza: puede ofrecer anonimato o ser escenario de violencia (*Los olvidados*, *Una tarde con campanas*), exclusión o, incluso, muerte (*El Metro*). También detectamos casos en que el metro es un espacio tabú, donde su ausencia explícita sugiere barreras invisibles (*La piqueta*). El metro refleja una imagen condensada de la gran ciudad, donde las distancias se acortan, la diversidad se hace más pronunciada, y donde la deshumanización y la soledad se potencian.

CAPÍTULO

6

**Madrid: un
espacio de
ambigüedades**

En los apartados anteriores hemos analizado una gran variedad de espacios que componen el mosaico del Madrid literario visto a través del prisma de las migraciones. A lo largo del trabajo hemos mencionado numerosas calles, plazas, edificios y barrios con referencia real. Entre ellos, destacan algunos lugares paradigmáticos que han sido escenarios en más de una novela: la Gran Vía, la estación y la glorieta de Atocha, la Puerta del Sol, el parque del Retiro o el Museo del Prado. Estas referencias sugieren que en el corpus estudiado predomina la imagen de un Madrid clásico y moderno, asociada principalmente con el núcleo central de la ciudad. La ausencia de otros elementos del *skyline* madrileño, característicos de un paisaje urbano postmoderno —como la Torre Picasso, Las Torres Kío, las Cuatro Torres Business Area— se debe, en parte, a que en las novelas posteriores a los años noventa no se percibe una intención clara de delimitar la ciudad mediante monumentos o edificios emblemáticos.

En este apartado nos ocuparemos de las representaciones de Madrid como espacio global, es decir, de los pasajes donde se advierte la pretensión de abarcar la ciudad en su conjunto o de presentarla como un personaje más.

Antes de ello, sin embargo, queremos proponer una imagen panorámica de Madrid dividida por décadas. Esta segmentación, que no debe entenderse en sentido estricto, tiene un carácter meramente instrumental y se basa en una interpretación personal, no en una constatación verificada en otras novelas o estudios:

- El Madrid de los cincuenta son los barrios de chabolas que crecen como un tumor alrededor de la “corte”, que es como una especie de ciudad amurallada todavía no preparada para absorber dichos espacios y de reconocer a sus hijos “ilegítimos” (*Los olvidados, La piqueta*).
- En el Madrid de los sesenta los provincianos ya no solo se concentran en su periferia sino se mueven más libremente por la ciudad que va a ser un espacio degradado, empobrecido, mediocre, donde vale la regla del pícaro y del más fuerte (*Tiempo de silencio, Travesía de Madrid, Se vende un hombre*).
- El Madrid de los setenta y de los ochenta va a estar marcado por el franquismo agonizante y por una paulatina recuperación del esplendor de la ciudad, donde caben todos y se ofrecen múltiples oportunidades (*El cielo de Madrid*).
- El Madrid de los años noventa, que registra una llegada significativa de comunidades extranjeras, vuelve a convertirse en escenario de la figura del pícaro, ahora de nacionalidad distinta (*Los novios búlgaros*) o del inmigrante marginado que habita en la periferia (*Algún día, cuando pueda llevarte a Varsovia*).
- En la primera década del siglo XXI estamos ante una auténtica imagen de un Madrid multicultural donde conviven negros, latinoamericanos, árabes junto con los españoles, pero es una imagen nada favorable, ya que dentro de la ciudad

existen límites y barreras (*Cosmofobia*), los personajes están condenados a vagabundear (*Paseador de perros, Una tarde con campanas*) o son víctimas del racismo (*Madre mía que estás en los infiernos, El metro*).

En cuanto a Madrid en relación con otros países y ciudades, puede decirse que, hasta los años setenta, la capital se configura principalmente en oposición a los pueblos de Andalucía o Extremadura, de donde proviene la mayoría de los inmigrantes. En muchas de estas novelas, el sur de España aparece como un espacio simbólico: la mirada narradora no se detiene allí o se trata de pueblos anónimos, con los que el vínculo se ha cortado para siempre. En algunas obras —como *Se vende un hombre*— se mencionan otras ciudades españolas como Bilbao o Barcelona, presentadas como espacios utópicos “donde uno puede perderse fácilmente o [...] desde allí tomar un barco para cualquier destino...” (SVH: 182-183), en contraste con un Madrid percibido como hostil. También se alude a ciudades nórdicas o de Estados Unidos, sinónimos de riqueza y orden frente a un Madrid mediocre (*Tiempo de silencio*).

En las novelas posteriores a los noventa, las oposiciones se multiplican y diversifican, hasta formar una red en la que Madrid es solo un destino más, lejos de representar un centro. Varios personajes regresan al lugar de origen (Coa, Varsovia); otras veces el viaje termina en una periférica ciudad española (Denia); también aparecen personajes que emigran a Londres o que proyectan su salida hacia París. Sin embargo, tanto Londres como París —dos grandes capitales europeas con larga tradición literaria y migratoria— aparecen aquí desprovistas de su halo de ciudades-mito, se convierten en destinos sin rostro, en meros puntos en el mapa.

Curiosamente, en las novelas del corpus, las ciudades que cobran mayor protagonismo no son las tradicionales capitales europeas, sino otras urbes “periféricas” que han conquistado parte del espacio narrativo en las historias sobre Madrid. Tal es el caso de Sofía en *Los novios búlgaros*, Varsovia en *Algún día, cuando pueda llevarte a Varsovia* o las ciudades africanas que protagonizan el periplo de *El Metro*, donde Madrid queda prácticamente absorbida por una narración transnacional.

Tras este recorrido por los contrastes entre Madrid y otras ciudades, pasamos ahora a examinar las representaciones de la capital como una entidad urbana en las novelas de nuestro corpus. Hemos identificado tres perspectivas diferentes desde las que se observa la ciudad: desde lejos, desde dentro y desde el subsuelo. Esta última se vincula casi exclusivamente a las escenas en las que los protagonistas se desplazan en metro, y, como a este espacio le hemos dedicado un apartado específico, no nos detendremos aquí nuevamente.

Cuando hablamos de la perspectiva “desde lejos”, nos referimos a vistas panorámicas de la ciudad, presentadas por algún personaje situado en algún punto elevado o apartado. En algunos casos, la ciudad observada desde esa distancia pierde sus rasgos identificables y resulta irreconocible:

...la contaminación tragándose Madrid como un monstruo marrón. (LLV: 109)

Madrid era una mancha difuminada sobre el horizonte. (LLV: 199)

De hecho, desde esta perspectiva, Madrid aparece en muchas novelas como una masa informe y deshumanizada de casas, edificios, rascacielos:

En el cielo claro, iluminado de estrellas, se recortaban como sobre un telón brillante los perfiles de las altas edificaciones. (LP: 154)

A la izquierda se desparramaba, en forma escalonada y ascendente, el inmenso caserío de Madrid iluminado. (LO: 223)

Al pie de la gran ciudad mecanizada, tecnificada, de rascacielos y mixtificaciones (LO: 314)

Desde aquel montículo había visto yo Madrid. Y una difusa sensación de exilio empezaba a ganarme. Mi ciudad, de pronto, se me había hecho ajena, peligrosa. Aquella gran extensión de casas, de tejados, de torres, que se abría grisácea y soleada en la llanura, era una trampa, un cepo para cogerme. La anchura inofensiva de la ciudad era un engaño. Bajo ninguna de aquellas torres podría ya sentirme seguro. (TM: 82)

Algunos textos muestran también descripciones de la ciudad como una presencia lejana y palpitante:

Para mí, en cambio, que venía huyendo de Madrid, ésta era un simple brillo en la noche, un resplandor tembloroso, un ruido sordo y lejano que, aunque inaudible desde la sierra, seguía sonando en mis oídos a pesar de los meses que llevaba viviendo lejos de ella. (CM: 203)

Como se puede ver en la cita que sigue, la ciudad muchas veces se observa de noche y las luces a lo lejos son sinónimo de vida y lujo frente a la periferia degradada y sumida en la oscuridad:

Encima del barrio se veía un cielo negro, ásperamente negro como un cielo de hollín. Las estrellas se habían corrido más allá, hacia los altos de la urbe, don-

de brillaban las luces de la Telefónica¹⁷⁴. Mientras chapoteaba en los charcos y resbalaba en los barrizales, con peligro de estamparse contra el suelo, iba pensando en el brutal y absurdo contraste que ofrecían las vidas de la “Colonia sin Ley”, sin esperanzas y sin estrellas, con las de los que vivían en los palacios que se vislumbraban a los lejos. (LO: 88)

También se dan ejemplos —como en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*— donde el encendido de las luces de la ciudad no se asocia con las dicotomías luz/oscuridad o vida/muerte, pero sí marca un momento no deseado: “Nos quedamos hasta el último minuto, hasta que empezaron a encenderse las luces de Madrid. Ésa era la señal de que teníamos que irnos.” (LLV: 202). Para los personajes Laura y Andrés, la llegada de la noche señala el momento de la despedida, pero no es la oscuridad la que anuncia ese final, sino el encendido de las luces de la ciudad, como si estuvieran en una sala de cine o en un teatro, donde el regreso de la luz indica el término de la ficción y el retorno a la realidad.

En determinados casos, la perspectiva alejada y la visión abarcadora hacen que los personajes se sientan dueños de la ciudad:

– Pues no – contesté, convencida. – Si viviera allí dentro no podría verla entera, como la veo desde aquí. Creerás que es una tontería, pero me parece cuando la veo así, que es más mía que de quienes están allí ahora. (LLV: 102)

... la ciudad que empezaba a salpicarse de luces [...] Era el botín de los que triunfan. Con sus placeres, con sus riquezas... La imaginación del Granaino chisporroteaba como una tea ante aquella visión turbadora. Una oscura y desconocida voz le cantaba la obsesionante letanía de las ventanas y los goces que la ciudad encerraba. Cuando, como en aquel momento, pensaba que todo lo bueno de la vida estaba allí, al alcance de su mano, la codicia y la ambición le enloquecían. Todo su ser trasudaba deseo, un deseo frenético de posesión. Y temblaba y gemía. Se levantó como si quisiera dominar mejor la codiciada presa. (LO: 273)

Se trata de dos citas que muestran una actitud totalmente opuesta. En el primer caso, Laura, que vive en Getafe, observa Madrid desde el Cerro de los Ángeles, un lugar que ha explorado con detenimiento hasta encontrar su punto de vista ideal: un claro entre los pinos desde donde puede contemplar plácidamente la ciudad. Esta mirada distanciada no implica indiferencia, sino una forma de apropiación simbólica: “me parece cuando la veo así, que es más mía que de quienes están allí ahora” (LLV: 102). Su relación con la ciudad es contemplativa, imaginativa; la distancia le permite soñar con una posible pertenencia, con una conquista futura, aunque incierta.

174 Nótese la fusión de las luces naturales y artificiales.

En cambio, en el segundo fragmento, Pepe el Granaíno contempla la ciudad desde una perspectiva cargada de deseo y ambición. Madrid se le presenta como una promesa de riqueza y placer, como un “botín” que hay que conquistar. La ciudad, aquí, no es contemplada sino “codiciada”. A diferencia de Laura, cuyo deseo se formula desde la serenidad de la observación, el del Granaíno es urgente, casi febril. La ciudad no es suya, pero quiere poseerla a la fuerza, guiado por un instinto atávico.

