

La ciudad moderna

Sánchez Carbó, José

2014

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/4093>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

809.9332
P149

Paisajes, parajes, lugares y espacios en la literatura mexicana (siglos XIX y XX) / edición y prólogo de Claudia Carranza Vera y Juan Pascual Gay. — 1ª edición. — San Luis Potosí, San Luis Potosí : El Colegio de San Luis, A.C., 2014.

272 páginas; 23 cm. — (Colección Investigaciones)

Incluye bibliografía al final de cada capítulo
ISBN: 978-607-9401-04-7

1.- Naturaleza en la literatura 2.- Ciudades y pueblos en la literatura
2.- Literatura mexicana – Siglo XIX – Historia y Crítica 3.- Literatura mexicana –
Siglo XX – Historia y Crítica I.- Carranza Vera, Claudia, editor II.- Pascual Gay,
Juan, 1945-, editor III.- s.

Primera edición: 2014

Diseño de la portada: Natalia Rojas Nieto

© Todos los textos son propiedad de sus autores

© El Colegio de San Luis
Parque de Macul 155,
Colinas del Parque, C.P. 78299
San Luis Potosí, S.L.P., México.

ISBN: 978-607-9401-04-7

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

COLECCIÓN INVESTIGACIONES

PAISAJES, PARAJES, LUGARES Y ESPACIOS EN LA LITERATURA MEXICANA (SIGLOS XIX Y XX)

EDICIÓN Y PRÓLOGO DE
CLAUDIA CARRANZA VERA
Y JUAN PASCUAL GAY



ÍNDICE

Prólogo.....	9
Morfología del paisaje romántico en <i>Carmen</i> , de Pedro Castera ...	15
<i>Carlomagno Sol Tlachi</i>	
Entre Sodoma y el Edén o entre la ciudad y la provincia en la novela mexicana del siglo XIX.....	29
<i>Gerardo Francisco Bobadilla Encinas</i>	
La ciudad de México: una perspectiva de <i>Ciro B. Ceballos</i> sobre el espacio público finisecular	43
<i>Claudia López Pedroza</i>	
El ejercicio y la lucha por el poder en algunos espacios de <i>La sombra del caudillo</i>	59
<i>Daniel Zavala Medina y Ramón Manuel Pérez Martínez</i>	
El espacio en(tre) las traducciones al inglés de <i>Pedro Páramo</i>	79
<i>Dorothea Martens</i>	
El paisaje y espacio interior en la poesía mística mexicana	99
<i>Afrit Hernández Villalba</i>	
<i>El sueño que sueña la verdad</i> . La escritura como paisaje en Salvador Elizondo	109
<i>Norma Angélica Cuevas Velasco</i>	
El paisaje inhóspito en la obra de <i>Tomás Segovia</i>	121
<i>Juan Pascual Gay</i>	

El mundo volvía a ser un jardín, o de la propensión romántica en algunos momentos de la poesía de José Emilio Pacheco	139
<i>Asunción Rangel</i>	
Apuntes sobre el paisaje en la escritura de Sergio Pitlor	159
<i>Elizabeth Corral</i>	
Los dominios del deseo. Narrativa de Ana Clavel	177
<i>Lilia Solórzano</i>	
Espacios de significación en la novela mexicana contemporánea	189
<i>Alejandro Palma Castro</i>	
La ciudad moderna en tres escritores hispanoamericanos	207
<i>José Sánchez Carbó</i>	
Nuevas aldeas universales. Espacio urbano y rural en las ficciones sobre el norte de México	223
<i>Felipe Oliver</i>	
Percepción del paisaje en coplas de amor y desamor del <i>Cancionero Folclórico de México</i>	239
<i>Claudia Carranza Vera</i>	
Paisaje y espacio en la leyenda y otros géneros tradicionales	255
<i>Mercedes Zavala Gómez del Campo</i>	

LA CIUDAD MODERNA EN TRES ESCRITORES HISPANOAMERICANOS

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ
Universidad Iberoamericana-Puebla

El espacio ha tenido un papel significativo en la literatura hispanoamericana. En muchas obras, más allá de cumplir una función escenográfica, aparece para resaltar empresas épicas durante el Descubrimiento o la Conquista, enaltecer la naturaleza o exponer su carácter indomable, denunciar las condiciones de vida de ciertos grupos humanos, reafirmar la identidad nacional, ahondar sobre el destino trágico del hombre, exhibir la desigualdad en las metrópolis o para delinear espacios míticos.

