



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Universitat Autònoma de Barcelona  
Facultad de Letras  
Departamento de Filología Española

TESIS DOCTORAL

## **Shanghái-Barcelona en la novela del siglo XX**

La representación de la ciudad moderna: lo occidental y lo  
oriental

por Jingshu Xiang

Directores:

Eduard Vilella      Jordi Cerdà

Barcelona, 2019

# Índice

Introducción	6
Capítulo I La representación de los espacios de Shanghái en sus novelas	13
1.1. Shanghái, entre el lujo y lo común: los espacios urbanos en <i>La canción de la pena eterna</i>	14
I. Los lugares de la ciudad	15
II. Las diferentes etapas de la vida de Wang Qiyao	28
III. La representación de la historia real de Shanghái en la novela	31
1.2. La crisis de los barrios de los <i>longtang</i> : la estructura espacial de Shanghái en <i>La historia de una calle larga</i>	34
I. Las casas unifamiliares y las chabolas: espacios jerarquizados de los <i>longtang</i>	35
II. El barrio de los <i>longtang</i> durante la Revolución Cultural	40
III. La transformación y la desaparición de los <i>longtang</i> durante los años 90	45
Capítulo II La ciudad de Barcelona en las narraciones	51
2.1. Barcelona en expansión: los espacios urbanos en <i>La ciudad de los prodigios</i>	52
I. Los lugares de la ciudad	53
II. Las diferentes etapas de la vida de Onofre Bouvila	59
III. La representación de la historia de Barcelona en la novela	63

2.2. La ciudad y los pájaros: la narración espacial de <i>La plaça del Diamant</i>	68
I. Los espacios urbanos en la novela	68
II. La metáfora de los pájaros	72
Capítulo III Las comparaciones de la narración espacial	82
3.1. El límite del espacio y espacios fronterizos: la imaginación espacial en las novelas shanghainesas y barcelonesas	83
I. Los límites espaciales en la novela	82
II. Espacios privados: la casa y sus límites	85
III. Los espacios públicos como límites	107
3.2. El mapa en transformación: la representación del espacio urbano de Shanghái y de Barcelona en la novela	111
I. La cognición del espacio y la representación de la ciudad en las novelas	113
II. La <i>Ciutat Vella</i> y la expansión espacial de Barcelona en <i>La ciudad de los prodigios</i>	116
III. Los distintos barrios de Shanghái en la novela	121
IV. Conclusión	127
3.3. Las mujeres en sus ciudades: espacios femeninos en la época de posguerra de <i>La plaça del Diamant</i> y <i>La canción de la pena eterna</i>	129
I. El espacio y el poder	129
II. Las vidas de casadas de las protagonistas	132
III. Las mujeres y los espacios urbanos	139
Capítulo IV El nuestro y el otro: Comparaciones de los elementos extranjeros en la novela shanghainesa y barcelonesa	147
4.1. Entre Shanghái y Barcelona: espacios heterotópicos en <i>El embrujo de Shanghái</i> de Juan Marsé	148
I. Heterotopía y espacios heterotópicos	148
II. La estructura espacial de la narración y su particularidad	150

III. Entre Barcelona y Shanghái: espacios imaginarios en la novela	154
IV. La función de la ciudad de Shanghái en la historia	164
V. Conclusión	171
4.2. Espacios semicoloniales y la hibridez cultural de Shanghái en <i>Las flores</i>	173
I. Shanghái: un espacio combinado de lo oriental y lo occidental	173
II. Los elementos occidentales en la narración	176
Reflexión final	185
Bibliografía	189

## **Agradecimiento**

Quiero expresar mi agradecimiento a mis padres, que me apoyan mucho mi vida en España;

Doy mi más sincero agradecimiento a mis dos directores, Eduard Vilella y Jordi Cerdà, por todas las ayudas y por animarme en los momentos de dificultad;

Gracias a mis amigos, que me acompañan siempre;

Y finalmente, agradezco a Whitehairpin, una chica que me anima con su propia historia.

## **Introducción**

El título de la tesis aúna los conceptos de ciudad y novela. Por lo que se refiere a ciudad, las elegidas son Barcelona y Shanghái: dos ciudades muy similares por su situación geográfica, nivel de desarrollo y grado de importancia en sus respectivos países, pero al mismo tiempo con sus grandes e inevitables diferencias, debidas ante todo a su pertenencia a culturas muy distintas.

Las historias de ambas ciudades tienen puntos paralelos. El objeto del trabajo que presento aquí aborda un período de rápido desarrollo urbano, principalmente desde el inicio del siglo XX, que se caracteriza también por sus etapas difíciles. Las dos ciudades sufrieron semejantemente consecuencias de las guerras y pasaron las épocas oscuras hasta los años 70. Sin embargo, tanto los antecedentes y los detalles de aquellos acontecimientos como el cambio de la forma y los espacios de la ciudad, así como la influencia que ejercen sobre las novelas en las que aparecen representadas, nos muestran en realidad la diferencia no sólo de dos ciudades distintas sino también la huella de dos culturas que se hallan en dos lados del continente. El objetivo del presente trabajo es, pues, investigar la representación en la novela de los espacios de dos ciudades similares pero que pertenecen a dos mundos distintos, los así llamados occidente y oriente.

*¿Qué es un tema y qué es la tematología?*

El tema de este estudio, por tanto, es la ciudad. En la tematología, existe frecuentemente un conjunto de textos como objetos en los que se hallan los códigos que

pueden asociarse a un tema. Por ello Seymour Chatman considera que el tema, es la fusión y unión coherente de códigos, no un código en sí mismo. Para estudiar un tema, es preciso encontrar todas las unidades de los textos elegidos que conforman la unión de códigos y así poder investigarlo; eso permite por un lado a la interpretación de los textos, y por otro lado la investigación del tema<sup>1</sup>. En tematología, lo que se estudian son las unidades en el texto; pueden consistir en una sola palabra, una frase, una oración, un grupo de oraciones, un párrafo, etc<sup>2</sup>. En este análisis, los códigos que se investigan son relativos a la ciudad, su transformación, sus diferentes tipos de espacios y los elementos de otras culturas en su narración, etc.

Por lo que respecta al análisis de los espacios en la literatura, Mieke Bal hace una importante distinción en cuanto al funcionamiento de dichos espacios en una historia. Por un lado, el espacio es el marco, el lugar de acción; y, por otro lado, el espacio se “tematiza”, se convierte en objeto de presentación por sí mismo<sup>3</sup>. El proceso del estudio de espacios en este trabajo es la segunda posibilidad, es decir la que considera el espacio no sólo como lugar en el que ocurre la historia, sino también con significados que se pueden abstraer y tematizar.

### *La representación de la ciudad en la literatura*

Otro aspecto importante para esta tesis es la forma de representación de la ciudad

---

<sup>1</sup> Chatman, Seymour. “Acerca de la noción de tema en la narrativa”, en *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, 2013. p. 181.

<sup>2</sup> Prince, Gerald. “Thématiser”, en *Poétique*, vol. 64, Lincoln: Nebraska University Press, 1985. pp. 425-433.

<sup>3</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra. 1987. p. 103.

en la literatura, dado que la apariencia de la ciudad, especialmente las metrópolis como Barcelona y Shanghái, están asociadas a la modernización, la urbanización y también a las épocas duras de posguerra. La ciudad moderna se configura como un espacio donde tiene lugar lo imprevisible y quedan trazadas las formas del caos<sup>4</sup>. En el caso de esta tesis, las vidas de los protagonistas en su ciudad son justamente una presentación de lo imprevisible y el caos, que sus destinos complicados relacionan íntimamente con la transformación de sus ciudades y de las sociedades, en dos culturas distintas.

Se puede separar la ciudad en diversos tipos de espacios, como el barrio, la calle, la casa, etc. El espacio es un lugar practicado, así, por ejemplo, la calle se transforma en espacio por intervención de los caminantes<sup>5</sup>. De esta forma, se puede considerar que los espacios interactúan con otros elementos, como los personajes, el tiempo o la historia. Es posible, entonces, clasificar los espacios en diferentes grupos según su transformación en sentidos. El espacio literario es el del texto, y lo que no está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura<sup>6</sup>.