Respecto a la visión de la ciudad “desde dentro”, esta se puede obtener sumando las percepciones de los diferentes espacios analizados en los apartados anteriores. Sin embargo, al hablar aquí de una mirada global desde el interior de la ciudad, nos referimos a aquellos pasajes que intentan condensar la experiencia urbana en su conjunto, aunque —en última instancia— también están contruidos a partir de fragmentos. En algunos casos, se trata de descripciones de calles y escenas de la vida cotidiana que transmiten una sensación de simultaneidad: múltiples lugares, personas y acciones coexistiendo en el mismo momento. Esta impresión de totalidad, sin embargo, es apenas un espejismo, ya que dichos pasajes siguen siendo apuntes parciales que solo aspiran a captar la ciudad en su totalidad:

Otra oleada de automóviles ruidosos e incandescentes discurre por los viaductos metálicos que retiemblan a su galope. Hay un solo clamor, un clamor tremendo, que cortan en tajados los silbatos agudos de los agentes de circulación. Los peatones se agrupan en regueros de hormigas que se rompen, se anudan, engordan y adelgazan, intermitentemente. [...] Rostros pálidos, palabras que no suenan, criaturas que corren. [...] El aire es vapor de petróleo; el cielo, una techumbre de humo condensado; la perspectiva, un revoltijo engañoso de árboles negros, muros negros, cascadas luminosas, reflejos y sombras; y el conjunto, un alucinante tiiovivo de feria. (SVH: 226)

A veces solo se trata de una yuxtaposición de elementos identificables con una ciudad cualquiera, donde todo lo que el personaje observa son solo instantáneas de un paisaje ajeno e impenetrable:

Había visto muy poco de Madrid, una urbe que le subyugaba por las imponentes construcciones añosas, las calles anchas, los parques, las aceras espaciosas, los altos edificios modernos, la limpieza, el tráfico intenso, los taxis, los autobuses, las larguísimas hileras de coches aparcados, los ruidos, los humos, los comercios, los cafés, cervecerías, tabernas, bares, restaurantes, bancos en cada esquina, tantas tiendas conteniendo cuanto pueda imaginarse y anhelarse, tanta gente caminando como sin rumbo, la inusitada actividad que se desprendía de todo aquel ajeteo. (EM: 376)

En esta línea está también la famosa parte de *Tiempo de silencio* que ofrece un panorama del Madrid mediocre por donde se mueve su protagonista Pedro. En estas páginas, el narrador, cuya visión irónica se podría identificar con la de Pedro, habla de una ciudad vanidosa, “falta[s] de sustancia histórica” (TS: 15), caprichosamente edificada, sin pasión, sin catedral, artificial y alejada de la naturaleza y de los “auténticos” países nórdicos. No vamos a reproducir la cita entera, pero destacaremos los espacios y los elementos que para el narrador representan los puntos y las visiones de un interminable vagar:

... nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas [...] a pasear hasta muy entrada la madrugada por la calle [...] a contemplar en una plaza grande el rodar ingenuo de los soldados [...] a seguir los pasos precipitados como si fuera a alguna parte de una mujer pequeña y nerviosa por la noche, a abrazar a los borrachos que dimiten de la realidad, a contemplar la airosa apostura de un guardia cuando pasa una mujer que es más alta que él, a preguntar a un taxista de ojos amarillos de gato de qué modo es posible hacer una estafa en una tienda de paños, a frecuentar una sala de fiestas [...] a gastar la tarde entera en una cafetería sin que la camarera nos sonría una sola vez [...] a hacer como que vamos al cine yéndonos al cuarto de la pensión con su colcha roja, a visitar el museo de pinturas con una chica inglesa [...] a calcular cuántas piedras de mechero vende un enano en una esquina, a descubrir cuántos billetes para el metro vende una mujer con un niño de pecho una mañana de invierno (TS: 17-18)

Esta enumeración caótica y casi absurda no construye una imagen unitaria de la ciudad, sino que refuerza su carácter fragmentario, errático y carente de sentido, acorde con el desvío existencial del protagonista.

Algunas veces estas imágenes globalizantes pretenden enlazar la decadencia de la ciudad con el contexto histórico concreto:

Entretanto, seguía el racionamiento, aunque el hambre aflojara en la medida que el estraperlo se organizaba mejor. Aparecieron los gasómetros, los boleros de Machín y las películas históricas de Juan de Orduña; se paraban los tranvías y el metro por falta de energía eléctrica; había frecuentes cortes en el suministro de agua; los automóviles subían a tirones el paseo de las Delicias; los ascensores dejaban a la gente entre dos pisos; se suprimía el saludo romano y bajaba la fiebre de los desfiles y de los cánticos; se rompían carnets políticos, se cambiaba de camisa y corrían rumores de segundas vueltas; se hablaba de “tripartita”, del peligro soviético, de las guerrillas. (SVH: 88)

Otras veces, es el cambio histórico o político, como el paso de la dictadura a la democracia, lo que trae novedades que no llegan a suprimir por completo la vieja imagen de la ciudad, sino se superponen como en una especie de palimpsesto:

Y es que Madrid era una ciudad distinta. Anclada en medio de la meseta, en el centro de un país que vivía todavía con un pie en el XIX, Madrid era una especie de puerto franco en el que vivían ya los nuevos tiempos que se avecinaban. Era aquel Madrid antiguo, con serenos y vecinos que fumaban por la noche en camiseta en los balcones, entre los tendedores y los tiestos de geráneos [sic], pero en el que convivían ya, junto con los serenos y las tiendas galdosianas, otras costumbres distintas y otras formas de entender la realidad. Muchas de ellas traídas por los extranjeros que ya entonces comenzaban a asentarse en la ciudad. (CM: 78)

En gran parte de las novelas, Madrid se presenta como un espacio inmenso, difícil de abarcar:

el inmenso caserío de Madrid (LO: 223)

la ciudad inmensa con su zumbido de motores (Cos: 272)

Madrid está llegando a medio millón de automóviles y en las academias de idiomas se habla en todas las lenguas del mundo al atardecer (TM: 118)

aquella acumulación irrazonada de casas y casas y masas grises de piedra y manzanas de color ladrillo y tejados y tejados y tejados pardos y viejos, como si todas las aldeas del mundo hubieran sido reunidas apretadas en un solo haz que se llamaba Madrid. (TM: 92)

yo pensaba, en cualquier momento se acaba Madrid, pero no, seguía, seguía, seguía. (UTC: 195)

En esta ciudad grande y deshumanizada, es muy fácil esconderse, desaparecer, perder el contacto con los demás o perderse a sí mismo entre la multitud y sentirse solo e insignificante:

Aquí no soy nadie, nadie, nadie. No tengo nombre ni pasado. Un tipo más entre millones de tipos semejantes. Enrique Lorca. ¡Ja! (SVH: 226)

Así que Poppy no llamó, Leo tampoco lo hizo y gradualmente, en una ciudad tan grande como Madrid, en la que es tan fácil perder el contacto si uno no invierte tiempo y esfuerzo en mantenerlo, dejaron de verse. (Cos: 240)

ya sé que no tengo ningún tío Paco. Nosotros no tenemos a nadie en Madrid.
(UTC: 116)

Madrid las trae y las lleva. Te las muestra un momento y luego las esconde. Pero sé dónde volver a encontrarlas. Sin embargo, estoy aquí, ahogándome, junto a esta mujer y su obsesión de suicidio. A seiscientos cincuenta metros sobre el nivel del mar. (TM: 289)

Muchas veces, frente a esta tendencia de englobar la ciudad en una imagen de coches y mareas humanas, se opone la imagen de la ciudad reducida a un elemento o una percepción. A veces la ciudad se percibe solo a través de sus olores:

Madrid olía a alcoba de meretriz como antes, a primera hora de la noche, había olido a fritanga y a cena, y antes, durante el día, a Metro, a cafetería, a neumático, a cine, desinfectante y desinsectante mentolado. (TM: 17)

En algunos casos, la ciudad, entendida como un espacio exterior en contraposición a la casa, se percibe a través de los sonidos. Nos referimos a un episodio en *Una tarde con campanas* (de donde también proviene el título), en el que el niño José Luis, al escuchar las campanas, evoca "la otra ciudad", donde ese sonido estaba asociado a un momento grato del día: la llegada del padre y los hermanos a casa y el inicio de su programa favorito en la televisión. Sin embargo, en Madrid, ese mismo sonido adquiere una carga negativa: "Ahora odio esas campanas. No las quiero oír. A mí no me gustan. Porque ojalá se acaben, que no suenen nunca más, que no se oigan esas campanas en Madrid." (UTC: 118).

La visión de la ciudad de Madrid "desde dentro" son también los múltiples personajes que la pueblan¹⁷⁵. Las novelas del periodo del franquismo registran la inevitable llegada de una multitud de obreros que se desplazan desde las comunidades periféricas:

Los he visto ir y venir, insensibles, obstinados, como autómatas; unos, en metro y en autobús; otros, en sus propios automóviles. Aquellos eran los vencedores últimos, recién llegados del campo, uncidos al movimiento continuo, al pluriempleo y a la tiranía de las horas, por un piso, un televisor y otros trofeos semejantes. (SVH: 264)

Y, como se ha mostrado a lo largo del trabajo, Madrid se transforma paulatinamente en un espacio plural donde muchas veces la inmigración extranjera es paralela a la inmigración del interior:

175 "The city often presents itself metonymically, embodied by the crowd." (Lehan 1998: 8)

En Madrid hay varios cientos de negros y varios cientos de cubanos y varios cientos de franceses y un chino que da cenas en un restaurante oriental y puede proporcionar una muchachita al hombre de negocios recién llegado a la capital o un caballero a la señora ilustre que se encuentra de paso en España. (TM: 193)

En otros textos, Madrid se reduce solo a las referencias que se asocian con el país de llegada del inmigrante:

Ya lo había visto todo en Madrid. Había agotado las salidas nostálgicas en busca de pequeñas cosas que me recordaban a mi país, a mi gente, a mí misma: la estatua de Colón, la bandera de la República Dominicana ondeando en la embajada... Había visitado incluso la tumba de Trujillo, donada por Franco a «la familia», en el cementerio de El Prado... (MMQ: 58-59)

No son una excepción los casos en los que la ciudad misma se percibe como un personaje más, con las mismas manías, defectos o hábitos que el resto de sus personajes:

Madrid se desperezaba con el primer viaje del Metro, que corrían subterráneo bajo los sueños vírgenes de Soledad (TM: 43)

Madrid sufre de esquizofrenia, alzhéimer, párkinson, artritis, diabetes, depresión crónica y otras enfermedades que encuentro en el botiquín y la nevera de los dueños de los perros. (PP: 69-70)

Aunque predominan las imágenes negativas y hostiles de este Madrid literario de las migraciones, no se puede afirmar que sean las únicas. A veces la percepción evoluciona desde una percepción positiva o idealizada hacia una visión negativa, llena de desengaño. De hecho, en la mayoría de las novelas coexisten las dos visiones, lo que confirma una ambigüedad inherente a toda gran urbe. Frente a la mirada lejana, fría y amenazante que encontramos en otros pasajes, la ciudad puede también aparecer como un lugar que “arropa” y en el que, por momentos, el tiempo parece detenerse:

Madrid es esta ciudad que amo y donde la gente no parece esperar la muerte. [...] cualquier rincón con sol es bueno para amurallarse contra la idea de la muerte, para salvarse por unas horas mientras dura la caña de cerveza, que al final está caliente y dulzorra y hay que dejarla en el vaso. (TM: 115).

Sin embargo, como se ha mostrado a través de otras citas, la ciudad se revela como el espacio que despierta los instintos atávicos, animales y se propone como un lugar del vicio y del pecado frente a otro más idílico o, por lo menos, inhibitor (el pueblo):

Baltasar era uno de tantos campesinos a quien desmoralizó y destruyó la aparente vida fácil de la ciudad. Después de haber vivido tantos años con los instintos dormidos, trabajando sin ton ni son sobre los surcos, sin más ambición que seguir trabajando, sin más deleites que el cigarrillo fumado lentamente de los breves altos de la faena, las luces y el ruido de la urbe despertaron en él todas las turbias apetencias de las pasiones soterradas, todo el frenesí dionisiaco de su sangre sana y poderosa, todo el ardor vital congelado en sus células. (LO: 161)

En síntesis, Madrid es un espacio negativo y positivo a la vez y esta cita nos puede servir de perfecto apoyo: “Madrid es lo que tiene: que, por un lado, te agota, pero por otro, te mantiene vivo. Por una parte, te engancha y, por otra, te quema y te maltrata...” (CM: 182).

En las siguientes líneas nos detendremos sobre algunos de los epítetos que se le asignan a la ciudad de Madrid o las comparaciones y metáforas que completan su imagen. Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, es esperado que aparezcan epítetos claramente negativos: “por los campos donde termina una triste y pobre ciudad” (LP: 226); “Madrid me pareció un pueblo muy triste, ruidoso, destartado y, sobre todo, ajeno, impenetrable.” (SVH: 19); “Madrid se ha convertido en una ciudad fantasma.” (PP: 66); “Madrid tiene ahora mil ojos que te vigilan.” (TM: 241-242); “Definición general de Madrid: ciudad de jorobas forzosas por el asco de pisar mierda” (PP: 82). En otros casos, a pesar de la connotación negativa, parece transmitirse la idea de un espacio insólito: “ciudad impresionante y extraña” (EM: 373); “una ciudad extraña que no hubieran visto nunca.” (LP: 149). No faltan, por supuesto, algunos epítetos positivos, como “una ciudad irreal, pero hermosa y apacible al mismo tiempo” (CM: 67), aunque la representación tiende a combinar lo positivo con lo negativo. Así ocurre, por ejemplo, en la siguiente descripción: “Madrid es una ciudad amable, casi recoleta, al alcance de la mano, para quien tiene dinero y un coche. Madrid puede ser una ciudad inmensa, agobiante, un desierto de asfalto, una fortaleza hostil, para quien no tiene coche ni dinero.” (TM: 146).