En cualquiera de sus posibilidades, el espacio también ha sido un componente de cohesión, explícito o implícito, frecuente en las llamadas colecciones de relatos integrados, libros de cuentos o de relatos relacionados a través distintas estrategias y elementos. En este corpus de colecciones integradas, por mencionar unos cuantos casos, podemos reconocer espacios cerrados y limitados como la casa —*Una casa en Mango Street*, de Sandra Cisneros—, la quinta y el museo —*Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro y Un novelista en el Museo del Prado*, de Manuel Mujica Láinez— o el bar —*Historias del Lontananza*, de David Toscana—; la provincia mexicana —*Ciudad Real*, de Rosario Castellanos— y cubana —*Condenados de Condado*, de Norberto Fuentes—; zonas fronterizas de México —*La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes— y Argentina —*Los desterrados*, de Horacio Quiroga—; exilios en ciudades europeas —*Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez; y *Guía triste de París*, de Alfredo Bryce Echenique— y estadounidenses —*Spiks*, de Pedro Juan Soto, e *Hipotermia*, de Álvaro Enrigue—; ciudades imaginarias —*Cuentos de Pago Chico*, de Roberto J. Payró; *De Zirichén*, de Hernán Lara Zavala; *Fata Morgana*, de Bruno Estañol; y *Cuentos de Mogador*, de Alberto Ruy Sánchez—; espacios simbólicos —las minas en *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias; y el árido occidente de México en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo—; o espacios con historia como Buenos Aires

—*Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez— y Cuba —*Vista del amanecer en el trópico*, de Guillermo Cabrera Infante—.

Las capitales, en especial, integran los relatos de colecciones como *Montevideanos* (1959), de Mario Benedetti; *Agua quemada* (1981), de Carlos Fuentes; y *Delito por bailar chachachá* (1995), de Guillermo Cabrera Infante. En estas obras la interrelación entre los relatos, provenientes de un elemento espacial, favorece la multiplicidad de perspectivas para dar cuenta de la heterogeneidad de la ciudad. Estas tres colecciones presentan singulares contrastes sociales, económicos, ideológicos o religiosos de urbes como Montevideo, la ciudad de México y La Habana; resignifican los microcosmos, cosmopolitas o barriales, y ofrecen una imagen de progreso o degradación.

Para tal fin, resulta oportuno retomar el concepto de *heterotopía*, acuñado por Michel Foucault, que Sergio Antonio Perea Restrepo amplía a través de términos como *heterópolis*, para explicar la coexistencia de diversas ciudades en las capitales; de *heterótopo*, para destacar la pluralidad de lugares; y de *heteroarquitectura*, para la “diversidad de componentes espaciales propuestos por la arquitectura” (2008: 26-33). De acuerdo con Perea Restrepo, bajo esta óptica “es más fácil reconocer en la ciudad la expresión de un organismo urbano hecho de rupturas, accidentes y discontinuidades en su planeación” (2008: 27). Asimismo, otra fuente significativa para la comprensión del proceso de transformación sufrido por las grandes urbes a mediados del siglo xx es el estudio de David Harvey respecto a las perspectivas posmodernas en la arquitectura y el diseño urbano. Si bien el concepto *posmoderno* resulta complejo o cuestionable las más de las veces,¹ la descripción de Harvey para hablar del cambio cultural en las ciudades, experimentado en el siglo anterior, resulta útil, pues da cuenta de una “concepción del tejido urbano necesariamente fragmentada, un ‘palimpsesto’ de formas del pasado superpuestas unas a otras, y un *collage* de usos corrientes, muchos de los cuales pueden ser efímeros” (1998: 85). Estas características empantan con el crecimiento caótico de las capitales hispanoamericanas

¹ Para Scott Lash la polémica surge según el enfoque, materialista o culturalista, de análisis, pues tanto la ciudad como la arquitectura “se encuentra justamente en el medio, en una posición de notoria ambigüedad” (2007: 54). Sin embargo, agrega que “si nos referimos al medio construido como algo modernista o posmodernista, estamos privilegiando [...] su dimensión cultural, o la función en la cual funciona como símbolo” (2007: 55).

provocado por la corrupción, la especulación territorial y la importación e imposición de planes de desarrollo urbano ajenos a nuestra realidad. Cabe subrayar que el objetivo del presente artículo es analizar la imagen de ciudad que construye cada uno de los escritores seleccionados en sus respectivos textos.

LA CIUDAD Y LA LITERATURA

Con la modernidad, la ciudad se convirtió en un tema recurrente en la literatura ya sea para idealizar o para denunciar las condiciones de vida de sus ciudadanos. Ciudad y modernidad son dos conceptos ligados de manera íntima. Las primeras concepciones de la ciudad moderna, regidas por una idea secular y racional del espacio, poco a poco sustituyeron la noción laberíntica de ciudad medieval “compuesta por calles sinuosas y estrechas” (Lash, 2007: 56). Más tarde, la idea de ciudad moderna se propuso resaltar el “poder real” a través de largas y amplias avenidas que “desembocaban en enormes plazas abiertas” (2007: 57), en las que coincidían los edificios centrales de las principales instituciones públicas o eclesiásticas. Una etapa más en el desarrollo de la ciudad moderna puede ubicarse en el momento en el que “el objetivo ya no era poner de relieve el carácter monumental de los edificios públicos, sino, en parte, mejorar el movimiento y la circulación del tránsito y de los peatones” (2007: 58).