El corpus escogido para esta tesis contiene seis novelas, tres por cada ciudad. Todas las obras elegidas de la parte barcelonesa son de la segunda mitad del siglo XX: *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza y *El embrujo de Shanghái* de Juan Marsé. Por otra parte, las novelas de

---

<sup>4</sup> Matas, Álex. *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Ediciones Lengua de trapo, 2010. p. 35.

<sup>5</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*, vol. 1, trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996-1999. p. 129.

<sup>6</sup> Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*, Barcelona: Antoni Bosch, 1980. p. 4.

Shanghái son: *La canción de la pena eterna* (长恨歌) de Wang Anyi (王安忆); *Las flores* (繁花) de Jin Yucheng (金宇澄) y *La historia de una calle larga* (长街行) de Wang Xiaoying (王小鹰); estas novelas shanghainesas se publicaron a finales del siglo XX o al inicio del XXI.

La tesis se divide en cuatro capítulos. En cada capítulo se concentra en un tema distinto sobre el estudio y la comparación de las dos ciudades en la novela. Las partes de los primeros dos capítulos se organizan por la época que toma las historias. En el capítulo I, se investiga las dos novelas de la parte shanghainesa, *La canción de la pena eterna* y *La historia de una calle larga*. En ambas novelas se encuentra la narración del espacio de los *longtang* poniendo énfasis en las diferentes épocas. *La canción de la pena eterna* trata de la primera mitad del siglo XX y *La historia de una calle larga* principalmente representa los espacios del barrio de los *longtang* desde la Revolución Cultural hasta los años 90 del siglo XX.

El capítulo II incluye dos novelas barcelonesas. En la parte 1, se analiza la narración espacial en *La ciudad de los prodigios* en que Barcelona está experimentando una expansión de su espacio urbano entre los años de las dos exposiciones Universales. La parte 2 se concentra en la representación de esta metrópoli en los años de la guerra civil y la posguerra de la obra *La plaça del Diamant*.

En el capítulo III se reúnen tres partes con estudios comparativos del espacio en la novela. Entre ellas, la primera trata de la narración y el significado de los límites espaciales y los espacios fronterizos en los espacios urbanos. La segunda es una investigación de la representación de la transformación espacial en las novelas de

Shanghái y de Barcelona. La tercera parte hace una comparación de los espacios femeninos en *La plaça del Diamant* y *La canción de la pena eterna*.

El último capítulo trata del estudio de las imágenes del “otro” o del “extranjero” en las novelas de Shanghái y de Barcelona. En la primera parte se estudia el significado de “Shanghái” en la novela barcelonesa *El embrujo de Shanghái*, y la segunda trata de los elementos occidentales en la obra de Shanghái, *Las flores*.

Tras la investigación de Barcelona y Shanghái podemos tener una perspectiva no sólo de los espacios que existen en la novela, sino también de la ciudad en una perspectiva nueva y la “construcción” de este espacio como paisaje.



## **Capítulo I**

### **La representación de los espacios de Shanghái en sus novelas**

## Parte 1

### Shanghái, entre el lujo y lo común: los espacios urbanos en *La canción de la pena eterna*

Entre los autores shanghaineses contemporáneos, Wang Anyi es una representante de la narración de la vida cotidiana de los *longtang*. En sus obras siempre aparece una descripción de este tipo de barrio en el siglo XX, y la mayoría de sus protagonistas son mujeres. Según las palabras de la autora, “el saber es débil y la vida es sólida. Así que ¿quién es más adecuado para hacer el papel del saber y quién para interpretar la parte de la vida? En mi opinión, las mujeres son mejor actores de la vida cotidiana, que tienen una belleza que no se encuentra en los hombres”<sup>7</sup>. A Wang Anyi le gusta concentrarse en el mundo de las mujeres típicas en los *longtang*, y *La canción*

---

<sup>7</sup> 王安忆: *弟兄们*. Beijing: 中国文联出版社, 2001. p. 334. Traducción desde el texto original: 知识是软弱的, 生活才是结实的, 那谁来扮演知识, 谁来扮演生活呢? 我觉得还是女性扮演生活好。我觉得男性扮演生活没有女性那种美感。

*de la pena eterna* es una de esas historias que trata de la aventura de amor de una chica que crece en esos barrios. Después de experimentar una vida totalmente distinta de la de su barrio, en un Shanghái que pertenece a la alta sociedad, vuelve a ser una mujer de ese espacio que resulta tan típico y familiar para un shanghainés común.

## **I. Los lugares de la ciudad**

Los diferentes barrios residenciales de una ciudad se organizan según sus distintas clases sociales. En casi todas las urbes grandes y medianas del mundo puede distinguirse entre las “zonas ricas” y las “zonas pobres”. El barrio, la calle, la casa permiten diferenciar la clase social de los personajes. En *La canción de la pena eterna*, la protagonista, Wang Qiyao, cambia tres veces de casa para vivir el mismo número de fases de cambio en su vida, de tal manera que los cuatro escenarios de la novela permiten observar su evolución social.

### 1.1. Los *longtang*

Para los shanghaineses la importancia del barrio de los *longtang* es similar a la *Ciutat Vella* para los barceloneses. Se considera que los *longtang* constituyen la parte más esencial de la ciudad de Shanghái. Es un barrio que ha sido testigo de los cambios de modelo de la vida urbana en la transición de esa urbe, desde los tiempos antiguos hasta una metrópoli contemporánea. Desde el patio tradicional chino hasta los nuevos espacios adecuados a las diversas épocas, se ha ido acomodando cada vez más población, manteniendo una convivencia amistosa. En el barrio de los *longtang* se

desarrolló la vida original de Shanghái y la cultura *Shikumen*, donde están arraigadas las principales costumbres de la ciudad<sup>8</sup>.

En *La canción de la pena eterna*, el inicio de la novela no presenta sucesos ni personajes, sino que brinda una larga descripción de los *longtang*. Este tipo de edificios posee una larga historia desde su aparición en Shanghái. Son la parte oscura y “el telón de fondo” de esta ciudad (figura 1), lejos de las zonas llamativas que tradicionalmente han captado la atención de los visitantes. Aunque la descripción de los *longtang* en la novela no habla directamente del vecindario ni de la clase social, sí contiene informaciones que dan una idea sobre la zona, sus características y el estatus de sus moradores.

Tanto de día como de noche, los *longtang* son oscuros como un “abismo”<sup>9</sup>, debido a la altura y la proximidad que hay entre los edificios. Las casas de los *longtang* están muy cerca unas de otras, circunstancia que origina callejones estrechos en el que la luz solar no puede penetrar. Además, durante la época en que ocurre la historia, Shanghái experimenta el paso de la antigüedad a la modernidad. La irrupción de los altos y modernos edificios circundantes bloquea la luz del sol a los *longtang*, cuya estructura de poca altura, que se remonta al siglo XIII, queda sumida en la oscuridad (figura 2).

---

<sup>8</sup> 阮仪三, 张杰 y 张晨杰. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2014. pp. 69-70. Traducción desde el texto original: 石库门以及其形成的里弄, 是上海城市中最精华的部分, 它见证了上海从过去向现代转变过程中城市居住模式的变化, 从中国传统的四合院发展为满足当时居住生活要求的里弄空间, 容纳更多的人口, 同时保持了亲切宜人的人性化尺度。[...] 石库门弄堂还滋长出上海原生的市井生活, 具有浓郁地方风情的石库门文化。

<sup>9</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. p. 11.



Figura 1

Los longtang es la parte oscura de la ciudad.

Origen de la imagen: 陈海汶. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2012. p. 69.