En cuanto a las metáforas y comparaciones que se usan para referirse a la ciudad en general, destacan las que transmiten la idea de un espacio que atrapa o que quiere aturdir al personaje:

Aquella gran extensión de casas, de tejados, de torres, que se abría grisácea y soleada en la llanura, era *una trampa*, un cepo para cogermme. (TM: 82)

Madrid es *una ciudad-cáscara* en la que todo está hueco y recalentado. (TM: 121)

Todo aparece, está, en figura de movimiento contradictorio, de figura de *vai-vén*, de *noria*, de *remolino*, de *vértigo*. [...] la perspectiva, un *revoltijo* engañoso de árboles negros, muros negros, cascadas luminosas, reflejos y sombras; y el conjunto, un alucinante *tiovivo de feria*. (SVH: p. 226)¹⁷⁶

En otras novelas encontramos imágenes de Madrid como un lugar de soledad, decadente o antiguo: “resto arqueológico” (PP: 118), “desierto de asfalto” (TM: 146) “Madrid era un cementerio” (CM: 27) o simplemente un espacio hostil: “nido de insectos venenosos” (Cos: 110), “fortaleza hostil” (TM: 146).

Son muy frecuentes las alusiones a la ciudad como un gran teatro donde todo se rige por las apariencias y las ilusiones:

... nada es cierto y menos en Madrid, donde todo es inventado o lo parece (CM: 253)

Era como un escenario abandonado por los actores, como un inmenso teatro lleno de polvo y de sombras que se iba convirtiendo poco a poco en un magnífico decorado. Un decorado de asfalto y piedra, lleno de coches inmóviles, que flotaba como un barco en la calima de los días y que de noche se iluminaba bajo las luces de las tormentas. (CM: 27)

Madrid no es una ciudad, Madrid es una entelequia (CM: 172)

En mi atontamiento, Madrid no era más que un espejismo que temblaba de vez en cuando al otro lado de su hombro. (LLV: 200)

La ciudad muchas veces funciona para el personaje como un espejo en el que este quiere mirarse, aunque nunca puede estar seguro de lo que encontrará en el reflejo:

Madrid [...] no era más que un espejo deformado en el que se proyectaban nuestras ilusiones. (CM: 239)

... un hombre es la imagen de la ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre (TS: 18)

176 Las cursivas son nuestras.

A pesar de que en la literatura es frecuente la representación de la ciudad como una figura femenina (Peñalta Catalán y Muñoz Carrobles 2010), en las novelas que hemos analizado esta asociación no es habitual. No obstante, resulta llamativo que los dos casos en los que sí aparece —en novelas publicadas con casi medio siglo de diferencia— se reduzca a una representación binaria de la feminidad, que oscila entre el arquetipo de la madre y de la prostituta:

La ciudad invita a todos a su goce, como una cortesana, y es difícil resistirse a su llamada, sobre todo si se tienen un corazón ardiente y un coraje imbatible. '¿Por qué, por qué no ha de ser mía?', se dicen todos ellos. Y la merodean con ojos ávidos, prontos a saltar sobre ella como tigres, llegan nuevos hombres y mujeres dispuestos a la conquista. Unos triunfan; otros caen, y muchos permanecen tiempo y tiempo al acecho con los dientes rechinantes. (LO: 274)

Madrid es como una maternidad para los viajeros. (PP: 8)

A modo de conclusión de esta parte, podríamos decir que, aunque las novelas no establecen explícitamente esta comparación, la imagen de Madrid —por donde muchos personajes entran, pero casi nadie se queda— evoca la figura del dios romano Jano, guardián de los comienzos y los finales, del pasado y el futuro, de las puertas, los pasajes y las transiciones. Los personajes que la recorren miran, por un lado, hacia un pasado cada vez más borroso, hecho de espacios perdidos¹⁷⁷; por otro, hacia un futuro incierto, proyectado en algún lugar lejano que no es Madrid. Al igual que este dios bifronte, cuyas dos caras nunca se encuentran, la ciudad aparece como un presente suspendido, efímero, un paréntesis entre lo que fue y lo que aún no llega — un presente prolongado, pero destinado a disolverse, a anularse.

¹⁷⁷ El pasado es solo una ficción, "imaginary homeland", como dice Salman Rushdie en su libro *Imaginary homelands. Essays and criticism 1981-1991*.

CONCLUSIONES

En las páginas siguientes presentaremos las conclusiones extraídas de nuestro análisis, con el objetivo de responder a las preguntas formuladas al inicio del trabajo, que resumimos a continuación:

- ¿existen espacios predominantes en las novelas sobre las migraciones?
- ¿cuál es la relación entre el espacio y el personaje?
- ¿dónde ocurren los encuentros entre los personajes?
- ¿por dónde se mueven los personajes?
- ¿es Madrid protagonista en las novelas y qué imagen se crea de ella?

A la primera pregunta contestaremos comparando los resultados de la tabla del Anexo número 2 y teniendo en cuenta las conclusiones de los análisis hechos hasta ahora. Podemos constatar una clara prevalencia de tres espacios: la casa, la calle y los espacios que hemos denominado “melódico-gastronómicos” (bares, cafeterías, etc.). La casa está presente en todas las novelas, pero tal y como se ha visto en el análisis, en ninguna representa un espacio antropológico de identidad, sino es un espacio negado (LP), un falso refugio (LO), degradado (TS), ajeno (TM), inalcanzable (SVH), funcional (LNB), de tránsito (LLV), solitario (CM), hacinado, dividido (UTC), evocado de la memoria (MMQ), hostil (Cos), de la identidad perdida (EM) o tabú (PP). Ante la falta del espacio de la casa como espacio positivo, muchas veces la calle o el bar se ofrecen como complementos. Funcionan como oasis donde los personajes pueden detenerse, divertirse, reflexionar en soledad e, incluso, llegar a sentir estos espacios como propios.

Otro espacio significativo en relación con la falta de un lugar identitario —aunque menos recurrente que la calle o el bar— es el hotel y sus variantes. En estos espacios predominan los encuentros fugaces, que no propician un conocimiento más profundo del *otro* (Cos, TM, SVH) o bien funcionan como sustitutos precarios del hogar. De todas formas, se trata de alojamientos provisionales, marcados por la exclusión y concebidos como espacios de tránsito que, sin embargo, no conducen a ninguna parte y, por tanto, difícilmente pueden asociarse con una integración real¹⁷⁸.

178 Teverson y Upston (2011) analizan casos de migraciones hacia Londres y hablan de Gran Bretaña como una nación-hotel (“hotel-nation” (115)), en el sentido de que muchos de los migrantes observan este destino solo como viajeros. Lo mismo se puede afirmar sobre la ciudad de Madrid, es decir, no es solo la presencia del hotel como lugar de desarraigo, sino la relación de muchos migrantes con la propia ciudad que nos permite hablar de una ‘ciudad-hotel’.

Dos espacios más que destacan por su presencia y por la importancia de las acciones que ocurren allí son la oficina y el metro. La oficina puede ser un lugar de trabajo de algún protagonista (LO, LNB) donde se muestra la inadaptación del personaje (LO) o se marcan las distancias sociales (LNB); en otras novelas se trata de un lugar donde el protagonista acude en busca de ayuda (LP), en busca de trabajo (SVH, PP), de piso en alquiler (UTC) o para conversar con algún superior (TS). Estos espacios normalmente funcionan para los protagonistas como obstáculos o como espacios que conducen a un cambio negativo. El metro puede ser una simple prolongación de la ciudad de arriba (TM), hasta un espacio simbólico del subconsciente y de los bajos instintos (LO), un falso refugio (LO, EM), un espacio de las clases bajas, de la pobreza, de los marginados y de los inmigrantes (SVH, PP, EM, UTC) o un espacio de muerte (EM).

El parque, el prostíbulo, el aeropuerto, la plaza, la tienda y la escuela aparecen, según nuestra tabla, en un número similar de novelas (cinco), aunque no reciben la misma atención ni comparten un significado común. El resto de los espacios —el río, el hospital, la cárcel, el cementerio, el cine, el teatro, el museo y el vertedero— suelen ocupar un lugar secundario; no son espacios recurrentes pero, como hemos mostrado en los capítulos correspondientes, pueden adquirir una carga significativa, ya sea para reforzar una visión negativa de la ciudad y su atmósfera opresiva, ya sea para profundizar en la caracterización del personaje.

Si observamos la tabla desde la división propuesta en la introducción —entre novelas escritas durante el franquismo y aquellas posteriores a los noventa y pertenecientes a la era democrática— se evidencian varias desproporciones. En primer lugar, el número de espacios representados en el primer grupo de novelas es casi el doble que en el segundo. Asimismo, ciertos espacios desaparecen por completo en las novelas más recientes, como el río, el cementerio, el cine, el teatro, el museo, el vertedero, el hospital y la cárcel (estos últimos dos solo se mencionan en *Los novios búlgaros*). Las razones de estas ausencias pueden variar según el caso. Por ejemplo, la novela *El Metro* no confirma esta constatación porque el número de espacios es mucho más grande, pero aquí se han tomado solo los que se sitúan en la ciudad de Madrid. O, como en la tabla se recoge solo el espacio en su forma genérica, esto puede crear una falsa impresión de escasez, cuando en realidad el espacio puede aparecer bajo distintas formas y nombres (este es el caso de *Paseador de perros*, por ejemplo).

No obstante, esta desproporción permite también una lectura interpretativa. En las novelas más recientes, la ausencia de espacios asociados con el miedo, el dolor o la degradación —como el hospital, la cárcel, el cementerio o el vertedero— podría explicarse con el cambio de contexto histórico: el fin de la dictadura y del clima de destrucción moral y física total que esta imponía. Por su parte, la desaparición de espacios de ocio como el cine, el teatro o el museo podría reflejar un cambio social más amplio: la pérdida del valor de esos lugares como espacios de socialización. Al convertirse en espacios masificados, pierden su aura y, por eso, dejan de aparecer como lugares de anhelo en las novelas recientes.

No hay que desatender el hecho de que las novelas en este corpus pertenecen a diferentes etapas o corrientes literarias, por lo tanto, la presencia o ausencia de determinados lugares también se debe a cambios estéticos. Así, la literatura posterior a los años noventa tiende a enfocarse más en lo íntimo y lo subjetivo, y menos en la descripción extensa del entorno urbano. Por otro lado, en las novelas más antiguas el espacio tiene un valor estructurante y está estrechamente vinculado a la intención de denuncia social. Sin embargo, a pesar de las diferencias formales y estéticas entre las novelas (realismo social, novela existencial, novela fragmentaria contemporánea...), la relación personaje-espacio sigue marcada por constantes temáticas, como la exclusión, la búsqueda de identidad, la marginalidad o el desarraigo.

En cuanto a la segunda pregunta planteada —la relación entre los espacios y los personajes—, a lo largo del trabajo hemos detallado todo tipo de vínculos que a continuación vamos a sintetizar según las siguientes dicotomías: espacios positivos/espacios hostiles, espacios de desarraigo/espacios de memoria, espacios de identidad/espacios de no-identidad.

Pese a que en las novelas escogidas para nuestra investigación parece transmitirse una imagen sobre todo negativa de la travesía migratoria, no faltan oasis de reposo, de ensimismamiento y de diálogo. La casa es el espacio mediante el cual es más explícito el desarraigo del personaje, pero también puede temporalmente ser un refugio (LO), un espacio propio (LP), un espacio que une (CM, UTC), un espacio donde cabe el *otro* (LNB, LLV). Ya aludimos también a la calle como espacio de libertad y de identificación y como uno de los espacios positivos clave en estas novelas. No faltan tampoco las plazas (CM), las tiendas (Cos) o los hoteles (MMQ) donde los personajes pueden establecer un diálogo o experimentar algún cambio positivo. Resulta curioso constatar que, en algunos casos, espacios tradicionalmente asociados a la negatividad, como las cárceles, pueden adquirir connotaciones positivas. La cárcel se opone a la ciudad deshumanizada y es allí donde los protagonistas entablan relaciones de amistad (SVH), se sienten seguros (TS), encuentran a otros personajes con los que identificarse (LNB). Otro oasis en la jungla urbana es el cine que en *Se vende un hombre* le brinda al protagonista un refugio de la sórdida realidad. Una confirmación de que los espacios positivos tienden a situarse fuera de los entornos típicamente urbanos es el parque en *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*. Este es probablemente el único espacio puramente positivo, un lugar que no se transforma negativamente, que conserva su carácter íntimo y propicia una auténtica relación entre los personajes.