De la misma forma en que “la configuración y el papel de las ciudades han sufrido transformaciones esenciales”, también “se han transformado las representaciones que sus habitantes pueden formarse de ellas” (Peyregène, 1997: 71). Así, la ciudad pasó de ser el “lugar antropológico” —donde el ciudadano confirma su identidad cultural, establece relaciones sociales y adquiere conciencia histórica— para convertirse en un “no lugar” caracterizado por la “yuxtaposición de espacios transitorios, abstractos, donde no necesitamos pronunciar una palabra para conseguir lo que deseamos (dinero, bienes de consumo, alojamiento...) y donde el ser solitario y callado no hace más que pasar sin comunicarse con nadie; lugares donde se diluye y se pierde la identidad” (1997: 72).

Las mismas relaciones humanas difieren entre quienes viven en pequeñas comunidades o en grandes ciudades. Por esto Ferdinand Tönnies ha caracterizado a la comunidad como algo ordenado de modo

natural, y a la sociedad urbana como una construcción inacabada, caótica y artificial (*apud* Muñoz, 1998: 145). Los pobladores de las comunidades, siendo cuantitativamente pocos, pueden establecer relaciones profundas y verdaderas; en cambio, las relaciones entre los ciudadanos, al pertenecer a una masa anónima, están marcadas por la conveniencia forzosa, la indiferencia o la tensión. Es usual conocer solo de manera fragmentaria al otro, ya sea como compañero de trabajo, pasajero del transporte público, aficionado al fútbol, comensal, etc. El ciudadano evita entrometerse en la vida y en el espacio del otro.

Ante tal circunstancia, una reacción creativa ha consistido en imaginar pasajes de vida de los otros. A cambio de no violar el anonimato, ciertos ciudadanos se responden preguntas sobre el "otro" —de dónde viene, cuál es su dirección, qué motiva su alegría o tristeza o cómo llegó hasta el lugar donde se encuentra—, por medio de huellas semióticas, de elementos no verbales que comunican, como la forma de vestir o de caminar, los accesorios que porta, la expresión del rostro o las peculiaridades físicas. En la literatura recibe el apelativo de *flâneur*, una figura emblemática de este entretenimiento detectivesco surgida precisamente durante el siglo XIX coincidiendo con la consolidación de la ciudad industrial. Este errante urbano aprovecha la libertad de caminar sin rumbo fijo para alimentar su inspiración con la muchedumbre que desfila ante sus ojos. Bien afirmaba Baudelaire que "gozar de la muchedumbre es un arte" (1999: 55). Por esto, no sorprende que Baudelaire, paradigma y apólogo de la modernidad, haya tenido como héroes a la prostituta de los suburbios, al dandy y en particular al *flâneur*, personajes eminentemente urbanos. En el ámbito de la literatura hispanoamericana encontramos una actitud similar en Roberto Arlt, quien a través de sus "aguafuertes", textos híbridos entre el cuadro de costumbres y la crónica urbana, nos presenta una visión a veces divertida, a veces dramática, de los lugares y los habitantes de Buenos Aires.

LA CIUDAD HISPANOAMERICANA

La conformación de la ciudad moderna europea ha sido distinta a la hispanoamericana. El espacio prehispanico no solo fue conquistado y reconstruido de forma violenta, también fue descrito desde el imaginario

europeo. Los conquistadores destruyeron la organización social y arquitectónica existente para imponer una idea de ciudad que, de acuerdo con Claude Bataillon, se compuso tradicionalmente de una plaza central que concentra sitios consagrados a los nuevos poderes político, religioso y social, materializados en el palacio de gobierno o ayuntamiento, la catedral y las casas de las familias principales (1997: 43-48). Composición urbana que, en palabras de Lash, sirve para realizar el "poder real".

En el caso de México, este modelo se replicó en gran parte de las poblaciones. En la literatura resulta fehaciente en la colección integrada *De Zitlchéh*, de Hernán Lara Zavala, cuyos relatos transcurren en el México de la segunda mitad del siglo XX, en una pequeña población yucateca constituida por una plaza central en torno a la cual se concentra el poder religioso, político y económico. Los indígenas mayas de la región que aparecen en el volumen, como puede suponerse, habitan la periferia con pocas o nulas oportunidades de participación en la toma de decisiones. Tal modelo, de evidentes rasgos modernos, significó la fractura de la ciudad real con la oficial, de los hábitos y creencias de los nativos con los sistemas políticos de la clase dominante (Rubert, 1987: 130).