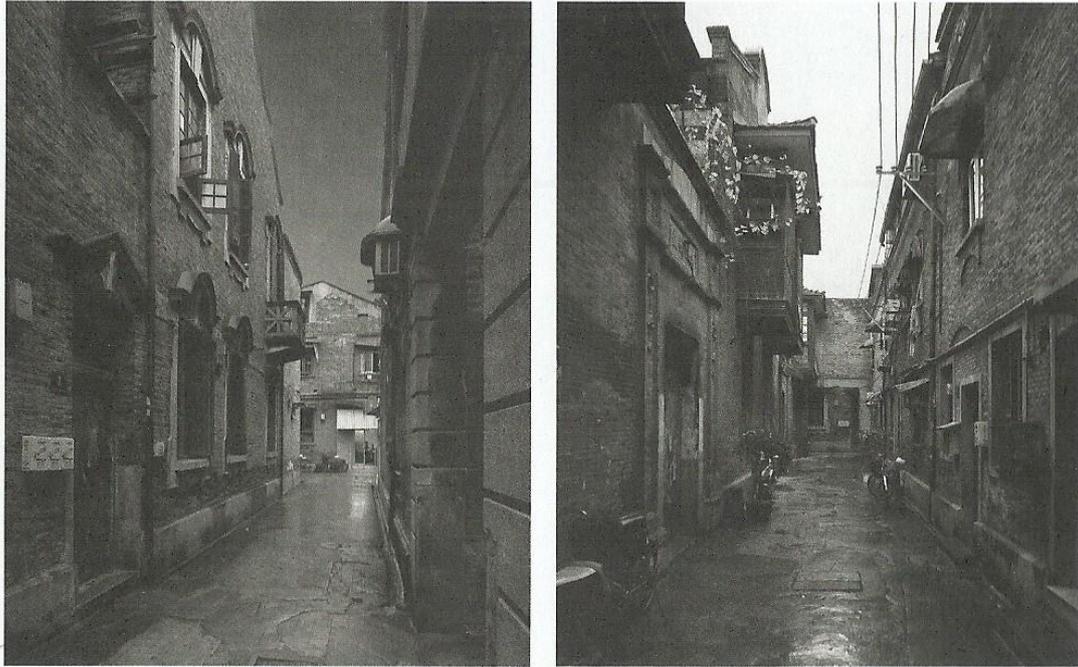


Figura 2

La falta de luz de los longtang.

Origen de la imagen: 陈海汶. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2012. p. 37.

Por otra parte, cuando cae la noche, en los *longtang* hay también menos luz que en los demás barrios de la ciudad. “Las farolas de la calle brillan con una luz ceremoniosa y apropiada, pero en cuanto esa luz penetra en los callejones de los *longtang*, es engullida por la oscuridad”<sup>10</sup>. La comparativa entre este tipo de barrio y otras zonas de la ciudad confirma la mencionada falta de iluminación, un problema común a muchas zonas antiguas de las ciudades grandes.

La perenne oscuridad, tanto de día como noche, muestra que los *longtang* no son un barrio para las personas de clase alta, que disfrutaban de la vida. Sin embargo, la descripción del “telón de fondo” indica que estas zonas tampoco son pobres y peligrosas como lo pueden ser los suburbios. La sociedad, habitualmente, centra su atención en las clases más altas y las más bajas, pero acostumbra a obviar el grueso de la clase media que vive en su seno.

Las malas condiciones de vivienda en los *longtang* tienen su razón histórica. El origen de ese barrio data de la segunda mitad del siglo XIX. Desde el establecimiento de la concesión británica en 1845 hasta la revolución del “Reino Celestial Taiping” en 1860, un aproximado de 300 mil refugiados se establecieron en dicho espacio<sup>11</sup>. Estos refugiados llevaron a la concesión una gran cantidad de mano de obra barata, pero al mismo tiempo acarreaban el problema del abastecimiento de vivienda. El barrio de los *longtang* fue edificado durante ese período por empresas constructoras del Reino Unido. Los británicos, a su vez, contrataron a artesanos chinos para la construcción, lo que

---

<sup>10</sup> Wang, Anyi. 长恨歌. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. p. 18.

<sup>11</sup> 阮仪三, 张杰 y 张晨杰. 上海石库门. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2014. p. 45.

ocasionó el amontonamiento de las viviendas y una mezcla de estilos arquitectónicos: lo oriental y lo occidental (figura 3).

El diseño grupal de las casas de los *longtang* proviene de una estructura europea de casas adosadas, debido a que la tierra de la concesión operaba bajo una modalidad comercial. Era necesario hacer un amplio uso de la tierra y construir la mayor cantidad de casas en un espacio limitado. El diseño de los hogares es completamente diferente del diseño de otras casas urbanas en China<sup>12</sup>.

Sin embargo, como la construcción de los *longtang* fue obra de artesanos chinos, las casas también presentan ciertos diseños y estilos tradicionales orientales. Es una mezcla de China y de Occidente, que absorbe razonablemente la cultura extranjera y la combina de forma creativa con lo chino típico<sup>13</sup>.

A partir de la descripción y la historia de los *longtang* en la novela, se puede ver que se trata de una zona de la que pocas veces se habla por considerarse muy común. No es ni rica ni pobre: corresponde a la clase media. La protagonista de la historia, Wang Qiyao, es la chica típica de los *longtang*, es decir, de las familias de clase media de Shanghái, y presenta las características más comunes entre las muchachas de ese ambiente. En algunos capítulos de la novela, Wang Qiyao representa a las chicas que viven en los *longtang*: todas son “Wang Qiyao”. Este nombre ya no pertenece a una persona concreta sino que se convierte en un símbolo para las mujeres como ella.

---

<sup>12</sup> 阮仪三, 张杰 y 张晨杰. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2014. p. 49. Traducción desde el texto original: 而石库门房子的群体布局却又是来源于欧洲的联排式, 这是因为租界的土地实行商业运作, 要充分利用土地, 在有限的地块上能建造出最多的房子, 只能是一户挨一户地联排在一起, 与中国其他城市住宅的分布完全不同。

<sup>13</sup> *Íbid.* p. 69.



Figura 3

El estilo de arquitectura de los longtang combina lo oriental y lo occidental.

Origen de la imagen: 陈海汶. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2012. p. 6.

## 1.2. El dormitorio de una mujer joven

El *güigue* (闺阁), palabra traducida en la novela como “dormitorio de una mujer joven”, es un espacio privado situado en las zonas más profundas de los *longtang*, el cual puede encontrarse en casi todas las casas antiguas de China donde viven chicas solteras. Es un detalle muy significativo que, en la novela, Wang Qiyao sea una joven que puede salir de su dormitorio y vivir en el mundo exterior.

En la cultura tradicional, cuando una chica todavía no está casada, no tiene permitido, bajo ningún caso, salir de la zona en que se halla el *güigue*, conocida como *houyuan*, que significa “patio trasero” (figura 4). Una frase empleada a menudo para describir a las damas de las familias grandes y dignas es: “no sale de la puerta principal de su casa, ni fuera de la puerta segunda de su patio trasero”. Por este motivo, el *güigue* también se puede llamar *shen'güi*, que significa “el dormitorio de una mujer que está más allá de la casa principal de una familia”. A lo largo de la historia de China, para describir a una mujer joven y hermosa se utiliza siempre la expresión “que vive en el *shen'güi* pero nadie conoce su cara”<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> La frase “养在深闺人未识” tiene su origen de la poesía de Bai Juyi de la Dinastía Tang (618 – 907), titulada “La canción de la pena eterna (长恨歌)”, que el nombre de la novela viene de esta poesía.