Con respecto a las connotaciones negativas de los espacios habitados o transitados por los personajes, hemos hablado de:

- espacios de muerte y destrucción: la casa (LP, LO, TS, TM, SVH), el río (LO, TM), el cementerio (LO, SVH, TS), el metro (EM);

- espacios de degradación, humillación y/o incomunicación: la oficina (en todas las novelas donde aparece), el prostíbulo (LO, SVH, LNB), el vertedero (LO);
- espacios de poder y jerarquías: la oficina (en todas las novelas donde aparece), la plaza (LNB), el mercado (LO), los espacios educativos (LO, TS);
- espacios de segregación: el hotel (MMQ, LNB), el río (LO), el prostíbulo (LO).

Muy pocos espacios se erigen como espacios de memoria en las novelas estudiadas. Los personajes raramente establecen vínculos duraderos o personales con los espacios, ya sea porque esos se destruyen —como la casa en *La piqueta*—, se abandonan —como ocurre con la casa en *Los novios búlgaros*, *Una tarde con campanas* o *Algún día cuando puede llevarte a Varsovia*—, o se reducen a simples espacios de tránsito —*Paseador de perros*, *El Metro*, *Cosmofobia*, *Los novios búlgaros* y *Travesía de Madrid*. Muchos de estos lugares representan, en efecto, escenarios de desarraigo, lo cual resulta especialmente significativo si consideramos que el único espacio que perdura en la memoria de los personajes como espacio feliz —aunque irremediamente perdido— es el de la casa de la infancia (*Los olvidados*, *Paseador de perros*, *Madre mía que estás en los infiernos*, *Una tarde con campanas*, *Cosmofobia*). Esta visión pesimista se ve reforzada incluso en un espacio simbólicamente vinculado con la memoria, como el cementerio, donde lo que se impone es el anonimato y el abandono: osarios comunes, lápidas sin nombre, tumbas sin visitas.

En lo que concierne la dicotomía identidad/no-identidad en muchos aspectos estos significados derivan de los que acabamos de analizar —la hostilidad y la falta de memoria—, pero es sobre todo interesante mencionar los casos de los espacios donde los personajes fingen ser otros, reniegan de su verdadera identidad o, incluso, los mismos espacios son irreconocibles, es decir, son una especie de palimpsestos. En este sentido, cabe destacar la presencia del espejo como símbolo de la fractura identitaria. Siguiendo a Foucault ([1984] s.f.), el espejo puede entenderse como una *heterotopía*, un espacio en el que uno se ve, pero donde está ausente, lo que lo convierte en una imagen paradigmática de la desubicación. En las novelas analizadas, este motivo refleja la inadaptación de los personajes, la carencia de un lugar propio y la imposibilidad de una autoidentificación estable (*Tiempo de silencio*, *Se vende un hombre*). Además del espejo, otros elementos como los escaparates o superficies reflejantes refuerzan esa conciencia del desarraigo (como las aguas del estanque en *El Metro*) o muestran un yo fragmentado o inalcanzable (el escaparate en *Los novios búlgaros*). En varias novelas la ciudad entera parece un espejo en el que se dibuja una utopía o las frustraciones de los personajes:

Madrid [...] no era más que un espejo deformado en el que se proyectaban nuestras ilusiones. (CM: 239)

un hombre es la imagen de la ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre (TS: 18)

Respecto a la pregunta sobre si los espacios influyen en el personaje o viceversa, si el personaje influye y cambia el espacio, podemos decir que prácticamente todos los espacios donde ocurre alguna acción significativa redundan en la evolución del personaje. Con excepción de *Travesía de Madrid* y *Cosmofobia*, donde la migración en sí no está en el foco de atención del narrador o donde se trata de un personaje colectivo, en el resto de las novelas se puede hablar de una especie de *bildungsroman*, o sea, novelas donde se da el crecimiento o un cambio profundo del personaje, hechos condicionados por el paso por una serie de espacios particulares. Por otro lado, diversos espacios urbanos en las novelas se transforman gracias a la presencia del personaje inmigrante: se moldean a su medida, se subdividen, se llenan de huellas o adquieren nuevas funciones.

Respecto a la tercera pregunta, sobre la existencia de espacios tópicos de encuentro, no podemos ofrecer una conclusión unívoca, ya que prácticamente en todos los espacios analizados se puede dar el encuentro entre autóctonos e inmigrantes, o entre los inmigrantes entre sí, y no hemos podido constatar una preferencia o predominancia. Lo que sí resulta interesante es observar los dos polos de esta cuestión, es decir, los espacios de un encuentro más profundo y los espacios de marcado conflicto y hostilidad. Ya hemos ido señalando a lo largo del trabajo que los encuentros entre los personajes muchas veces se transforman en puros desencuentros y hemos identificado espacios donde se producen enfrentamientos, intentos de violación, robos, actos humillantes o una simple incomunicación. Sin embargo, también existen escenarios de intimidación como el parque (LLV), la cárcel, donde se da el apoyo mutuo (SVH), o la chabola, donde se ofrece ayuda desinteresada (LO). En el extremo opuesto, espacios como el metro, con su ambiente anónimo y deshumanizado, pueden acentuar la vulnerabilidad del *otro*, transformándolo fácilmente en víctima solo por ser diferente (EM).

En cuanto a la pregunta sobre si ese encuentro produce algún conflicto o no, en las novelas escritas durante el franquismo, no se puede decir que haya un verdadero conflicto entre madrileños y provincianos. El conflicto se da con mayor frecuencia entre inmigrantes de diferentes regiones y suele inscribirse en una dinámica de competencia por la supervivencia, donde se mide quién está dispuesto a caer más bajo o "venderse" (LO, LP, TS, SVH). De todas formas, se dan también conflictos entre los "autóctonos" y los inmigrantes, entre "el señorito" y "el paleta", pero se relacionan más con el desprecio por la diferencia económica. Los lugares donde suceden este tipo de conflictos son: el taller (LO), el merendero (LP), la casa señorial (TS).

En las novelas posteriores a los años noventa, las relaciones entre nativos e inmigrantes adquieren una mayor complejidad y dejan de reproducir únicamente el esquema unívoco de superioridad/inferioridad, lástima/desprecio. Se relativiza la relación

entre explotador y explotado (LNB), se desenmascara la figura del “amigo español”, habitualmente un hombre, que en otras épocas aparecía como protector o salvador (MMQ), y el conflicto empieza a proyectarse también hacia el interior del propio personaje (CM). Asimismo, se representan agresiones directas motivadas por el racismo y la xenofobia (LLV, EM), pero también se presentan formas de convivencia cotidiana en espacios compartidos, como la vida vecinal tranquila y sin grandes tensiones (Cos). Los conflictos entre personajes se desarrollan tanto en espacios públicos como en las calles (LLV), las plazas (LNB) o el metro (EM), como en espacios fronterizos y ambiguos, como los hoteles (LNB) o las oficinas administrativas (UTC).

La cuarta pregunta que nos hemos planteado, centrada en los movimientos de los personajes, nos ha conducido a conclusiones reveladoras. Como hemos señalado a lo largo del trabajo, la identidad nómada de muchos personajes se manifiesta en sus desplazamientos constantes. Sin embargo, no se trata aquí de trazar mapas ni de enumerar nuevamente los espacios ya analizados, sino de prestar atención a tres tipos concretos de lugares: los espacios de entrada o iniciación en la ciudad; aquellos que marcan fronteras invisibles o vedadas para los personajes; y, finalmente, los espacios donde sus trayectorias concluyen.

La estación de trenes y el aeropuerto actúan como símbolos de entrada a la ciudad. Su presencia o ausencia en las novelas indica si se mantiene o se rompe el vínculo con el pasado del personaje. En aquellas obras donde no se mencionan estos espacios, como *Tiempo de silencio* o *Los novios búlgaros*, también suele faltar información sobre el pasado del protagonista, lo que sugiere una identidad desarraigada o construida desde el presente.

En lo que respecta las “salidas” del escenario urbano, estas se reducen significativamente respecto a las “entradas” y, así, tenemos a personajes que nunca salen de Madrid porque mueren allí (LO, EM) o no sabemos con precisión adónde se dirigen o cómo terminan (TS, SVH, LNB, LLV, Cos, PP). Esto nos puede llevar a la conclusión de que la entrada está más presente que la salida porque se relaciona con la pretensión, probablemente inconsciente, de representar lo triunfante de esta entrada y de las esperanzas iniciales, mientras que las salidas se callan o se muestran borrosas para disminuir el efecto del fracaso y de la humillación.

Si nos fijamos, también, en el primero y en el último espacio vinculado a los protagonistas, podemos constatar que en muchos casos su elección no es casual y que siguen la lógica de la degradación del personaje, expuesto a las influencias perjudiciales de la ciudad. En *Tiempo de silencio*, Pedro está en las primeras páginas en su laboratorio y al final en un tren camino a un lugar periférico que se desconoce. Los sueños de convertirse en un futuro premio Nobel para el joven investigador no solo se ven frustrados, sino Pedro también pierde un lugar “propio” en Madrid y está condenado al movimiento borroso del capítulo final, a la desubicación espacio-temporal. En *Se vende un hombre* el espacio del primer contacto del personaje con el medio urbano

se podría considerar la glorieta de Atocha y una autopista como último espacio donde vemos al protagonista. La oposición que se establece entre estos espacios nos ayuda a entender la evolución del personaje a quien primero inquieta y a la vez fascina la aglomeración de la glorieta, pero termina en un no-lugar, en una autopista anónima, solo, frustrado, sin posibilidad de integrarse en la masa de gente que se rige solo por la regla de “el que no deduce, no luce”. En *Los novios búlgaros* la historia sobre el inmigrante búlgaro que el narrador conoce comienza en la céntrica Puerta del Sol y termina en una periférica sala de empeños. En este caso igualmente se ve la reducción del espacio de una plaza grande, abierta, sinónimo de agitación y diversidad, a un espacio cerrado, un espacio de humillación y despojo de las pertenencias, o sea, de la identidad. En *El Metro* el protagonista aterriza en el aeropuerto de Barajas y muere en el metro de Madrid. Aquí podemos interpretar este movimiento hacia abajo otra vez como el truncamiento de la posibilidad del personaje para “conquistar el cielo” de Madrid. En otras novelas, el recorrido de los personajes adopta una estructura circular. Así, por ejemplo, la calle aparece tanto al inicio como al final en *Travesía de Madrid* y *Una tarde con campanas*, aunque con matices diferentes: en la primera, el personaje no experimenta un cambio sustancial y el encuentro con el *otro* lo deja simplemente agotado, sin mayor transformación; en la segunda, en cambio, el personaje termina por identificarse con la calle que en un principio percibía como un espacio hostil. En *Madre mía que estás en los infiernos*, la circularidad no se da tanto en términos espaciales —entre el inicio y el final—, sino a través del retorno simbólico: la protagonista vuelve a su país natal con el objetivo de desmitificar la imagen de Occidente como tierra prometida.

En cuanto a los espacios prohibidos o los espacios que marcan ciertos límites en la ciudad, hemos podido constatar una leve diferencia entre las novelas escritas durante el franquismo y las de la era democrática. En las primeras, los espacios-tabú o los espacios que marcan alguna frontera son siempre espacios abiertos y públicos como el río (TM, LP), la plaza (LO), el aeropuerto (TM), el metro y el cine (LP). Mientras que en las segundas, se trata más de espacios cerrados: la oficina de extranjería y el hospital (UTC), la escuela (LLV, UTC) y la discoteca (LLV). Mientras que en las novelas sobre la inmigración extranjera los autores utilizan estos espacios para denunciar la falta de integración de los inmigrantes y los problemas sociales derivados de su condición de ilegales, en las novelas sobre la inmigración interna, la “prohibición” —explícita o implícita— de acceso a ciertos espacios responde más bien a jerarquías sociales definidas exclusivamente en términos económicos, así como a la representación de una sociedad estancada, caracterizada por la ausencia de libertad y la imposibilidad de moverse fuera de un entorno hermético. En este contexto, incluso espacios concebidos para conectar —como el metro o el aeropuerto— pierden su función integradora.