Con el tiempo esta voluntad de orden se desfiguraría; en contraste, la centralización del poder con la consecuente marginación de la periferia se ha agudizado. Por este motivo, el estudio de la modernidad hispanoamericana siempre resulta complejo y conflictivo, sobre todo si consideramos que la superposición espacial implica, a su vez, la temporal. La concepción del espacio se inserta en un periodo con una particular visión del mundo. Así, nuestra modernidad urbana no puede definirse en términos de homogeneidad porque la ciudad hispanoamericana ha encarado "su proceso modernizador con la rémora de algunas de sus condiciones premodernas y sin poder frenar ciertas intrusiones de carácter posmoderno" (Barrantes, 2007: 132). Las principales capitales hispanoamericanas se han caracterizado por la coexistencia de concepciones tradicionales, modernas y posmodernas del tiempo y el espacio, así como por la desigualdad social y el crecimiento desproporcionado. En este entorno no resulta extraña la deshumanización, la soledad, la violencia, la desconfianza, la corrupción o la delincuencia, como veremos sucede en el Montevideo, la ciudad de México y La Habana de Benedetti, Fuentes y Cabrera Infante, respectivamente.

Montevideo

Mario Benedetti retoma, en *Montevideos* (1959), las intenciones del *Dublinés*, de James Joyce, para retratar la vida de la clase media de Montevideo. Valorada como una de sus mejores obras, trazó el camino de la subsecuente literatura urbana uruguaya. *Montevideos* posee los rasgos de gran parte de su producción, es decir, narra historias de personas sencillas que enfrentan dilemas morales o sociales de difícil solución. La situación social de los protagonistas y su pertenencia al ámbito urbano son marcas comunes en los relatos. Su estado anímico en la mayoría de los casos adopta el color de la ciudad. Son seres eminentemente urbanos, como el burócrata que se endeuda por un pre-sunto aumento salarial pospuesto en la eternidad por la administración ("El presupuesto"); el contador de una oficina pública que durante su anhelado día de descanso es testigo del fallecimiento de su esposa por peritonitis ("Sábado de Gloria"); el telefonista que se enamora de la su-puesta amante de su jefe ("Familia Iriarte"); el adolescente olvidado por sus padres mientras estos discuten la repartición de bienes al firmar el divorcio ("La guerra y la paz"); la familia estafada económicamente ("Los novios"); la solitaria mujer que pierde una fortuna obtenida a través de múltiples matrimonios de conveniencia ("Retrato de Elisa"); el niño al que sobrecoge la tristeza que esconde el payaso tras su boca pintada ("Esa boca"); o el novio que descubre el cuestionable pasado de su pareja ("Déjanos caer").

Conviene resaltar que la presencia de Montevideo está implícita, lo que resulta en una especie de lo que Philippe Hamon denomina "pan-tónimo". Las referencias sobre la capital uruguaya no son explícitas, operan más bien en las "entrelíneas", en el nivel de lo que podríamos llamar sinécdoquico, por la mención de alguna avenida o monumento. Así, el título de la colección se convierte en otro elemento que encuadra a todas las historias contenidas en el volumen.

En *Montevideos*, a diferencia de las otras dos colecciones de relatos seleccionadas, ninguno de los personajes ni de los microespacios se relaciona, nunca se repiten personajes o lugares de la ciudad, lo que acentúa la sensación de aislamiento y de coexistencia de múltiples realidades propias de las grandes ciudades. Los respectivos espacios de cada uno de los relatos podemos relacionarlos con el concepto de "heterotopo",

entendido como "la diversidad de lugares que el contexto urbano puede contener y puede formar" (Pera, 2008: 29). Este "heterotopo" estaría constituido por la burocrática oficina de presupuestos, la aséptica sala del hospital, la hogareña intimidad clasemediera de familias rotas, el corrupto campo de fútbol llanero y los lugares de encuentro público, el cabaré, la cafetería, el club deportivo o el restaurante, propicios para el soborno, el voyeurismo, la traición, la infidelidad, la confesión o la iniciación sexual.