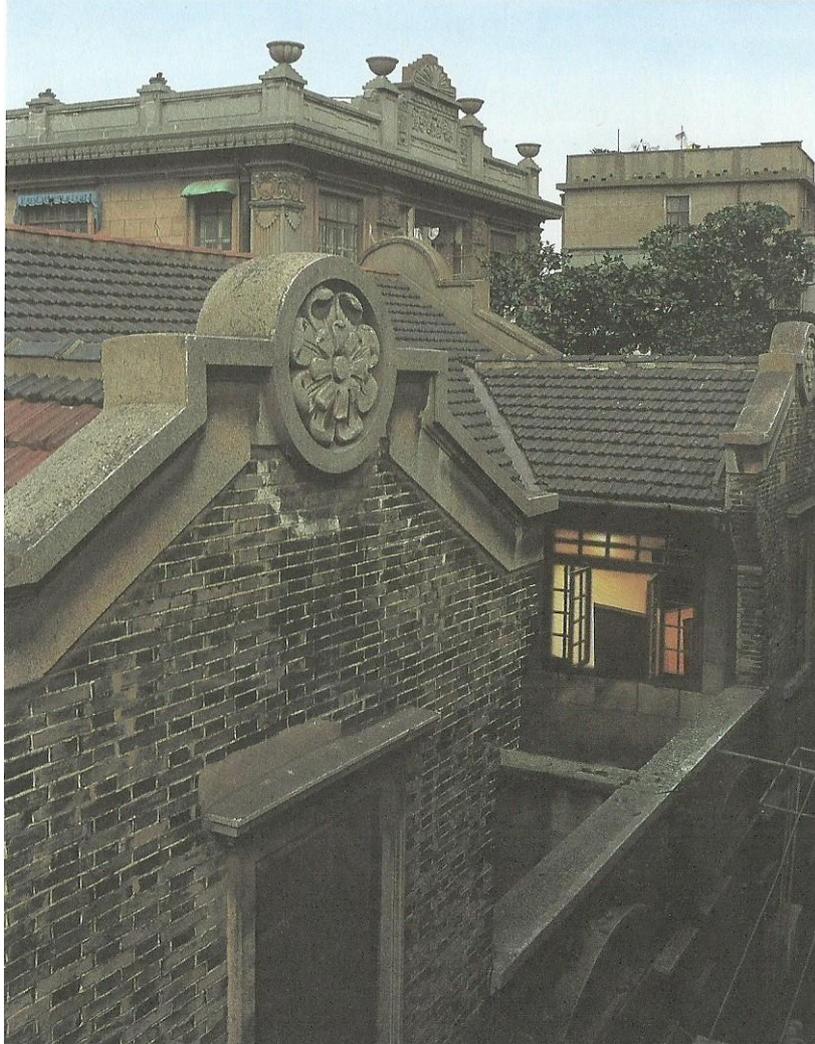


Figura 4

Los dormitorios de chicas están en la zona trasera de los longtang.

Origen de la imagen: 陈海汶. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2012. p. 46.

Wang Xiaobo, el famoso escritor y sociólogo de China, al criticar el espacio para las chicas en una casa tradicional, considera que la estructura residencial típica de China refleja el concepto de “espacio de género”. Las viviendas tradicionales conservan una distinción entre el espacio masculino y el femenino. Los hombres y las mujeres tienen sus propias áreas de actividades, separadas por “la puerta del medio” (中门). Las restricciones estrictas de “no se permite salir de la puerta principal ni de la puerta segunda” (大门不许出、二门不许迈) dificultan la visión de las mujeres en el dominio público<sup>15</sup>.

En *La canción de la pena eterna*, en cambio, las chicas de la generación de Wang Qiyao ya pueden salir del *güigue* y disfrutar del mundo exterior, algo muy importante para las mujeres, dado que significa que las ideas modernas sobre la figura femenina han desplazado a los prejuicios. Por ejemplo, Wang Qiyao puede visitar el estudio de cine y asistir al festival de Miss Shanghái, fiesta que representa la modernidad para los ciudadanos. Que las chicas anden solas y se muestren en público obedece a un cambio en la libertad de la mujer en los espacios de la ciudad, hecho que se convierte tanto en una moda como en un honor. Con la salida de la mujer del espacio privado al público se puede afirmar que la ciudad moderna ofrece nuevas posibilidades al género femenino.

Sin embargo, es necesario darse cuenta de que este progreso no equivale a una igualdad entre géneros, ya que los destinos para las mujeres que salen de *güigue* son aún muy limitados. Si se toma la novela como ejemplo, los sitios que Wang Qiyao frecuenta son la escuela, el cine y la galería de fotos. Es más: las chicas van siempre

---

<sup>15</sup> 姚霏. 空间、角色与权力: 女性与上海城市空间研究 (1843-1911). Shanghai: 上海人民出版社, 2010. p. 32.

acompañadas por sus amigas cuando frecuentan estos espacios públicos.

### 1.3. Los Apartamentos Alicia

Wang Qiyao se traslada a los Apartamentos Alicia tras quedar en el tercer lugar del concurso de belleza de Miss Shanghái. Su amante, el Director Li, le alquila uno de estos apartamentos. El espacio en el que vive se modifica a medida que se produce su ascenso social.

En la novela se pueden leer descripciones de las condiciones de vida en los Apartamentos Alicia. Éstos se encuentran en una zona muy famosa de la ciudad, están “ubicados en un callejón situado en una de esas calles tranquilas que acababan en la intersección delante del club Paramount en el distrito del templo de Jing’an”<sup>16</sup>. En la historia de Shanghái, la zona era bien conocida por sus casas de lujo y los apartamentos de personas adineradas. Era un barrio en el que vivían los más ricos, la gente de posición social más alta de la ciudad: incluso los gerentes del banco británico HSBC, el judío magnate de bienes inmuebles y la familia del hermano de Li Hongzhang, el Primer Ministro de China en aquella época. Desde su construcción, a mediados del siglo XIX, hasta inicios del XX, los carruajes tenían que pagar para pasar por la Calle del Templo de Jing’an, la vía principal de la zona.

El interior de los Apartamentos Alicia también ostenta lujos; de ello da una idea la descripción de la habitación de Wang Qiyao:

Contaba con una enorme sala de estar y dos habitaciones más pequeñas que daban al sur

---

<sup>16</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. p. 174.

y que se podían utilizar como dormitorios o como estudios. Había una habitación diseñada para la sirvienta que daba al norte. El suelo, de placas de teca estrechas, relucía con el brillo de la cera marrón pulida. El mobiliario de estilo europeo estaba hecho de palisandro. Se habían colocado cortinas y las mesas se habían cubierto con manteles. Las fundas de los sillones, los jarrones y otros artículos se habían colocado deliberadamente a un lado para que Wang Qiyao hiciera con ellos lo que quisiera, para darle la satisfacción de poder decorar su propio hogar. Los armarios también estaban vacíos con la intención de que pudiera pasar los días llenándolos<sup>17</sup>.

En comparación con los oscuros *longtang*, se observa claramente el cambio en la condición de la vivienda de Wang Qiyao, junto con su ascenso social. No obstante, el otro nombre con el que se conoce a estos lugares, “los apartamentos para chicas de la sociedad”<sup>18</sup>, significa que sus moradoras nunca pueden alcanzar un nivel tan digno y respetable como el de otras casas del barrio. La novela dice que “la chica de sociedad” es una profesión que “está a medio camino entre ser una esposa y ejercer de prostituta”<sup>19</sup>. Se trata, en efecto, de chicas que no están casadas y que son mantenidas por varones. Como no tienen otra fuente de ingresos, el hombre y el amor ocupan toda su vida. Los Apartamentos Alicia son lugares para esperar: lo que estas mujeres aguardan siempre es el regreso de sus hombres. Son espacios tranquilos, a los que sólo los varones pueden darles vida. Mientras los otros habitantes del barrio se preocupan por el dinero y la posición social, estas chicas tienen un único interés: los hombres que las mantienen.

---

<sup>17</sup> *Íbid.* p. 195.

<sup>18</sup> *Íbid.* p. 181.

<sup>19</sup> *Íbid.* p. 182.

Este tipo de vida de las jóvenes que viven en los Apartamentos Alicia se considera inferior respecto del modo de convivencia de las otras casas del distrito.

#### 1.4. El callejón de la Paz

En los *longtang* de Shanghái también hay casas de diferentes tamaños para personas provenientes de un amplio abanico social. El *longtang* donde vive Wang Qiyao en el primer capítulo es visiblemente más acomodado que el de su posterior estancia, en el *longtang* del callejón de la Paz.