En lo que concierne a la quinta y última pregunta, el protagonismo de la ciudad es desigual en las diferentes novelas. En las novelas del franquismo se observa un mayor determinismo en el poder de atracción de la ciudad, que parece una especie de imán que ejerce su fuerza sobre diferentes personajes que luego se pierden en ella (TM) o

terminan de manera trágica (LO, LP). En otros casos, el protagonista se mueve por todo tipo de espacios con más soltura, pero es como si la propia ciudad lo encaminase a la destrucción (TS) o lo mantuviese atrapado, bajo la apariencia de libertad (TM). En las novelas de la era democrática, se pueden dar casos similares de un espacio que enjaula (PP), aunque ese poder opresivo no proviene siempre de la ciudad en su totalidad, sino puede reducirse a sus periferias y a lo que el protagonista ve por la ciudad (los inmigrantes) o, igualmente, la ciudad se puede transformar en el punto final de una larga travesía, pero desaparece el determinismo de las novelas anteriores (EM). Hay novelas en las que la ciudad como espacio global no adquiere tanta importancia y son los barrios los que representan un microcosmos urbano para los respectivos protagonistas (Cos, LLV). En *Los novios búlgaros*, *Madre mía que estás en los cielos*, *Una tarde con campanas* y *El Metro* no se puede hablar de Madrid como protagonista, sea porque la experiencia urbana se concentra simbólicamente en un espacio (la plaza (LNB), el metro (EM)), sea porque la detención es breve y fugaz (MMQ) o porque se trata de la perspectiva deficiente de un niño (UTC), que no tiene sino una visión fragmentada de varios espacios que no llegan a identificarse con una ciudad concreta.

Hemos apuntado también a lo largo del trabajo que las descripciones y la diversidad de los espacios en las novelas de la era democrática se vuelven más parcos, lo cual acerca la imagen de la ciudad de Madrid a una metrópolis cualquiera. Es decir, si en las novelas de la migración interna los personajes luchan por “conquistar el cielo” de Madrid, pero fallan en hacerlo, en las novelas sobre las migraciones externas no importa mucho que sea precisamente “el cielo” de Madrid el que conquistar, ya que para muchos personajes la búsqueda no termina allí, a pesar de que sufren un desengaño similar a los protagonistas de las novelas precedentes. Si extendiéramos el significado de estas palabras de Homi Bhabha (1990: 6) “the peoples of the periphery return to rewrite the history and fiction of the metropolis”, podemos decir que en nuestros casos se trata de historias escritas por esos personajes periféricos, pero si en el caso de los provincianos escribir la historia de la metrópolis es sobre todo destacar su hostilidad y el propio fracaso, en el caso de los inmigrantes extranjeros se trata también de introducir el espacio de *otro* en la ciudad, poblarla no solo con su presencia, sino con reminiscencias de otros lugares, distantes y distintos.

Madrid, como hemos visto mediante nuestro análisis, es sobre todo un espacio ambiguo. Madrid puede ser una ciudad lejana, inmensa, multitudinaria, indiferente, un espacio que atrapa, que limita, donde todo sucede con una velocidad vertiginosa, todo es falso, decadente y falto de moral; pero es también un espacio que permite el encuentro, que fascina, que libera, que puede llevar a un cambio positivo. En este sentido, queremos terminar nuestras conclusiones con una cita de Italo Calvino (1980):

Una città può passare attraverso catastrofi e medioevi, vedere stripi diversi succedersi nelle sue case, veder cambiare le sue case pietra per pietra, ma deve, al momento giusto, sotto forme diverse, ritrovare i suoi dèi. (285)

Adaptándola a nuestro contexto, podemos decir que las migraciones a lo largo de los años han cambiado la ciudad y la ciudad ha dejado huella en los destinos de los personajes que la han transitado, pero lo que no ha cambiado es el vínculo con la ciudad como el único hogar del hombre donde este está condenado a la eterna búsqueda de sí mismo.

ANEXO

1

**Resúmenes
de las obras**

En este apartado ofrecemos los resúmenes de las trece novelas cuyos espacios han sido analizados en capítulos aparte, para que el lector pueda moverse con más facilidad entre los espacios fragmentados.

Los olvidados es una historia sobre tres trágicos destinos que se cruzan: el de Antonio, un viejo anarquista que se retira a la soledad de la periferia madrileña ante la imposibilidad de enfrentarse a un mundo falto de ideales y de moral; el de Pepe el Granaíno, un joven que está “dispuesto firmemente a marcharse” (LO: 246) de Guadix y, al no lograr convertirse en un famoso torero, termina en el hampa que ronda la plaza de Legazpi; y el de Mercedes, una chica inocente, pero valiente, que huye del padrastro que quiere abusar de ella y llega por casualidad a la chabola de Antonio, quien la acoge. Estos tres personajes coinciden en “La Colonia sin Ley” —un barrio de chabolas en el distrito de Usera— junto con otros personajes secundarios condenados a saborear cotidianamente la miseria, la degradación, la falta de perspectivas y el olvido de la gran ciudad que se yergue a su lado como un alcázar. Para muchos de los personajes, Madrid es un destino casual y no una elección premeditada o un mero puente hacia otros destinos, como América. Mercedes no llegó por voluntad propia, sino siguiendo a su madre y al padrastro; Antonio, Pepe o la amiga de Mercedes, Martina, pasan por varias ciudades y pueblos del sur de España antes de llegar a la capital. Pero lo que une a los tres protagonistas es que Madrid se convierte para ellos en un destino fatídico. Pepe termina enloquecido en la cárcel justo cuando intenta empezar una nueva vida con Mercedes. Mercedes muere desagrada a causa de un aborto y, poco después, Antonio resbala en el canal del río Manzanares y pierde la vida.

La migración, si bien representada tanto en la fase de la travesía como en la del asentamiento, no es el único eje temático de la novela. El drama migratorio se sitúa en el contexto sociohistórico de la postguerra y en un tipo de narrativa altamente comprometida con las clases desfavorecidas en la que predomina una dimensión existencial.

En **La piqueta**, el hecho de que los protagonistas sean unos inmigrantes del pueblo venidos en busca de una vida mejor en Madrid será la causa directa de la tragedia en esta novela. El texto se abre con el anuncio de la llegada de los hombres de la piqueta, y mediante analepsis se va reconstruyendo la angustia de la familia proveniente de Jaén que, consciente de que su chabola —la última en haberse construido— será derribada, espera impotente la llegada de lo inevitable¹⁷⁹.

La familia está compuesta por el padre, Andrés, que trabaja en la construcción; la madre, ama de casa; dos niños pequeños y la adolescente Maruja, que será la protagonista de la obra. Se representa la vida vecinal en el barrio, aunque sin poner el acento en una comunidad unida. No destacan muchos personajes secundarios —salvo

179 Del mismo año de publicación es también la película *El inquilino*, de José Antonio Nieves Conde, que también se centra en problemas de la vivienda y donde también la casa de la familia protagonista termina derribada.

el señor Remigio—y predomina la sensación de que ese colectivo es solo una masa informe y uniforme, incapaz de rebelarse o de enfrentarse a sus problemas comunes.

Junto a estos seres marginados, aparecen otros personajes, como Juana, una conocida de Maruja que trabaja en una fábrica de bombillas; López y Jesús, los jefes de esa misma fábrica, que frecuentan un merendero cercano al barrio de chabolas para seducir a chicas inocentes; y Luis, huérfano de guerra que vive con su tía en Lavapiés y se convierte en el novio de Maruja.

La acción se concentra en una decena de días en los que los personajes se ven empujados a la desesperación al intentar encontrar una solución al inminente derribo de su chabola. Sin embargo, no la hallan ni entre sus vecinos ni entre quienes en su día se ofrecieron a ayudarles. Solo Luis acogerá a Maruja, movido en parte por el amor que siente por ella y en parte porque reconoce en su familia su propia historia de derrota.

En una entrevista con motivo del homenaje que le rindió la Universidad Complutense de Madrid, el autor declaró que *La piqueta* no es “una novela documental ni costumbrista, sino una metáfora sobre la indefensión del hombre, sobre la lucha de los más humildes contra la injusticia y la opresión”¹⁸⁰. En otras palabras, de manera similar a la novela anterior, la migración no se quiere reflejar solo como una historia aislada de unos individuos, sino en el contexto más amplio de una lucha humana.

Aunque no han faltado críticas¹⁸¹ dirigidas a la literatura española de los años cincuenta centrada en temas sociales y enmarcada dentro del neorrealismo —corriente que algunos denominaron despectivamente *realismo de la berza*—, coincidimos con Almudena Grandes, y lo hemos demostrado a través del análisis, en que el autor realiza una asombrosa “gestión del silencio”¹⁸² en sus obras. *La piqueta* quizá no alcance la envergadura de *Tiempo de silencio*, pero consideramos que es una obra que va más allá del tema de la migración y del chabolismo. La lectura que hemos propuesto sobre sus espacios, tanto explícitos como implícitos, arroja nueva luz sobre esta novela.

Tiempo de silencio es ya un libro clásico, ampliamente estudiado y analizado, pero aun así ofrecemos aquí un breve resumen, en consonancia con el tratamiento del resto de las novelas. Un joven investigador, Pedro, llega a Madrid desde provincias para trabajar en un proyecto sobre un caso particular de cáncer hereditario en una cepa de ratones, pero al no obtener resultados satisfactorios y agotarse las muestras necesarias para continuar, decide acompañar a su ayudante, Amador, a una chabola donde Muecas, un hombre que había robado ratones de esa misma cepa, los cría por su cuenta.

180 Villena, Miguel Ángel (2009, 3 de mayo): “La reedición de ‘La piqueta’ descubre la talla de Ferres”.

181 Por ejemplo, García Viñó (2009: 145) sobre *La piqueta* afirma que “cuenta un caso, casi calca de alguna película del neorrealismo italiano, en el que de hecho se inspiraron muchos de estos novelistas, pero quedándose sólo en la superficie, por falta precisamente de literaturización.”

182 Grandes, Almudena, comunicación en una mesa redonda organizada por el foro complutense de la Fundación General UCM en homenaje a Antonio Ferres, disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=8WwpKLM0x40> [Consulta: 21.03.15].

El contacto con este mundo marginal va a ser fatídico para Pedro. Poco después, Muecas vuelve a buscarlo, esta vez para pedirle que salve a su hija, que se está desangrando en la chabola a causa de un aborto. Aunque Pedro no ha practicado nunca alguna operación, acude al lugar, pero solo puede constatar la muerte de la joven. Más adelante será acusado de su fallecimiento y encarcelado, pero será la madre de la chica quien, con su testimonio, contribuirá a la liberación de Pedro.

Tras salir de prisión, Pedro se distancia de su amigo Matías, con quien solía compartir desde salones aristocráticos hasta prostíbulos oscuros, y regresa a la pensión donde vivía, con la intención de casarse con Dorita, la hija de la dueña. Sin embargo, Dorita será la segunda víctima de la novela, otra vez como consecuencia del mundo degradado de las chabolas o, más concretamente, de la venganza de Cartucho, el novio de la hija de Muecas.

Esta novela no ofrece solo una visión nihilista de la migración, en la que los personajes o se mueren por las miserables condiciones en las periferias urbanas o se ven obligados a abandonar Madrid y a ser condenados a la mediocridad, sino también una visión oprimiente de España en tiempos de la dictadura, en los tiempos de silencio y desolación.

La trama de **Travesía de Madrid** es fácil de resumir, ya que gira en torno a un personaje anónimo, también narrador de la historia, y consiste en una sucesión de encuentros del protagonista con mujeres de distintas nacionalidades y clases sociales durante su vagabundeo por diferentes espacios de Madrid: estaciones, calles, cafeterías, pensiones, pisos, piscinas. Se trata de un personaje marginado, sin pasado ni raíces, que se gana la vida durmiendo con mujeres mayores o extranjeras e involucrándose en actividades al margen de la ley. Entre las mujeres que conoce hay también algunas provincianas recién llegadas a la gran urbe, que muy pronto son engullidas por ella, perdiéndose para siempre. Con ninguna de las mujeres —ya sean españolas o extranjeras— el protagonista establece un vínculo duradero o profundo: todas ellas son figuras sin rostro, fundidas con la ciudad misma, que para él representa un hogar.

La novela no es una historia de amor, pero el amor —o más bien el sexo— funciona como el único motor de la vida y de la acción. Hacia el final, cuando ese único aliciente parece apagarse, el protagonista decide suicidarse junto a una chica mediante la llamada “ruleta romana”, que consiste en cruzar los semáforos en rojo. Sin embargo, sobrevive, y las últimas frases anuncian una suerte de reconciliación con la ciudad y con la vida.

La novela carece de una dimensión social y humana de la migración, pero cobra relevancia dentro del corpus por la manera en que representa a la ciudad como una colmena, como un espacio en ebullición donde caben todos, aunque nadie parece pertenecer del todo¹⁸³.