En cualquier caso —la sirvienta, el hermano, el esposo, el novio, la compañera, la mujer infiel, el funcionario corrupto, el telefonista testigo de las infidelidades de su jefe, el escritor uruguayo en Estados Unidos o la santa con "pasado" cuestionable—, los problemas terminan por devorar a los personajes. En muy pocos casos la ciudad amenaza la estabilidad emocional de los protagonistas; las adversidades provienen de problemas personales, familiares o laborales, de la falta de esperanza, la muerte, la enfermedad, el adulterio o la corrupción. Los juicios de valor, positivos o negativos, sobre Montevideo son escasos. Incluso puede decirse que la mirada crítica hacia la ciudad es excepcional. El cuento "Familia Iriarte" refiere que las mujeres "dispuestas a retirarse, a festejarlo todo" están en los balnearios, no en las ciudades, ya que los "zapatos estrechos, las escaleras, los autobuses, las dejan amargadas y sudorosas" (Benedetti, 2002: 110). En "Los novios", la mamá del protagonista, una pueblerina recién llegada a Montevideo, declara que al principio "la ciudad le resultaba asfixiante" (2002: 137). Tales evidencias, por mínimas, resultan significativas al contrastarlas con las otras dos colecciones en las que la ciudad y el discurso político sobre ella sí afectan la vida y violentan las relaciones íntimas y sociales de los personajes.

Cada perspectiva sobre la ciudad puede relacionarse con la densidad demográfica, la industrialización y la época en que se escribieron y publicaron las colecciones analizadas: *Agua quemada*, en 1981, y *Delito por bailar chachachá*, en 1995. Por su parte, los cuentos de Mario Benedetti fueron escritos entre 1949 y 1958, según consta al final de cada relato, cuando la capital uruguaya tenía cerca de un millón de habitantes y la ciudad, en un contexto general, era depósito de las ideas de progreso, apenas llamaban la atención las consecuencias de la modernización y sus profundas contradicciones.

Ciudad de México

Las cuatro historias de *Agua quemada* (1981) se integran de modo complejo. En un nivel, los relatos se desarrollan en cuatro zonas emblemáticas de la ciudad de México —el Pedregal, el centro, la Zona Rosa y un cinturón de miseria—, representativas no solo de diferentes sectores sociales y económicos, sino de singulares formas de entender y mirar a la capital. En otro, se relacionan por medio del general Vergara, su hijo —Agustín— y su nieto —Plutarco—; de Luisito —un niño inválido— y Manuelita —una anciana excéntrica, antigua sirvienta del general Vergara—; de Federico Silva —un solterón, dueño de la vecindad donde viven Manuelita y Luisito—; y de Bernabé —miembro de un grupo de choque del gobierno, amigo de Luisito y nieto materno de un colaborador del general Vergara durante la época de la Revolución mexicana—.

La heterópolis y heteroarquitectura nos ayudan a entender el libro de Carlos Fuentes. En general, la imagen de la ciudad de México en *Agua quemada* es de caos social y desaliño estético. Está plagada de anuncios publicitarios, pequeños negocios donde se repara de todo, vendedores ambulantes, autos, camiones, policías de tránsito corruptos, ruidos de coches, claxons, gritos y accidentes vehiculares. A decir del narrador de “El día de las madres”, es una ciudad “voluntariamente cancerosa, hambrienta de extensión anárquica, pintavolines de toda intención de estilo, ciudad que confunde la democracia con la posesión, pero también el igualitarismo con la vulgaridad” (Fuentes, 2000: 43-44).

En lo particular, cada una de sus zonas posee valores culturales y arquitectónicos singulares que son detallados en cuanto conocemos a sus habitantes. En el Pedregal viven nuevos ricos y políticos corruptos. Los personajes de “El día de las madres” forman una familia, compuesta por tres varones de distintas generaciones, que hizo fortuna por la participación del abuelo en la Revolución y del hijo como funcionario en el partido hegemónico. Estos nuevos ricos se concentran en Jardines del Pedregal, donde se edificaron “mansiones que debieron ser todas iguales, detrás de los muros, Japón pasado por Bauhaus, modernas, de un solo piso, techos bajos, ventanales amplios, piscinas, jardines de roca” (2000: 43). El nuevo barrio residencial, en palabras del nieto, representa un “lastimoso intento de castidad urbana en una capital como la nuestra” (2000: 43). Estos sujetos forman una clase política que ha amasado

su fortuna mediante compadrazgos, traiciones, narcotráfico y otros negocios ilícitos, como es el caso de los licenciados Agustín Vergara y Mariano Carreón, personaje de “El hijo de Andrés Aparicio”.

El relato “Estos fueron palacios” se desenvuelve en la céntrica casa de una anciana solitaria que sus vecinos califican de loca. La relación de este sector de la ciudad con la edad de la protagonista resulta alegórica, pues tanto el centro como la mujer hace tiempo perdieron su esplendor, su futuro es incierto y lo mejor de ambos está en el pasado. El centro es imaginado como “un palacio limpio”, “sin almacenes de ropa barata, tienda de vestidos de novia, fotógrafo, miscelánea, sin todos los anuncios que desfiguraban la antigua nobleza” de los edificios (2000: 59). Luisito le platica a Manuelita que en el centro hace mucho tiempo “vivieron señores muy poderosos y ricos [...] [en edificios que] fueron los palacios de la Nueva España” (2000: 75), hecho equivalente a la nostalgia de Manuelita por su hija y su trabajo con una familia rica, los Vergara.