Al atender los detalles de la descripción del *longtang* del primer capítulo, de la primera parte, y la del capítulo de “El callejón de la Paz”, de la segunda, se pueden observar muchas diferencias en la constitución de ambos tipos de *longtang*. Antes de trasladarse a los Apartamentos Alicia, la casa en que vive Wang Qiyao tiene puerta principal y puerta trasera, más de un piso y numerosas habitaciones. Al llegar al callejón, Wang Qiyao se instala en el “tercer piso del número treinta y nueve”, que no es una casa entera, carece de patio y criados, y es sólo un piso viejo lleno de polvo.

“Shanghái debe de tener al menos un centenar de callejones de la Paz”<sup>20</sup>. El nombre vulgar del callejón es síntoma de que sus habitantes pertenecen a las clases sociales media y baja, y significa también que, después de la desgracia del Director Li, la posición de la protagonista cae a un estado más bajo aún del que tenía cuando vivía con sus padres, antes de su participación en el concurso de Miss Shanghái.

---

<sup>20</sup> Íbid. p. 225.

## II. Las diferentes etapas de la vida de Wang Qiyao

La historia de Wang Qiyao siempre va ligada a la de los hombres con los que tiene relaciones, como si no pudiera vivir sin amor. Su existencia se puede dividir en etapas correspondientes a cuatro experiencias amorosas. Por supuesto, todas ellas ocurren en Shanghái, siendo la ciudad un testigo de los altibajos vitales de la protagonista.

### 2.1. Estudiante

Esta etapa abarca desde el inicio de la historia hasta el día en que se celebra el concurso de Miss Shanghái, en que Wang Qiyao se hace famosa y conoce al Director Li. Es un período en que mejora su posición social utilizando su belleza.

En tanto que mujer joven que vive en los *longtang*, Wang Qiyao es una típica representante de la clase media. Por una parte, su situación familiar es suficiente para proporcionarle una vida digna, aunque no como la de la familia de Jiang Lili, cuya casa tiene grandes salas, piano y un jardín en donde se pueden organizar fiestas. Pero tampoco como la de las personas pobres de aquellos tiempos difíciles, carentes de medios para ganarse la vida.

Por otra parte, como chica de Shanghái, una ciudad grande y próspera, Wang Qiyao se siente fascinada por las ideas modernas, y eso la lleva a participar en el concurso de belleza. Una gran urbe hace posible la circulación de nuevos conceptos modernos, gracias a la enorme población y su movilidad. Shanghái es también una metrópolis, por lo que

Las noticias del certamen se extendieron con mayor rapidez que las llamas de un incendio

y, en un abrir y cerrar de ojos, todos los habitantes de la ciudad se enteraron de ello.

Shanghái ya era un sinónimo virtual de modernidad, pero Miss Shanghái representaba todavía mejor el moderno espíritu cosmopolita de la ciudad<sup>21</sup>.

En efecto, Shanghái es una ciudad que ofrece a una joven como Wang Qiyao la oportunidad de ser famosa. No obstante, la otra cara de la urbe, la parte tradicional profundamente arraigada en su cultura, induce a la protagonista a elegir una vida en la que siempre dominan las figuras masculinas.

En el primer capítulo se afirma que las chicas que ocupan el dormitorio de una joven como ella siempre están a la espera de muchachos y amores. A menudo, Wang Qiyao fantasea sobre cómo será su propia dote e imagina incluso el aspecto que tendrá el día de su boda. La búsqueda de un hombre y del amor es tan importante en su esquema de valores que su dependencia se vuelve fatal.

## 2.2. Amante del Director Li

El concurso de Miss Shanghái hace famosa a Wang Qiyao. Fama y belleza cautivan la atención del Director Li y la convierte en su amante, lo que permite a la joven alcanzar la clase alta de la sociedad. En esta etapa, el destino de Wang Qiyao está firmemente atado al de este hombre, quien al final no pasa mucho tiempo con ella.

Durante su relación, el Director Li no le explica nada de su trabajo y actividades a Wang Qiyao, y, como consecuencia, los lectores tampoco saben mucho sobre este alto funcionario del gobierno. Resulta evidente que el Director Li mantiene una relación

---

<sup>21</sup> Íbid. pp. 43-44.

física con la chica, pero no quiere que ésta entre en su vida. El funcionario es la parte activa de la pareja, la que toma las decisiones. Wang Qiyao, quien no pregunta a su amante por sus asuntos y se ciñe a la mera espera, es la pasiva.

Una relación tan desigual entre ambos revela que Wang Qiyao realmente no forma parte de la clase alta. No es una de las señoras ricas de Shanghái, sino que está en los márgenes de la alta sociedad, ya que no asiste a actividades propias de dicho rango social, no tiene recursos económicos propios ni trata con personas ricas o poderosas. Todo lo que Wang Qiyao posee en este período procede del Director Li; lo único que puede hacer es esperar su llegada para complacerle. Así que no es una sorpresa que cuando el Director Li muere en un accidente de avión, ella deba abandonar su piso en los Apartamentos Alicia y tenga que mudarse a la casa de su abuela en el Puente Wu.

### 2.3. La vida en el callejón de la Paz y la muerte

La muerte del Director Li trae como consecuencia inmediata que Wang Qiyao vuelva a ser una mujer de la clase media-baja. Sin su amante, lejano el tercer puesto en el concurso de Miss Shanghái, Wang Qiyao carece de ingresos y de medios para ganarse el sustento.

Después de trasladarse al callejón de la Paz, tiempo después, la pequeña clínica de Wang Qiyao le permite ganar lo suficiente para mantenerse, pero notablemente menos que en la etapa anterior, sobre todo ahora que tiene una hija. Su situación está estrechamente relacionada con sus dos siguientes experiencias amorosas, la primera

con Kang Mingxun y la segunda con el Color Viejo, dos hombres de clase media.

En ningún caso Wang Qiyao contrae matrimonio, sino que sólo mantiene relaciones físicas con ellos. En la cultura china este tipo de amorío no es lo que se espera de una chica de familia decente, pero el ansia de Wang Qiyao por la compañía de un hombre y por el amor mismo la conduce a esta situación, como ya se ha mencionado respecto a la primera parte de la novela.

### **III. La representación de la historia real de Shanghái en la novela**

La historia de *La canción de la pena eterna* abarca desde 1945 hasta 1986. Un período de más de 40 años durante el que la ciudad de Shanghái y toda China sufren los acontecimientos de la Historia. Un período que condiciona también, en mayor o menor medida, los cambios en la vida de Wang Qiyao.

El breve lapso entre 1945 y el inicio de 1946 es relativamente pacífico en la historia de China. Por un lado, la Segunda Guerra Mundial había concluido y el país se afanaba en su reconstrucción. Siendo Shanghái una de las ciudades más desarrolladas de China había atraído muchas inversiones extranjeras y con ellas llegaban aires de modernidad. En esta parte de la novela, la vida de Wang Qiyao y sus amigas es feliz, llena de cosas nuevas como, por ejemplo, el estudio de cine y la galería de fotos. El concurso de belleza, también, es algo que sólo puede existir en una sociedad pacífica como el Shanghái de la época.

El concurso de Miss Shanghái se celebra a principios de 1946. Unos meses después, en junio del mismo año, estalla la guerra civil de China, la cual duró tres años,

hasta 1949. En la novela, el Director Li aparece en la vida de Wang Qiyao en el invierno de 1946, días después del concurso, y su relación dura hasta noviembre de 1948, cuando él muere. En comparación con la vida aburrida, de espera constante, de Wang Qiyao en los Apartamentos Alicia, el Director Li, misterioso alto funcionario militar, es un espejo de los complejos intereses de la guerra civil. La ansiedad de la protagonista y la fatiga de su amante ofrecen otra versión de la guerra: no se trata de una narración de escenas crueles de batallas, sino de las vivencias de las personas que están en las zonas seguras de la retaguardia. La novela ofrece un contraste entre el mundo de los hombres y el de las mujeres en la China de aquella época.