183 Compárese con esta cita: “[es] difícil que alguien se pueda sentir *de Madrid*” porque “[s]er de Madrid es no ser de ningún sitio o ser de todas partes.” (Martínez Rico 2002:117)

Se vende un hombre narra la historia de Enrique Lorca, quien, a final de la Guerra Civil llega a Madrid con su madre para buscar al tío de Enrique y pedirle ayuda tras abandonar su pueblo natal. Allí habían asesinado a su padre, había muerto su hermana pequeña y las condiciones de vida se habían vuelto insostenibles. La experiencia de Enrique en Madrid se articula en varios períodos:

- la infancia que, a pesar de la penuria y el hambre, es un período feliz y despreocupado, marcado por la amistad y las aventuras con la banda de golfillos de su barrio;
- la adolescencia y el período durante el que trabajaba en la tienda del señor Plácido, caracterizados por un descubrimiento traumático de la sexualidad —a través de una relación con una chica que vive como una especie de prostituta-esclava de un académico— y por la muerte de su madre;
- la edad adulta, que puede dividirse a su vez en varias fases:
 - a) una primera etapa, durante la cual trabaja de camionero; este es probablemente el período más alegre de su vida, porque llega a identificarse con el camión destartado, convertido en hogar móvil y símbolo de una vida sin ataduras;
 - b) una segunda etapa en la que regresa a Madrid, primero trabajando como taxista y, luego, como empleado del constructor Puig, personaje manipulador y corrupto, responsable de que Enrique acabe en la cárcel. Es desde prisión, mediante una estructura de *flashbacks*, desde donde se reconstruye la historia anterior.
 - c) la fase correspondiente a la salida de la cárcel, en la que Enrique es ya un hombre de mediana edad, con las sienes plateadas y con ningún deseo de vivir, salvo para consumir su venganza contra Puig.
 - d) al fracasar en su intento de venganza, Enrique abandona la ciudad: primero se traslada a una ciudad costera, donde conoce a un escritor al que relata su vida —quien, a modo de recurso metaficcional, aparece como el supuesto transcriptor de la novela— y, luego, a Alemania, donde se une a un grupo de *hippies*. Finalmente termina en un hospital, fingiendo haber perdido la memoria.

No se puede hablar de Enrique como de un personaje que posea una conciencia migratoria explícita, ni puede decirse que la novela se centre exclusivamente en una travesía de tipo migratorio. Sin embargo, es evidente que Enrique abandona su pueblo, como tantos otros, impulsado por razones políticas y económicas. Nunca llega a integrarse en la ciudad, permaneciendo siempre en sus márgenes, sin hogar, sin familia, sin ningún vínculo con un lugar que funcione como espacio de recuerdos o de identificación. Su figura encarna así una forma extrema de desarraigo existencial y espacial.

La primera novela de este corpus que trata la llegada de los inmigrantes extranjeros es **Los novios búlgaros** que, como del mismo título se desprende, presenta la inmigración búlgara en Madrid, representada principalmente a través de la pareja formada por Kyril y Kalina. Kyril es un inmigrante ilegal que, junto a otros inmigrantes de su nacionalidad, buscan todas las maneras posibles, ya no solo para sobrevivir, sino de ser “occidentales” y vivir una vida cómoda y lujosa. Para lograrlo, estos chicos aceptarán con facilidad ser “acompañantes” de los homosexuales españoles adinerados y recibir, a cambio de favores sexuales, todo tipo de regalos o dinero.

La historia está narrada desde la perspectiva de uno de estos homosexuales, Daniel Vergara, quien, enamorado de su “protegido”, llegará a cometer todo tipo de excesos, incluido un viaje a Sofía, para ganarse la confianza de Kyril. Pero el amor entre Daniel y Kyril es un amor imposible, no solo porque ambos pertenecen a dos mundos irreconciliables —el Este y el Oeste, la aristocracia y la “chusma”—, sino también porque Kyril es heterosexual y tiene una novia, Kalina, que pronto se unirá a él en Madrid.

Kalina nunca llegará a conocer los devaneos de su novio. De hecho, allá donde vayan Kyril y Daniel parecen simples buenos amigos: en el juzgado donde Kyril se casa con Kalina, en el hospital tras el accidente de moto, en la cárcel, donde acaba Daniel después de que Kyril sea detenido bajo sospecha de tráfico de drogas, o en la sala de empeños, donde Kyril lleva su oro para poder comprarse un coche con el que marcharse de Madrid.

Aunque se trata de una historia migratoria (filtrada a través de la perspectiva de un español), como ocurre en muchas otras novelas, el tema de la inmigración sirve aquí como punto de partida para hablar de Madrid como un teatro regido por las apariencias, y de un tiempo —a finales de los años ochenta y principios de los noventa— dominado por la pérdida de ideales y la deshumanización propia de la “jungla capitalista”.

Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia es la historia del encuentro, del amor y de la despedida entre Laura, una adolescente española, y Andrés, un joven polaco que viene a vivir en el mismo bloque de Laura en un barrio de Getafe. La llegada de la familia de Andrés provoca rechazo y recelo entre los vecinos, y será únicamente Laura quien, atraída por el aspecto diferente y exótico de los nuevos vecinos, y movida por la curiosidad de conocer una cultura lejana, establecerá una relación más profunda con Andrés.

No se trata exactamente de una relación de pareja, sino de un vínculo más parecido al que se establece entre un hablante y un oyente, o entre un escritor y su lector, ya que gran parte de la novela está constituida por la historia que Andrés le narra a Laura. Ese relato evoca un episodio vivido por él en Varsovia y, tras la marcha de Andrés, se convierte para Laura en un enigma: buscará claves en ese relato que le permitan interpretarlo y entenderlo.

Detrás de lo que parece la historia de una adolescente con una vida cotidiana — asiste al instituto, sale con sus amigas por el barrio— y de un misterioso chico recién llegado, se oculta una representación atípica de la experiencia migratoria. Del relato se excluyen los aspectos más duros de la migración: no se mencionan los lugares donde trabajan los inmigrantes o por donde se mueven perseguidos por la policía. En su lugar, se teje una historia casi heroica, hecha de las aventuras de Andrés por el río Vístula. Es decir, durante los encuentros íntimos entre Laura y Andrés en un bosque, se construye una verdad transformada por la ficción, que oculta la dureza del presente bajo el velo del relato mítico.

Una tarde con campanas está narrada desde la perspectiva del niño José Luis, quien, junto con su familia —el padre, la madre, el hermano mayor Augusto, la hermanastra Somaira y una hermana menor— emigra desde su país de origen a Madrid. Si bien este país no se menciona explícitamente, diversas referencias culturales (como la alusión a la diosa María Lionza) permiten suponer que se trata de Venezuela.

Las razones del viaje, o de lo que se denomina coloquialmente “cruzar el charco”, son múltiples: la dictadura militar vigente, la penuria económica, la falta de empleo y, también, un hecho simbólicamente potente como es la destrucción de su casa por una inundación, que funciona como imagen del desarraigo y de la ruptura definitiva con el pasado. Tras llegar a Madrid, logran burlar los controles del aeropuerto de Barajas alegando que van a visitar a un tío. Poco después, los encontramos instalados en un piso céntrico, compartido con otros inmigrantes.

Desde ese nuevo espacio, el niño relata en primera persona cómo conoció a su vecina Mariana, que se convertirá en su mejor amiga; cómo fue expulsado del colegio; cómo la familia tuvo dificultades para conseguir medicamentos en una farmacia; cómo observaba el abatimiento y la desesperanza en los rostros de sus familiares; y muchas otras anécdotas del Madrid que se convierte ahora en el nuevo *aquí*, desplazando lentamente los recuerdos dolorosos del *allí* innostrado.

La novela está narrada principalmente en primera persona, aunque presenta capítulos diferenciados tipográficamente que cumplen otras funciones narrativas. Algunos están redactados en forma de diálogo y recogen las conversaciones de las señoras que viven en una habitación realquilada, mediante las cuales se aporta información adicional sobre la familia de José Luis. Otros capítulos, narrados por un narrador omnisciente, describen tres sueños del niño que representan un Madrid fantástico, imaginado, casi mágico, en contraste con la dureza del entorno real.

El cielo de Madrid narra la trayectoria de Carlos, un joven pintor que llega a la capital con entusiasmo y ambición, decidido a “conquistar el cielo”. Sin embargo, en su camino hacia el reconocimiento, irá descubriendo el paso del tiempo, la pérdida de ideales, el desgaste de las amistades y del brío juvenil y el inevitable enfrentamiento

con una edad adulta monótona, en la que se espera de él ser serio, responsable y, sobre todo, dominar el juego de las apariencias.

La novela está dividida en cuatro partes —*El Limbo*, *El Infierno*, *El Purgatorio* y *El Paraíso*—, cada una encabezada por una cita de *La Divina Comedia*, a la que aluden también los títulos. Salvo *El Purgatorio*, las demás se desarrollan en Madrid, y la narración, construida con una estructura temporal no lineal, recorre desde la llegada de Carlos a finales del franquismo hasta su madurez.

En su juventud, Carlos conoce a otros jóvenes procedentes de distintas regiones de España que, como él, disfrutaban de las posibilidades que ofrece la gran ciudad. Sus vidas giran en torno a las interminables salidas nocturnas, especialmente al bar *El Limbo*, que se convertirá en un lugar mítico, símbolo de una etapa vital marcada por la despreocupación, el arte y la efervescencia cultural. La conciencia de que ese mundo queda atrás se impone cuando inicia una relación seria con una chica sueca y viajan juntos a su país natal. Para Carlos, ese viaje representa el fin de su juventud y del ritmo desenfrenado de la vida madrileña.

A partir de entonces, Carlos alcanza su mayor fama como pintor pero, de forma paradójica, comienza a experimentar la ciudad como un espacio hostil. La presión del mercado artístico y el vacío existencial lo empujan a mudarse a un pueblo de las afueras, Miraflores, donde recupera cierta paz interior y una renovada inspiración, lejos de las exigencias del sistema artístico. No obstante, la soledad terminará por empujarlo nuevamente a Madrid. En su regreso final, Carlos encuentra una forma de reconciliación consigo mismo, junto a su compañera y el hijo que tienen en común.

Madre mía que estás en los infiernos vuelve a presentar como protagonista a una persona migrante latinoamericana, aunque en este caso se trata de una mujer, Adela Guzmán, a través de la cual se propone una deconstrucción de la imagen estereotipada de la inmigrante pobre, cuya única salida profesional parece ser el servicio doméstico.

Adela abandona la República Dominicana con la esperanza de liberarse del control de su ex marido, un general posesivo y machista, así como de una madre que nunca le ha brindado afecto ni apoyo. Su objetivo es alcanzar la independencia económica y poder vivir con tranquilidad junto a sus hijos. Sin embargo, Madrid no será para ella más que una experiencia transitoria. Aunque se ve obligada a aceptar un empleo como asistente, se niega a dejarse humillar y mantiene su dignidad. Ante la noticia de que su ex marido ha viajado a España con la intención de matarla, se refugia en un pueblo de Jaén.

En este entorno rural, Adela se siente segura en el seno de una familia de ancianos que cuida de su nieta, y cuenta con el apoyo constante de un amigo español, Antonio. La amenaza del marido acaba requiriendo la intervención policial, pero la verdadera li-

beración de Adela no llegará por vías externas, sino cuando toma la decisión de regresar a su pueblo natal, Coa, y de dejar de huir de su pasado para finalmente enfrentarlo.

Gran parte de la novela consiste en un recorrido por los recuerdos de Adela —la infancia, la adolescencia y la edad adulta en Coa—, a través de los cuales se revela una figura femenina fuerte y resiliente, que ha sabido conservar su dignidad a pesar de las múltiples adversidades. Madrid es, en este sentido, solo una etapa: una migración frustrada, pero también una experiencia transformadora, ya que es precisamente ese desplazamiento lo que le permite adquirir una perspectiva crítica sobre su vida, gracias a la distancia tanto temporal como geográfica.

En la novela *Cosmofobia* no se puede hablar de una trama única, ya que está compuesta por una serie de capítulos narrados desde las perspectivas de múltiples personajes, todos ellos vinculados, por distintos motivos, con el barrio de Lavapiés. Este espacio urbano, caracterizado por su diversidad cultural, étnica y social, funciona como nexo entre historias y como protagonista colectivo.

Entre los personajes más destacados se encuentran: Antón, un joven español de vida aparentemente ordinaria que mantiene relaciones con varias mujeres a lo largo del relato (Miriam, La Chunga); Claudia, trabajadora social en una ludoteca frecuentada por niños inmigrantes, y pareja de Isaac, también educador en el mismo centro; Leonor Mayo, actriz famosa, atractiva pero emocionalmente inestable; Livia, una joven embustera que sobrevive aprovechándose de los demás; David, cantante en decadencia; Susana, una mujer negra y española que sufre tanto el maltrato de su pareja como el racismo cotidiano; y Yamal, pintor de origen árabe, personaje carismático, enigmático y central en la novela, ya que se relaciona con casi todos los demás.