En “Las mañanitas”, aparece Federico Silva, un solterón perteneciente a una vieja burguesía de inspiración aristocrática, que “a pesar de todos los torbellinos históricos, ha logrado conservar a lo largo del tiempo un ingreso confortable” (2000: 85). También dueño de la vecindad donde vive Manuelita, se aferra al pasado, al linaje familiar y, en especial, a su vieja casa de la Zona Rosa, pese a que la modernidad y el progreso urbano destrozaron el esplendor de esta. Su barrio se volvió, así, “irrespirable” e “intransitable” por la construcción de avenidas altas, las calles cerradas, las escaleras y los túneles del metro Insurgentes, los “restaurantes de mariscos y expendios de tacos, vendedores ambulantes, mendigos y trovadores callejeros; y estudiantes, esa cantidad salvaje de jóvenes, comiendo tortas compuestas, chiflando y mirando el paso lento del esmog mientras el boleterito les limpia los zapatos, chuleando y alburando a las muchachas de minifalda, chaparritas, nalgonas, de piernas flacas; la jipiza, plumas, párpados azules, bocas espolvoreadas de plata, chalecos de cuero y nada debajo, cadenas, collares” (2000: 80). Federico Silva añora el antiguo esplendor de la capital, cuando era una “ciudad chiquita y linda de colores pastel [...] [en la que] podía uno caminar del Zócalo a Chapultepec sin perderse nada: gobierno, diversión, amistad o amor” (2000: 80). Le avergüenza que “un país de iglesias y pirámides edificadas para la eternidad acabara conformándose con una ciudad de

cartón, caliche y caca" (2000: 81). En cambio, sus amigos, Perico y el Marqués, le insisten en que se deshaga de su vieja casona de inspiración francesa, en la calle de Córdoba.

Por último, "El hijo de Andrés Aparicio" se desarrolla en un cinturón de miseria que "no tuvo nombre [...] [un] lugar pasajero, como las chozas de cartón y lámina, [...] [sin luz eléctrica ni desagüe, donde] estaba lo peor de la ciudad y puede que lo mejor también" (2000: 107-108). A decir del narrador, un caldo de cultivo para la delincuencia, lugar propicio para que fuerzas del gobierno, como el mencionado Mariano Carreón, recluten jóvenes para integrarlos en clandestinas guardias blancas, destinadas a desestabilizar con violencia las protestas de obreros y estudiantes: "Si nos quedamos donde nacimos, nos va a llevar la chingada. Más vale pasarnos con los que nos van a chingar" (2000: 148), es la lógica utilizada para convencer a Bernabé, protagonista de esta historia, de la necesidad de unírseles.

La familia de Bernabé se asienta en esta frontera de la ciudad después de que Federico Silva les aumenta en exceso la renta de la vecindad donde también vivían doña Manuelita y Luisito; el padre de Bernabé participó en la Revolución bajo el mando del general Vicente Vergara; y los tíos trabajan como despachadores en una gasolinera propiedad de Agustín Vergara.

A diferencia de *Montevideanos*, las cuatro zonas de *Agua quemada* mantienen una estrecha relación con la psicología, historia de vida y condiciones físicas de sus protagonistas. Plutarco Vergara vive en el Pedregal, un fraccionamiento amurallado con acceso restringido, mezcla de estilos que van del Bauhaus al japonés; es nieto de un general de la Revolución y un político corrupto, por lo que se siente preso de la tradición familiar, "no quiere empezar la vida con la mesa puesta" (2000: 26). Luisito y Manuelita, habitantes del centro histórico, forman una pareja singular: el niño es paraltico y ella una anciana; en consonancia con su entorno son marginados y olvidados; sin embargo, animan su vida a través de la imaginación y la nostalgia. Federico Silva, un conservador heredero de una rancia burguesía, añora la urbe de inspiración francesa de principios del siglo xx y arremete en contra del "patético escenario cosmopolita" (2000: 80) actual, plagado de altas edificaciones "dizque" modernas, con "ridículos vidrios verdes" (2000: 82). Y el joven Bernabé Aparicio, que llega con su familia como paracaísta para asentarse en una ciudad perdida, un lugar sin nombre, llena de casas de

cartón y lámina corrugada, sin la "mesa servida", como Plutarco Vergara, decide abandonar la escuela "para darse catorrazos con la ciudad [...] limpiando parabrisas, aventándose contra los coches, toreándolos [...], sudando humo de gasolina y meando riachuelos de lodo y robándose refrescos en esta esquina y chicharrones en aquella y colándose de oquis a los cines" (2000: 120) hasta terminar como miembro de un grupo de choque, aparentemente durante el movimiento estudiantil del 68 y el Jueves de Corpus de 1971.