Cuando Wang Qiyao se traslada al callejón de la Paz, se ha fundado ya la República Popular de China. En esta parte de la novela nada se dice de lo que ocurre en la sociedad, pero teniendo en cuenta la historia del país es posible entender la razón de la pérdida de prestigio del título del tercer puesto del concurso de Miss Shanghái, y que Wang Qiyao ya no pueda aspirar a una vida mejor utilizando su belleza. En la historia real, antes de marzo de 1949 Shanghái estaba bajo el dominio del partido Kuomintang (también llamado KMT), enemigo del Partido Comunista de China en aquella época. El Director Li es, desde luego, un alto funcionario del KMT. Después del establecimiento de la República, sobre todo al empezar la Revolución Cultural, las personas como Wang Qiyao, con el antecedente de haber sido la amante de un alto funcionario del partido KMT, corren un gran peligro si su historia se hace pública. Por este motivo, Wang Qiyao no les cuenta a sus vecinos del callejón detalles de su pasado.

## Parte 2

### La crisis de los barrios de los *longtang*: la estructura espacial de

### Shanghái en *La historia de una calle larga*

Cuando los autores shanghaineses describen su ciudad, suelen centrar una parte de su atención en los barrios de los *longtang*. Wang Xiaoying es una literata que así lo hace. En comparación con *La canción de la pena eterna*, su novela *La historia de una calle larga* (长街行) ofrece una descripción de los *longtang* más detallada, con una clasificación de las diferentes zonas. La obra toma los años 50 del siglo XX como el inicio de la historia. Es justamente la época en que los barrios desarrollan sus tres áreas: la de las casas unifamiliares, la del estilo apartamento y la de las chabolas<sup>22</sup>. En la zona de estilo apartamento viven los habitantes más comunes de Shanghái. Las casas unifamiliares pertenecen a las familias que, comparativamente, son ricas, mientras que

---

<sup>22</sup> 杨东平: *城市季风*, Shanghái: 东方出版社, 1994. p. 161.

en las chabolas se esconden los pobres de la ciudad. La formación de esas tres áreas obedece a razones históricas. La narración se concentra en cada época y muestra la transformación de todos los barrios de los *longtang* durante la segunda mitad del siglo XX. Al final de la novela, la desaparición de la calle *Yingxufang* representa una crisis para este punto histórico de la ciudad de Shanghai.

## **I. Las casas unifamiliares y las chabolas: espacios jerarquizados de los *longtang***

Pierre Bourdieu, en su libro *Las reglas del arte*, analiza los espacios urbanos de París en la novela *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, y describe la ciudad como “un espacio estructurado y jerarquizado, las trayectorias sociales ascendentes y descendentes se distinguen con toda claridad”<sup>23</sup>. Esa característica del ámbito citadino no sólo se encuentra en París, sino también en los *longtang* que son narrados en *La historia de una calle larga*. Esta novela crea un conflicto de espacio entre la zona de casas unifamiliares y la de chabolas. Aunque ambas áreas pertenecen al mismo barrio, guardan diferencias en su modo de construcción.

En la parte de chabolas las viviendas se dividen en muchos espacios individuales que se alquilan a varias familias. Dentro de esos hogares se ven paredes de ladrillo o de tablón que son agregadas por los caseros o los inquilinos. En cambio, las casas unifamiliares conservan su apariencia original. El “Soltero Cojo”, quien trabaja en la sala de llamada del barrio, habita en la zona de chabolas por muchos años. La

---

<sup>23</sup> Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995. p. 75.

característica de su vivienda es muy típica.

La sala de llamada en la entrada de *Yingxufang* era la oficina del “Soltero Cojo” y también era su hogar. Era un bungalow de ladrillo y madera. Un lado de la sala estaba junto a la pared de la casa del vecino y el otro lado estaba inmediato al pilar de ladrillo azul del arco conmemorativo de la calle *Yingxufang*. La sala medía menos de 20 metros cuadrados y a la mitad de la habitación había una placa de plástico que la dividía en dos partes. La parte delantera era luminosa y la parte trasera era oscura<sup>24</sup>.

El estado de la casa del “Soltero Cojo” no es el peor de los *longtang*. Cuando la madre de la protagonista, la tía Wu Xiuying, se traslada con sus hijos a la calle *Yingxufang*, comienzan a vivir en una pequeña habitación bajo una escalera.

Anteriormente, la tía Wu vivía con sus dos hijos, un niño y una niña, en una pequeña casa áspera bajo la escalera que se construyó por los dueños de la vivienda. El techo de la habitación era inclinado y sólo se podía meter una litera de dos plazas. En aquellos días, el hijo de la tía Wu dormía en la plaza superior y la tía Wu dormía con su hija en la plaza baja. Cuando los niños necesitaban hacer sus deberes, sólo podían leer y escribir tumbados de bruces en sus plazas<sup>25</sup>.

Los habitantes de las chabolas son los más pobres de la calle *Yingxufang*. Ellos representan las condiciones de vida del más bajo peldaño social en la ciudad de Shanghái. Sin embargo, la novela muestra que ese barrio no es paupérrimo en la época

---

<sup>24</sup> 王小鹰. *长街行*. Shanghai: 上海文艺出版社, 2009. p. 13. Traducido desde el texto original: 盈虚坊弄堂口的传呼电话间是跷脚单根的办公室, 也是他的家。这是一间砖木结构的平房, 一边依着人家的山墙, 一边接着盈虚坊牌楼的青砖柱子。房间不足二十平方米, 拦腰用三夹板隔成前后两间, 前间明, 后间暗。

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 26. Traducido desde el texto original: 早先吴阿姨带着一双儿女住在人家楼梯下面栏出来的披屋里, 那屋是斜顶的, 仅能塞进一张上下铺的叠床。那时候, 吴阿姨的儿子睡在上铺, 吴阿姨和女儿睡下铺, 儿子、女儿做功课都只好合扑在床铺上做。

en que comienza su construcción. Entonces es un punto próspero de Shanghai y pertenece a la clase alta en el siglo XIX. Durante la Segunda Guerra Mundial el sitio es bombardeado por los japoneses y a partir de aquel momento se convierte en un asentamiento para los pobres. Desde el estallido de la guerra, cada día concurren más refugiados a esa zona, y el entorno de vida se vuelve más adverso, hasta derivar en la situación caótica de la época narrada en la novela<sup>26</sup>. Sin embargo, en el barrio de *Yingxufang* hay dos casas unifamiliares que guardan una atmósfera particular, diferente de la de otras zonas.

Si caminabas desde el puente *Xiaxun* hasta el fondo de la calle *Yingxufang*, podías ver dos casas con patios que tenían un estilo arquitectónico completamente diferente de todos otros edificios en *Yingxufang*. Una se llamaba *Shougong* y la otra llamada *Hengshu*. Son casas reconstruidas de la familia Chang después de terminar la Segunda Guerra Mundial, que pertenecían respectivamente a las familias de los hermanos Chang<sup>27</sup>.

En la novela, la madre de la protagonista trabajaba como sirvienta en la casa *Shougong*. Desde el ángulo visual de este personaje que viene del campo y vive en la zona de chabolas (figura 5), la narración muestra un aspecto diferente del barrio de los *longtang*.

---

<sup>26</sup> 张鸿声, *上海文学地图*. Beijing: 中国地图出版社, 2012. p. iii.