Estos son solo algunos de los muchos personajes que aparecen bajo nombres reales o ficticios, componiendo una voz coral que recuerda al personaje colectivo de *La colmena* de Cela. Con frecuencia, las historias de unos y otros guardan notables semejanzas, variando apenas en el nombre del protagonista o en algún detalle de la situación, lo que remite a un juego de repeticiones que encuentra su correlato simbólico en los *Cuadros iguales* del personaje Yamal.

Estos *Cuadros iguales*, que le otorgan fama en la ficción y que funcionan como elemento metanarrativo en la novela, son pinturas casi idénticas que se diferencian únicamente por pequeños detalles y que pueden colocarse en cualquier orientación porque no tienen “el revés”. A través de esta obra pictórica, el artista cuestiona los conceptos tradicionales de originalidad y representación, del mismo modo que Lucía Etxebarria, al construir relatos similares situados en Lavapiés, cuestiona los discursos sobre la multiculturalidad e interculturalidad contemporáneas. *Cosmofobia*, así, se convierte en una reflexión polifónica y crítica sobre la identidad urbana y la convivencia en un Madrid posmoderno y globalizado.

El Metro narra la historia de un joven camerunés que abandona su pueblo natal, aparentemente por una causa sencilla: las tradiciones le impiden casarse con la mujer que ama. Sin embargo, este motivo es solo la superficie de una trama mucho más densa, marcada por profundas tensiones identitarias, históricas y sociales. Antes de la llegada del protagonista a Madrid, el relato reconstruye su infancia, determinada por el hecho de que su padre adoptó la religión de los colonizadores. Esta decisión generará conflictos con sus coetáneos, que lo consideran un “embustero”, pero también con su propia familia y consigo mismo, atrapado entre el peso de las tradiciones ancestrales y el influjo de la modernidad.

El proceso de colonización y la posterior descolonización no solo representan el derrumbe de un mundo antiguo, sino también la persistencia de la miseria, la desigualdad y la frustración de toda una generación. Estos factores empujan a Obama Ondo a iniciar un periplo que lo lleva primero a distintas ciudades africanas y, finalmente, a lo que percibe como la tierra prometida: Occidente. Llega en patera a una de las Islas Canarias, desde donde es trasladado a Madrid. Durante un tiempo trabaja en una plantación en el sur de España, para luego asentarse en la capital, donde la única posibilidad de supervivencia es la venta ambulante en la calle, los parques... y el metro.

El metro se convertirá para él en un espacio ambivalente: lugar de maravilla tecnológica, de refugio, de encuentro (es allí donde conoce a una chica española que parece anunciar un proceso de integración), pero también escenario de la tragedia. Aunque su mayor temor es morir de forma anónima, lejos de los suyos, el destino se impone con violencia: Obama Ondo es apuñalado por una banda de neonazis y muere solo, en el andén vacío del metro madrileño.

En **Paseador de perros**, el protagonista-narrador —cuyo nombre no se menciona— y su pareja Laura Song emigran desde Lima hacia Madrid con la esperanza de escapar de la monotonía y la mediocridad. Su destino es la capital española, imaginada como una “fiesta perpetua”, un lugar donde comenzar una nueva vida y disfrutar de la libertad, la música y las posibilidades culturales. Sin embargo, esta ilusión se desvanece pronto: no solo resulta imposible borrar completamente el pasado, sino que la vida en la gran ciudad se revela hostil y frustrante. El protagonista, sin papeles y sin perspectivas claras, se ve obligado a aceptar empleos precarios, entre ellos el de paseador de perros.

Tras separarse de Laura, el sentimiento de soledad se intensifica. Su trabajo, que lo lleva por calles, plazas y túneles de metro, no le permite establecer vínculos reales con los dueños de los perros, de quienes solo observa, a distancia, vidas marcadas por la tristeza o la miseria. Muy pronto empieza a sentirse él mismo como una mascota más, atrapado en una jaula invisible dentro de una ciudad que lo expulsa y lo reduce a la invisibilidad.

La visión de Madrid que ofrece el protagonista es desoladora: “caca por el suelo e inmigrantes por todos lados”. Lejos de ser un espacio de oportunidades, la ciudad se convierte en un símbolo de encierro, frustración y desarraigo. Aunque en un momento se plantea un nuevo destino, París, la novela culmina con una potente imagen de ambigüedad: el protagonista corre junto a un grupo de perros por una calle desierta, como si quisiese liberarse de toda la frustración y falta de libertad que acumuló por ser un inmigrante ilegal, un extranjero, un indeseable, marcado con una X en su carné.

ANEXO

2

**Tabla de
espacios
presentes y
analizados
en las
novelas**

	EPr		EN		EF					EPu												
	Cs	R	Pq	O	H	Pr	Ho	Cl	Ce	A/E	Ca	Pl	Ti	Me	Ba	Ci	Te	Ms	E	V	EM	
LO	x	x		x		(x)		x	x	x(e)	x	x	x	x	x	x			(x)	x		x
LP	x	x		x							x	x			x	x				(x)		(x)
TS	x			x(2)	X	x		x	x		x				x	x	x	x	x		(x)	
TM	x	x			X		x		x	x(e/a)	x	x		x	x		x					x
SVH	x		x	x	X	(x)	(x)	x	x	x(e)	x		x	x		x		x	x			x
LNB	x			x(2)	X	x	x	x		x(a)	x	x	x		x							(x)
LLV	x		x	(x)							(x)				x				x			
UTC	x		x	x(2)						x(a)	x		x		x				x			x
CM	x											x			x							
MMQ	x				X	(x)				x(a)	(x)				x							
Cos	x			(x)	X					x(a)			x		x							
EM	x		x			(x)				x(a)	x			(x)	x							x
PP	x		x	x							x				x							x

Leyenda:

En la primera columna están las mismas abreviaciones de las novelas que usamos a lo largo del trabajo.

En la primera fila están las abreviaciones de los tipos de espacios según los cuales agrupamos los distintos espacios que aparecen en las novelas: EPr (espacios privados), EN (espacios de la naturaleza), EF (espacios fronterizos), EPu (espacios públicos).

En la segunda fila están las abreviaciones de los espacios que hemos analizado: Cs (casa), R (río) Pq (parque), O (oficina), H (hotel), Pr (prostíbulo), Ho (hospital), Cl (cárcel), Ce (cementerio), A(aeropuerto)/E(estación de trenes), Ca (calle), Pl (plaza), Ti (tienda), Me (mercado), Ba (bar), Ci (cine), Te (teatro), Ms (museo), E (escuela), V (vertedero), EM (El metro). En algunos casos hemos usado solo uno de los espacios analizados como genérico y representativo (por ejemplo el hotel o el bar).

(2) – significa que en la novela aparecen los dos tipos de espacios que se han analizado en el trabajo como oficinas privadas y públicas.

(e) (a) – se refieren a la presencia sea de la estación de trenes y/o del aeropuerto que en el trabajo se analizaron en un único capítulo como espacios de entrada.

(x) – puede significar que el espacio analizado no se ubica en Madrid o solo se menciona de paso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS PRIMARIO DE NOVELAS:

- Etxebarria, L. (2007). *Cosmofobia*. Barcelona: Destino.
- Ferres, A. (2002). *La piqueta*. Madrid: Viamonte.
- Galarza, S. (2009). *El paseador de perros*. Barcelona: Candaya.
- Jiménez, C. (2008). *Madre mía que estás en los infiernos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Llamazares, J. (2006). *El cielo de Madrid*. Madrid: Punto de lectura.
- María de Lera, Á. (1987). *Se vende un hombre*. Barcelona: Planeta.
- María de Lera, Á. (2004). *Los olvidados*. Madrid: Castalia.
- Martín-Santos, L. (1990). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.
- Méndez Guédez, J. C. (2004). *Una tarde con campanas*. Madrid: Alianza.
- Mendicutti, E. (2009). *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Ndongo-Bidyogo, D. (2007). *El Metro*. Barcelona: Cobre Ediciones.
- Silva, L. (1997). *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*. Madrid: Anaya.
- Umbral, F. (1966). *Travesía de Madrid*. Madrid/Barcelona: Alfaguara.

TEXTOS NARRATIVOS SECUNDARIOS:

- Baroja, P. (1990). *El mundo es así*. Madrid: Espasa Calpe.
- Calvino, I. (1980). "Gli dèi della città" en *Una pietra sopra*, pp. 282-285. Torino: Einaudi.
- Cela, C.J. (s.f.). *Colmena*. Librodot.com. Recuperado de:
<http://www.berriotxo.com/images/library/File/La%20Colmena.pdf> [Consulta: 08.07.2014].
- Ferrer del Río, A. (1851). "El indiano" en VV.AA. *Los españoles pintados por sí mismos*, pp. 16-20. Madrid: Gaspar y Roig Editores. Recuperado de:
http://bibliotecavirtual.malaga.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1002948 [Consulta: 20.02.2015].

- Muñoz Molina, A. (2007). *Los misterios de Madrid*. Barcelona: Seix Barral.
- Perec, G. (1999). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Pérez Galdós, B. (1993). *Novelas contemporáneas VI: Fortunata y Jacinta*. Madrid: Turner.
- Santiesteban, R. S. (2001): La tumba de Agrumosa. En: VV.AA. *Lavapiés: microrrelatos*, pp. 35-39. Madrid: Ópera Prima.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y GENERAL:

- Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste.
- Andrés-Suárez, I., Kunz M. y D'Ors, I. (2002). *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Editorial verbum.
- Augé, M. (1993). *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. de Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Ávila Martín, C. y Linares Alés, F. (2010). La noción de ideologema y la dimensión cultural de las palabras. En: Chicharro, A. y Linares Alés, F. (eds.), *Sociocrítica e interdisciplinariedad*, pp. 343-361. Granada: Ediciones Dauro. Recuperado de: <http://www.scribd.com/doc/218895252/Sociocritica-e-Interdisciplinariedad#scribd> [Consulta: 06.01.2014].
- Bachelard, G. (1983). *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina Champourcín. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra. Madrid: Taurus.
- Baker, E. y Compitello, M. A. (coord.) (2003). *Madrid de la Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*. Madrid: Alianza.
- Bal, M. (2006). *Teoría de narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. de Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (1986). Semiology and the urban. En: Gottdiener, M. y Lagolopulos, A. Ph. (eds.), *The city and the sign: An introduction to Urban Semiotics*, pp. 87-98. New York: Columbia University Press.
- Bhabha, H. K. (1990). Introduction: narrating the nation. En: Bhabha, H. K. (ed.), *Nation and Narration*, pp. 44-70. New York: Routledge.

- Borja, J. y Castells, M. (2012). La ciudad multicultural. En: Valladares Vielman, L. R. (ed.), *La ciudad. Antecedentes y nuevas perspectivas*, pp. 337-557. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC), Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR).
- Brennan, T. (1990). The national longing for form. En: Bhabha, H. K. (ed.), *Nation and Narration*, pp. 44-70. New York: Routledge.
- Casado Fernández, A. (2010). El metro: una aventura subterránea. En: Popeanga, E. (coord.), Garrido, E., Muñoz, D. y Peñalta, R. (eds.), *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 107-117. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Castro Díez, A. (2004). Introducción biográfica y crítica. En: María de Lera, A., *Los olvidados*, pp. 7-49. Madrid: Castalia.
- Certeau, M. de (2000). *Invencción de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Trad. de Alejandro Pescador. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Cordero, S. (2009). *Rabia* [película]. España-México-Colombia: Telecinco Cinema/Think Studio/Dynamo.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- D'Ors, Inés (2002). Consideraciones en torno a las nociones de emigración / inmigración y emigrante / inmigrante. *Estudis romànics*, núm. 24, pp. 91-102. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/estudis/article/viewFile/237561/319821> [Consulta: 11.12.2014].
- Daneva Molles, E. (2013). Identity and Immigration Integration in Western Europe's 'New' Migration Cities: The Cases of Dublin and Madrid. *Josef Korbel Journal of Advanced International Studies* Vol. 5, pp. 1-26. Recuperado de: https://www.du.edu/korbel/jais/journal/volume5/volume5_molles.pdf [Consulta: 08.12.2014].
- Díaz Ruíz, S. B. (2012). La ciudad como espacio social. En: Valladares Vielman, L. R. (ed.), *La ciudad. Antecedentes y nuevas perspectivas*, pp. 109-144. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC), Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR).
- Diccionario de la lengua española (2005). Espasa-Calpe. Recuperado de: <http://www.wordreference.com>.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Trad. de Luis Gil. Guadarrama: Punto Omega. Recuperado de: <http://www.slideshare.net/sebimaximo/eliade-mircea-lo-sagrado-y-lo-profano> [Consulta: 21.03.2015].