La Habana

Los relatos de *Delito por bailar el chachachá*, de Cabrera Infante, están integrados por una pareja —ella actriz; él escritor— que se reúne por lo regular en un restaurante de La Habana desde donde invariablemente parten las tres historias. De acuerdo con Cabrera Infante, su propósito era componer un tríptico. En la introducción, precisa que los "tres cuentos de este libro están hechos de recuerdos. Dos ocurren en el apogeo del bolero, el tercero después de la caída en el abismo histórico. El tiempo es, por supuesto, diverso, pero el espacio, la geografía [...] es la misma" (2001: 14). Hacia el final, en el epílogo aproxima la composición del volumen al concepto de "modulación" musical:

La música cubana está llena de modulaciones o contrastes de la clave, visible o invisible, que indica el ritmo. El paso (y el peso) del ritual de la santería en la primera historia, que arrastra consigo a la narración y a los protagonistas, suena o debe sonar en la segunda historia como un bolero, una canción con ritmo apenas perceptible por la carga literaria de su letra. A la tercera historia la culmina "ese ritmo sin igual". Es decir, el chachachá (2001: 108).

Según lo expuesto por el escritor, los dos primeros cuentos se desarrollan a finales de la década de los cincuenta; y el tercero, tras el triunfo de la Revolución. Es importante este acontecimiento porque la percepción de la ciudad se transforma de modo sutil.

Lo urbano permite abordar la dialéctica entre centro y periferia, entre lo moderno y lo tradicional, en donde la provincia periférica conserva tradiciones y costumbres centenarias. El relato "En el gran Ecbó" narra la excursión que los protagonistas realizan a Guanabacoa, un

pueblo cercano a La Habana, para observar un ritual de santería que ella califica de "mágico" o "primitivo", y el de "supersticioso", "bábaro" o "cosa de ignorantes" (2001: 32). Unos cuantos kilómetros son suficientes para advertir no solo las diferencias culturales y de perspectiva entre capitalinos y provincianos, sino la existencia simultánea en Hispanoamérica de sociedades modernas, tradicionales y posmodernas, como afirma Beatriz Barrantes.

Asimismo, "En el gran Ecbó" y "Una mujer que se ahoga" ofrecen breves descripciones de La Habana en las que resaltan los adjetivos "viejo", "hermoso", "destruido", "cariado", "carcomido" o "deteriorado".² De cierta manera, esta visión asociada al pasado resalta la nostalgia y el espíritu romántico del descuidado patrimonio arquitectónico habanero.

Desde otro ángulo, en "Delito por bailar el chachachá" La Habana cambia con el nuevo contexto histórico e ideológico. La acción se centra en la misma cafetería pero la mirada del narrador se fija más en los ciudadanos que en la arquitectura. El narrador los describe como milicianos prepotentes, ex compañeros de escuela a los que el socialismo cambió ideológica mas no moralmente, funcionarios pederastas y una fauna humana que incluye a "criaditas peripatéticas, epicúreos milicianos adectos a Demócrito [...], parqueadores sofistas siempre en vigilia, pitagóricos billeteros pregonando la lotería, soñolientos dueños de perros, cínicos, y lo que más se parece a Aristóteles entre nosotros: un ocasional chofer de alquiler que charla con su colega filosófico (Plotino del timón)" (2001: 68).

Es claro que al criticar las contradicciones del régimen socialista descubre un heterotopo temporal que bien podría explicarse como un heterocronotopo. Aunque la fisonomía arquitectónica apenas sufre cambios, se reconfigura con el discurso del nuevo sistema político. Si

² "Las casas viejas y hermosas, algunas destruidas y convertidas en solares vacíos y asfaltados para parqueo, los balcones de complicada labor de hierro, el enorme, sólido y hermoso edificio de la aduana, el Muelle de Luz y la Alameda de Paula, hecha un pastiche implacable" (2001: 23); "La lluvia golpeaba incansante las viejas y carriadas fachadas y las columnas carcomidas por el tiempo"; (2001: 41); "Miró: a la plaza que rodeaban las columnas en deterioro perenne, a lo largo de la calle colonial todavía empedrada con adoquines azules, a la iglesia aún más vieja que la plaza con su fachada vuelta verde por el moho y a los escasos arbolitos emaciados por el monóxido de carbono" (2001: 45).