<sup>27</sup> 王小鹰. *长街行*. Shanghai: 上海文艺出版社, 2009. p. 22. Traducido desde el texto original: 从下翼桥往里走到笃底, 前后有两座与整个坊内建筑风格迥异的花园洋房, 一座叫守宫, 一座叫恒墅, 却是常家在抗战胜利后重建的, 分别属于常家的两个叔伯兄弟。

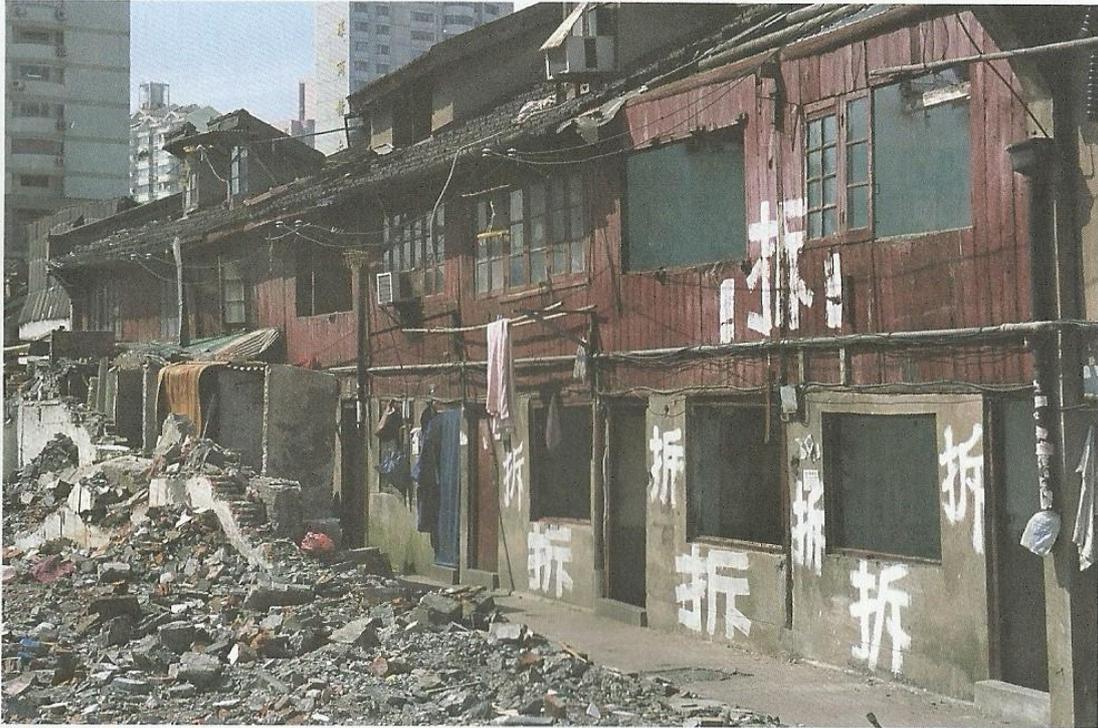


Figura 5

La zona de las chabolas.

Origen de la imagen: 陈海汶. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2012. p. 185.

Hace más de una década, Wu Xiuying, una joven del campo de *Yuyao*, fue presentada por sus amigas paisanas y fue a la casa *Shougong* que estaba cerca del puente *Xiaxun* de *Yingxufang* para ser la sirvienta de la familia Feng. Por primera vez, Wu Xiuying vio una casa tan grandiosa y elegante, incluso en la puerta principal se veía el vidrio de colores con patrones abstractos. Wu Xiuying era muy tímida y extremadamente respetuosa. Estaba de pie en el centro de la sala de estar, dejando que la familia Feng le mirara y examinara de arriba abajo<sup>28</sup>.

Aunque todos los personajes de la novela moran en los *longtang*, la diferencia en el entorno de las dos familias –la de la protagonista y la del chico de quien ella se enamora– muestra que dicho barrio es un espacio urbano jerarquizado. Al vivir en ese ámbito, la protagonista Xu Feihong, también llamada “el pequeño callo”, desde muy pequeña ya tiene el concepto de la brecha entre los ricos y los pobres de su vecindario, y eso es un prelude de su tragedia de amor. A través de la conversación entre la niña Xu Feihong y su madre se ve que para las personas que viven en *Yingxufang* es difícil superar la distancia entre clases sociales.

“El pequeño callo” saltó repentinamente de su cama. Se arrojó a los brazos de su madre y gritó llorando: — ¡Mamá, quiero aprender a tocar el piano! ¡Quiero tocar el piano con el hermano Dingding!

La madre de “el pequeño callo” acariciaba su espalda. Su corazón era levemente doloroso, pero no tenía más remedio y sólo suspiró: —“El pequeño callo” es una chica muy buena.

---

<sup>28</sup> *Íbid.* p. 28. Traducido desde el texto original: 十多年前，余姚乡下的少妇吴秀英由同乡小姐妹引荐，到盈虚坊下巽桥守宫冯家做奶妈。吴秀英是头一次看到那么气派、那么精致的洋房，就连大门都镶了彩色抽象图案的玻璃。吴秀英羞涩怯生，毕恭毕敬站在客厅中央，任由守宫里冯家的男主人女主人上上下下地审视打量自己。

“El pequeño callo” siempre escucha las palabras de su mamá. El piano es demasiado caro. No tenemos tanto dinero. Además, el piano es muy grande. ¿Dónde lo podemos poner en nuestra casa? Mamá te dará un tramo de cuerda roja y tejaremos muchas cosas bonitas, ¿de acuerdo?

“El pequeño callo” dejó de llorar, pero se le llenó de lágrimas el rabillo de los ojos. Parecía haber crecido mucho en ese momento. Por lo menos, entendió una razón: —los niños que viven en las casas grandes como *Shougong* y *Hengshu*, ¡son distintos de los que viven en las estrechas habitaciones bajo las escaleras, como mi casa! Tengo que vivir en una casa tan grande como la *Shougong* y *Hengshu*, así que puedo ser una pareja ideal con el hermano Dingding. —Desde ese momento, este deseo se arraigó en la mente de “el pequeño callo”<sup>29</sup>.

La protagonista se enamora desde pequeña del niño Dingding, quien vive en la casa *Shougong*. No obstante, como ella es la hija de la sirvienta que pertenece a la zona de chabolas del barrio, la clase social es para Xu Feihong un gran obstáculo en su camino de la búsqueda del amor.

## II. El barrio de los *longtang* durante la Revolución Cultural

En la novela, la estructura espacial del barrio de los *longtang* sufre un cambio

---

<sup>29</sup> *Íbid.* p. 83. Traducido desde el texto original: 小茧子突然从床上跃起, 扑进妈妈怀里, 哭道: “妈, 我也要学钢琴, 我也要跟丁丁哥哥一起弹钢琴嘛!”

小茧子妈妈轻轻拍着小茧子起起伏伏的背脊, 心里面隐隐创痛, 无奈叹道: “小茧子乖, 小茧子听话。钢琴好贵好贵, 我们没有那么多钞票。再说, 钢琴那么大, 我们家哪里放得下? 妈妈给你搓根红丝线挑绷, 挑许许多多花样, 好吗?”

小茧子不哭了, 眼泪凝在眼角落不下来了, 她好像在那一刻猛地长大了许多, 至少, 她明白了一个事理: 住在守宫、恒墅那样大房子中的孩子与住在狭小的楼梯间的她就是不一样! 我要住在守宫、恒墅那样的大房子, 那样才能和丁丁哥哥“天造一双, 地设一对”——这个愿望从此在小茧子心理生下了根。

titánico durante la Revolución Cultural. La narración le confiere a los espacios de *Yingxufang* un sentido político y una atmósfera de temor. En el lapso de la Revolución Cultural se ve una oposición entre el carácter animado de toda la ciudad y el ambiente cargado en el barrio de los *longtang*; también se muestra el pánico de la gente común en Shanghai ante este movimiento político en apariencia próspero.