- Feingenbaum, S., Gómez N. (2012). La inmigrante latinoamericana en dos novelas españolas actuales: *Nunca pasa nada de José Ovejero y Madre mía que estás en los infiernos* de Carmen Jiménez. *Notanudum*, nº 29. Recuperado de: <http://www.hottopos.com/notand29/75-88FeingGomez.pdf> [Consulta: 05.03.2015].
- Foucault, M. (s.f.). De los espacios otros. *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5. Trad. de Pablo Blitstein y Tade Lima. Recuperado de: http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf [Consulta: 28.03.2015].
- Fratlicelli, B. (2010). Puertas de entrada: puertos y aeropuertos. En: Popeanga, E. (coord.), Garrido, E., Muñoz, D. y Peñalta, R. (eds.), *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 67-84. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Gamarra, G. (2008). Benjamín y París: de las ciudades a las barricadas. *Bifurcaciones*, núm. 7. Recuperado de: http://www.bifurcaciones.cl/007/articulos/bifurcaciones_007_Gamarra.pdf [Consulta: 06.01.2014].
- García Canlini, N. (2003). Quién habla y en qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 22, pp. 15-37. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4845937> [Consulta: 28.2.2015].
- García Escalona, E. (2002). Madrid más allá de la modernidad. *Revista de Filología Románica*, anejo III, pp. 173-188. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0202220173A/10657> [Consulta 17.12.2014].
- García Viñó, M. (2003). *La novela española del siglo XX*. Madrid: Endymion.
- Garrido Alarcón, E. (2010). El hospital: vivir después de morir. En: Popeanga, E. (coord.), Garrido, E., Muñoz, D. y Peñalta, R. (eds.), *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 267-280. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Garrido Domínguez, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Gómez Porro, F. (2000). *La Conquista de Madrid: paletos, provincianos e inmigrantes*. Madrid: Sílex D.L.
- Gottdiener, M. y Lagopoulos A. Ph. (eds.) (1986). *The city and the sign: An introduction to Urban Semiotics*. New York: Columbia University Press.
- Goytisolo, J. y Naïr, S. (2001). *El peaje de vida: integración o rechazo de la emigración en España*. Madrid: Aguilar.
- Greimas, A. J. (1986). For a topological semiotics. En: Gottdiener, M. y Lagopoulos, A. Ph. (eds.), *The city and the sign: An introduction to Urban Semiotics*, pp. 25-54. New York: Columbia University Press.

- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, D.L.
- (1994). *La novela española contemporánea: ensayos críticos*. Madrid: Alianza.
- Gutiérrez Carbajo, F. y Barella Vigal, J. (1997). *Madrid en la novela Vol. VI*. Madrid: La Comunidad de Madrid. Recuperado de: <http://www.uibk.ac.at/geographie/personal/borsdorf/pdfs/la-ciudad--antecedentes-y-nuevas-perspectivas-.pdf> [Consulta: 19.12.2014].
- Ingenschay, D. (2010). Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos02.htm> [Consulta: 19.10.2010].
- Kunz, M. (2002). La Polonia de Getafe: *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia* de Lorenzo Silva. En: Andrés-Suárez, I., Kunz, M. y D'Ors, I., *La inmigración en la literatura española contemporánea*, pp. 165-184. Madrid: Editorial verbum.
- Laín E., P. (1968). *Teoría y realidad del otro II*. Madrid: Revista de Occidente.
- Lehan, R. (1998). *The city in literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley: University of California Press.
- Leone, M. L. (2013). Narrating Immigration, Gendered Spaces and Transnational Feminism in Lucía Etxebarria's *Cosmofobia* (2007). *Letras Hispánicas*, Vol. 9.1, pp. 47-67. Recuperado de: <http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol9-1.html> [Consulta: 05.10.2014].
- López Serrano, A. (2001, 20 de mayo). El río Manzanares en los escritores del Siglo de Oro. Ponencia presentada en el curso: *Patrimonio Arqueológico y Artístico de la Comunidad de Madrid (II): El barroco madrileño*. Recuperado de: http://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12559/manzanares_lopez_2001.pdf?sequence=1 [Consulta: 15.08.2014].
- Lucas Alonso, P. (2010). La oficina: imagen literaria del espacio de trabajo. En: Popeanga, E. (coord.), Garrido, E., Muñoz, D. y Peñalta, R. (eds.), *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 243-254. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Martínez Carbajo, P. (2003). La destrucción citadina en el Madrid del silencio. En: Baker, E. y Compitello, M. A. (coord.), *Madrid de la Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*, pp.265-282. Madrid: Alianza.
- Martínez Rico, E. (2002). *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Moll, Nora (2002). Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales. En: Gnisci, A. (coord.) *Introducción a la literatura comparada*. Trad. de Luigi Giuliani, pp. 347-389. Barcelona: Crítica.

- Mora, V. L. (2011). La identidad migrante y su reflejo literario en libros sobre la inmigración en los Estados Unidos. *Imposibilia*, nº 2, pp. 48-62. Recuperado de: http://www.academia.edu/2524557/La_identidad_migrante_y_su_reflejo_literario_en_libros_sobre_inmigraci%C3%B3n_en_los_Estados_Unidos [Consulta 28.02.2015].
- Moral Aguilera, R. del (1991). *Madrid como escenario literario en la novela española (1935-1975)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Moral Ruiz, C. (2003). El género chico y la invención de Madrid: *La Gran Vía* (1886). En: Baker, E. y Compitello, M. A. (coord.), *Madrid de la Fortunata a la M-40: un siglo de cultura urbana*, pp. 27-58. Madrid: Alianza.
- Muñoz Carrobles, D. (2010). Espacios públicos de comunicación: calles y plazas. En: Popeanga, E. (coord.), Garrido, E., Muñoz, D. y Peñalta, R. (eds.), *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 87-105. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Muñoz, M. M. (2008). Cáncer, chabolas y castración: el Madrid de la Posguerra en Tiempo de Silencio, de Luis Martín-Santos. *Filología y Lingüística XXXIV (1)*, pp. 83-94. Recuperado de: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/1651/1641> [Consulta 29.12.2014].
- Nieves Conde, J. A. (1957). *El inquilino* [película]. España: Films Españoles Cooperativa.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les lieux de Mémoire. *Representations*, núm. 26, pp. 7-24. Recuperado de: http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Nora_105.pdf [Consulta: 04.07.2014].
- O'Connor, M. (2008). A Kiss of Death: The Perils of Migration in Donato Ndongo's *El Metro*. *Afroeuropa* Vol. 2, núm. 2. Recuperado de: <http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/article/view/90> [Consulta: 12.03.2011].
- Peñalta Catalán, R. (2010). Un elemento de la naturaleza en el paisaje urbano. En: Popeanga, E. (coord.), Garrido, E., Muñoz, D. y Peñalta, R. (eds.), *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 35-48. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Peñalta Catalán, R. y Muñoz Carrobles, D. (2010). La ciudad en el lenguaje y el lenguaje de la ciudad. En: Cornejo Nieto, C., Morán Sáez, J. y Prada Trigo, J. (coord.), *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar*, pp. 81-92. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3262719> [Consulta: 28.03.15].
- Pike, B. (1981). *The image of the city in modern literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

- Popa-Liseanu, D. (2010). La estación: un cruce de caminos. En: Popeanga, E. (coord.), Garrido, E., Muñoz, D. y Peñalta, R. (eds.), *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 51-66. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Popeanga, E. (2002). Historia y poética de la ciudad. Nota introductiva. *Revista de Filología Románica*, anejo III, pp.11-24. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0202220011A/10728> [Consulta: 08.12.2014].
- (2010). El sueño de una noche... de hotel: espacios y tiempo de paso. En: Popeanga, E. (coord.), Garrido, E., Muñoz, D. y Peñalta, R. (eds.), *Ciudad en obras: metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, pp. 281- 301. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Popeanga, E. (coord.), Popa-Liseanu, D. y Fraticelli, B. (eds.) (2006). *La ciudad como escritura*. București: Cartea Universitaria.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Disponible en: www.rae.es.
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. London: Pion Limited.
- Ruiz Sánchez, A. (2005). Desterritorialización y literatura. Literaturas de exilio y migración en la era de la globalización. *Migraciones y Exilios* 6, pp. 101-112. Recuperado de: http://www.aemic.org/assets/articulos/122/original/Ana_Ruiz_S%C3%A1nchez_Migraciones_Exilios_6_2005.pdf?1273254101 [Consulta: 09.01.2014].
- Sabaris Núñez, X. (2011). El *flâneur* como ángel caído: *Luces de bohemia, La colmena y Tiempo de silencio*. *Literatura, Espaço, Cartografias*, pp. 253-287. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Recuperado de: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/17486/6/2011-FI%C3%A2neur.%20LB,%20Col,%20TS.pdf> [Consulta: 10.08.2014].
- Sanz Villanueva, S. y Barbachano, C. J. (1976). *Teoría de la novela*. Madrid: SGEL.
- Simmel, G. (2005). La metrópolis y la vida mental. *Bifurcaciones*, núm. 4. Recuperado de: <http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm> [Consulta: 01.05.2014].
- Stevenson, D. (2003). *Cities and Urban Culture*. Maidenhead, Philadelphia: Open University Press.
- Teverson, A. y Upstone S. (eds.) (2001). *Postcolonial spaces. The politics of space in contemporary culture*. Basingstoke, U.K.: Palgrave Macmillan. Recuperado de: https://chisineu.files.wordpress.com/2014/08/postcolonial_spaces.pdf [Consulta: 14.03.2015].

- Torres-Pou, J. y Juan-Navarro, S. (eds.) (2009). *La ciudad en la literatura y el cine. Aspecto de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Tudoras, L. E. (2005). *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura post-moderna (ámbito románico)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Urrutia, J. (30.06.2001). Inmigración y literatura; Lengua, Cultura e Inmigración. *ABC Cultural*, pp. 5-11.
- Villena, M. Á. (03.05.2009). La reedición de 'La piqueta' descubre la talla de Ferrer. *El país*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2009/05/03/cultura/1241301602_850215.html [Consulta: 01.07.2014].
- Weber, M. (1964). La dominación no legítima (tipología de las ciudades): Concepto y categorías de la ciudad. En: Weber, M. *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, pp. 938-975. Trad. de José Medina Echavarría et al. México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: <https://zoonpolitikonmx.files.wordpress.com/2014/08/max-weber-economia-y-sociedad.pdf> [Consulta: 14.07.2014].
- White, P. (1995). Geography, literature and migration. En: King, R., Connell, J. y White, P. (eds.), *Writing across worlds: literature and migration*, pp. 1-19. London/New York: Routledge.
- Žižek, S. (2009). Teme a tu prójimo como a ti mismo. En: VV.AA., *Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración*, pp. 10-49. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Recuperado de: <http://www.scribd.com/doc/160842015/Los-otros-entre-nosotros-alteridad-e-inmigracion#scribd> [Consulta: 28.02.2015].
- Zoran, G. (1984). Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, Vol. 5, núm. 2, pp. 309-335. Recuperado de: http://danm.ucsc.edu/~abtollef/Physical_Poetry/0-150.pdf [Consulta: 06.09.2010].
- ЛОТМАН, J. М. (2006). *Семіосфера*. Скопје: Три. [Lotman, J.M. (2006). *Semiosfera*. Skopje: Tri.]

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

821.134.2-31.09
821.134.2-31.09:314.15(460.27)

МИHAJЛОВИКJ Kostadinovska, Sanja
Madrid como espacio plural. del provinciano al inmigrante:
[Електронски извор] : narraciones del otro / Sanja Mihajlovikj
Kostadinovska. - Текст во PDF формат, содржи 275 стр. - Скопје : S.
Mihajlovikj Kostadinovska, 2026

Начин на пристапување (URL):
https://www.academia.edu/145466143/MADRID_COMO_ESPACIO_PLURAL_DEL_PROVINCIANO_AL_INMIGRANTE_NARRACIONES_DEL_OTRO. - Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 30.12.2025. - Фусноти кон текстот. - Библиографија: стр. 267-275. - Содржи и: Апехо

ISBN 978-9989-41-102-1

- а) Шпански роман -- Мадрид како фиктивен простор -- Критики и толкувања
- б) Шпански роман -- Миграциски текови -- Мадрид -- Критики и толкување

COBISS.MK-ID 67862533

ISBN 978-9989-41-102-1