en *Montevideanos* el heterotopo es perceptible por la yuxtaposición, representado por la variedad de espacios, en *Delito por bailar el chachachá* se configura desde la simultaneidad de dos tiempos, con el antes y el después de la Revolución. Así, el restaurante-café-bodega que en los dos primeros relatos era para ricos en este es para la nueva clase; mientras "A los burgueses les molestaba la música cacofónica, a los socialistas les perturba la música dodecafónica" (2001: 74); en el teatro se presentan obras de Bertolt Brecht y al final se canta a coro el himno *La internacional*; en la calle donde alguna vez se le dio la bienvenida a Charles Lindbergh con pancartas en inglés, ahora se le daba a Yuri Gagarin con pancartas en ruso (2001: 75); donde otrora se hablaba "de señoras" ahora se habla "de compañeras" (2001: 76). Es una Habana a la que se le superpuso otra: "todo-todo estaba calcado de otra parte, de la Unión Soviética, de China, ¿de Albania?" (2001: 64), dice el protagonista.

* * *

Las colecciones de relatos integrados son una forma narrativa espacial por la atenuación o eliminación de la dimensión temporal del conjunto, por las acciones simultáneas, la carencia de una resolución final y la copresencia de múltiples historias sin predominio. Las colecciones de relatos integrados corresponden a la idea de forma espacial³ en cuanto que la noción de espacio, representada en la ciudad, va más allá de ser un elemento de cohesión. El papel privilegiado del espacio en los casos analizados fractura la linealidad por la yuxtaposición, la simultaneidad y la multiplicidad de tramas o perspectivas, lo que desde la perspectiva arquitectónica explicamos con los conceptos de *heterópolis*, *heterotopo* y *heteroarquitectura*. Tanto en la colección de relatos integrados como en la ciudad se yuxtaponen escenas que suceden en distintos tiempos y escenas, por prolepsis, analepsis o digresión, y se simultanean escenas que suceden en distintos espacios al mismo tiempo.

Entre la estructura de las tres colecciones de relatos integrados y la particular perspectiva de cada una de las capitales hay ciertas correspondencias. En *Montevideanos*, se suceden los relatos con la finalidad de presentar la heterotopía y la variedad de sujetos urbanos propios de una capital como Montevideo, sin ningún tipo de nexo. Por su parte,

³ Sobre la forma espacial en la narrativa, véase Frank (1991).

en *Agua quemada*, la integración de los relatos, como se mencionó, favorece la perspectiva múltiple, la fragmentación del discurso, la mirada crítica hacia la ciudad y los contrastes económicos, culturales y sociales entre cada una de las zonas. La ciudad, a pesar de su composición fragmentada y ecléctica, paradójicamente se presenta como un espacio de insospechadas relaciones. Por último, *Delito por bailar el chachachá*, a través del recurso de la modulación, las "digresiones del tono principal" (2001: 108), nos presenta tres perspectivas de La Habana en tiempos diversos. El relato que le da título al volumen se construye a partir de numerosas digresiones (sensuales descripciones de las mujeres que ingresan a la cafetería) y citas de fragmentos del libro *La tumba sin sosiego*, de Cyrill Connolly, lo que acentúa el palimpsesto en el que se convirtió Cuba, según el narrador, tras el triunfo de la Revolución.

REFERENCIAS

- BARRANTES MARTÍN, Beatriz (2007). *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BATAILLON, Claude (1997). "Les représentations de l'espace échappentelles à l'histoire? (exemples latino-américains)". En *Historia, espacio e imaginario*. París: Presses Universitaires du Septentrion. Pp. 43-48.
- BAUDELAIRE, Charles (1999). *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*. Int., trad. y notas de Francisco Torres Monreal. Madrid: Alianza.
- BENEDETTI, Mario (2002). *Montevideanos*. México: Alfaguara.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (2001). *Delito por bailar el chachachá*. Madrid: Suma de Letras.
- FRANK, Joseph (1991). *The Idea of Spatial Form*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- FUENTES, Carlos (2000). *Agua quemada*. México: Punto de Lectura.
- HARVEY, David (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- LASH, Scott (2007). *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MUÑOZ MILLANES, José (1998). *Modos y afectos del fragmento*. Valencia: Pretextos.

PEREA RESTREPO, Sergio Antonio (2008). "Estrategias para entender la ciudad a partir del concepto de Heterotopías". *Revista de Arquitectura*. Núm. 10. Pp. 26-33.

PEYRÈGNE, Françoise (1997). "Espacio urbano, espacio íntimo en la novela de Juan José Millás". En *Historia, espacio e imaginario*. París: Presses Universitaires du Septentrion. Pp. 71-77.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1987). *El laberinto de la hispanidad*. Barcelona: Planeta.