La tía Wu recordó que fueron los días en que la Revolución Cultural se propaga como reguero de pólvora. Se ven en todas partes lemas rojos, banderas rojas y brazaletes rojos. La gente cantaba canciones comunistas y gritaba consignas comunistas. El viento era rojo, la lluvia era roja, y también el cielo es rojo. Sin embargo, *Yingxufang* estaba envuelto en una atmósfera oscura y silenciosa. Casi todos los días, los “grupos de rebeldía” que llevaban brazaletes rojos allanaban las casas en los *longtang* para confiscar sus bienes y pegaban carteles para criticar y denunciar sus crímenes, o pasear a los dueños de las casas por las calles para humillarlos. [...] Durante aquel período, cada casa en *Yingxufang* cerraba la puerta todos los días, e incluso en pleno día. Nadie caminaba en los *longtang*, sólo cuando tenía algún asunto muy importante. Los conocidos del barrio, cuando se encontraban ocasionalmente, se veían y pasaban rozando sin hablar una palabra por el temor de una desgracia, o por el dicho que dice que quien mucho habla mucho yerra. De esa manera, los *longtang* de *Yingxufang*, que antes eran bulliciosos, ahora se volvían desolados, como una enorme escolopendra muerta<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.* pp. 91-92. Traducido desde el texto original: 吴阿姨记得是在“文化大革命”运动最如火如荼的日子，到处是红标语红旗帜红袖章，唱红色的歌喊红色的口号，风是红色的，雨是红色的，天也是红色的。可盈虚坊却笼罩着一派阴暗残败的肃杀之气，几乎每天都有戴着红袖章的造反派冲进弄堂里的哪户人家抄家贴大字报，或押着哪户人家的主人戴高帽子挂牌子游街。[...] 那一段日子，盈虚坊家家户户关紧大门，哪怕是青天白日，无紧要事体绝不到弄堂里随便走动。熟悉的街坊偶然贴对面遇到，眼光一碰便擦肩而过，互相不敢搭腔，怕的是言多必失，祸从口出。这么一来，盈虚坊闹闹猛猛的大小弄堂竟变得冷落沉寂，像煞一只巨大的死蜈蚣。

En las otras partes de la novela, el desarrollo de la historia depende en gran medida de los diálogos entre los personajes. A través de las comunicaciones entre la familia de la tía Wu y sus vecinos en los *longtang*, se enteran de las noticias de todo el barrio. Sin embargo, durante el período de la Revolución Cultural la mayoría de los fragmentos de la trama se fundamenta en los recuerdos o la actividad psicológica de los personajes. De esta manera la narración muestra la atmósfera deprimida y el terror blanco que prevalecen en el ámbito de los *longtang*.

Además del cambio de ambiente en el barrio, la Revolución Cultural subvierte por completo su estructura. Las viviendas *Shougong* y *Hengshu*, en la zona de casas unifamiliares, son destruidas durante ese movimiento político y pierden todo su significado como espacio perteneciente a la alta sociedad.

Las casas *Hengshu* y *Shougong*, que estaban al fin de la calle *Yingxufang*, fueron las primeras que eran allanadas por los “grupos de rebeldía” y más de una vez. Un grupo se fue y seguidamente el otro vino. Tal vez se habían confiscado todos los bienes de las dos casas. Se sacaron desde *Shougong* cuatro o cinco cajas de ropas de seda que pertenecen a la madre de la dueña de casa. Se apilaron en la calle de los *longtang*, y se quemó todo. Dentro del humo espeso, las piezas de ropas con materiales muy caros volaban como unas mariposas negras y finalmente se convirtieron en cenizas. [...] Los problemas encontrados en *Hengshu* son mucho más graves. Un “grupo de rebeldía” encontró una radio con antena que se podía usar para escuchar estaciones de radio extranjeras. Por eso, el grupo creía con firmeza que los propietarios de *Hengshu* eran espías escondidos de países capitalistas y rapó las cabezas de los dueños de casa y les pasearon por las calles

para humillarlos. La señora de *Hengshu* era una profesora de piano en un instituto de música. Era una mujer tan suave y elegante, ¿cómo se podía aguantar ese insulto? En la misma noche, se suicidó al saltar de la terraza de su casa<sup>31</sup>.

La narración describe el sufrimiento de las familias de *Shougong* y *Hengshu* para evidenciar la caída de la zona de casas unifamiliares de los *longtang*. Según *Shanghái: la crónica de una urbe moderna*, durante los 10 años de la Revolución Cultural hay una enorme apropiación de esa área. Algunos dueños de las viviendas son orillados a entregarlas y luego echados a la calle. También hay familiares de la zona de apartamentos a quienes les usurpan algunas habitaciones; otros son obligados a irse hacia las casas con peores condiciones. El área total de hogares ocupados por los “grupos de rebeldía” alcanza 2,66 millones de metros cuadrados<sup>32</sup>.

Aunque durante el movimiento “las casas de capitalistas” en el barrio de los *longtang* son las más afectadas, la zona de chabolas es el único sitio que no se ve perjudicado por los “grupos de rebeldía”. Sin embargo, las condiciones de vivienda en este punto se vuelven peor cada día. En la novela, al final de la Revolución, cuando la familia de la tía Wu intenta localizar una nueva casa en *Yingxufang* durante la asignación de viviendas del gobierno, se entera de que es imposible encontrar siquiera un pequeño lugar para vivir en el barrio.

La Oficina de Administración de Vivienda encontró un gran problema al asignar viviendas

---

<sup>31</sup> *Ibid.* pp. 91-92. Traducido desde el texto original: 弄堂笃底的恒墅和守宫首当其冲被抄检，并且被抄了不止一次，一拨去了另一拨又来，想来是将那两座楼兜底翻了天。从守宫里抄出去四五箱女主人母亲从前穿的绸缎衣服，堆在弄堂里一把火烧着了，一团一团的浓烟中，那些上等料作的灰烬像一群黑蝴蝶盘旋飞舞。[...] 从恒墅中发现的问题却严重得多。造反派找到了一台带天线可以收听外国电台的收音机，便认定恒墅的男女主人是潜伏特务，将他们夫妻俩剃了阴阳头推出去游街示众。恒墅的女主人是音乐学院的钢琴教师，平常多少清雅娴丽的女人，哪里受得了这般侮辱，当天夜里便从晒台上跳下来自尽身亡了。

<sup>32</sup> 熊月之，周武 (ed.): *上海：一座现代化都市的编年史*. Shanghai: 上海书店出版社, 2009. p. 555.

para la familia de la tía Wu. Como la tía Wu es una trabajadora de gestión individual, no había ninguna entidad que le resolviera su problema de vivienda. [...] Después de una discusión, la oficina decidió resolverlo por sí misma. Sin embargo, no quedaban muchos recursos de vivienda en la oficina. Se devanaron los sesos y finalmente se encontraron algunas casas con malas condiciones, como una habitación pequeña que fue construida por armar un techo y dos fachadas en el espacio estrecho entre dos casas, o una sala construida por cortar una cocina grande. La casa más digna es el pequeño *tingzijian*<sup>33</sup> en una *longtang* antigua. Las personas de la oficina pidieron a la familia de la tía Wu mirar todas esas viviendas, pero ellos no daban ninguna opinión de ellas y sólo propusieron una solicitud, nada excesiva, pero difícil de realizar. Ellos no querían irse de la calle de *Yingxufang*, o por lo menos del barrio. [...] Algunas personas de la oficina se burlaron— ¡No me imagino que una trabajadora de gestión individual tenga tantas peticiones! El barrio de *Yingxufang* está lleno de personas, como un nido de abeja, ¿dónde podemos encontrar una habitación vacía? ¡Dejad tu sueño despierto!<sup>34</sup>

En ese fragmento vemos que las pequeñas casas que encuentra la Oficina de Administración de Vivienda no son nada cómodas. Es una representación de la situación real de los shanghaineses durante la Revolución Cultural. En aquella época,

---

<sup>33</sup> Es una pequeña habitación entre la cocina y el balcón en la estructura de edificio antiguo de los *longtang*. Frecuentemente tiene un superficie de seis o siete metros cuadrados y un uso como almacén en los tiempos antiguos.

<sup>34</sup> 王小鹰. *长街行*. Shanghai: 上海文艺出版社, 2009. p. 353. Traducido desde el texto original: 房管所为吴阿姨一家调拨住房, 一上来就遇到了一个很难逾越的瓶颈。只因吴阿姨是劳动大姐, 没有任何单位可以解决房源。[...] 横讨竖论商量只好房管所自己挖肉了。肋条肉、后退肉已经所剩无几, 即使有也不可能分给一个劳动大姐。挖空心思找出一些筋筋拉拉的下脚料, 有一间两幢房子夹弄做个顶搭出的筒子间; 有一间大灶披间栏出来的后半间; 最象样的是一间旧式里弄石库门的亭子间。房管所的人请吴阿姨一家一处一处看下来, 吴家人不说好也不说坏, 只提出一个不算过分却让人挠头皮的要求。他们一家谁都不愿意离开盈虚坊, 至少不离开盈虚街。[...] 房管所里便有人冷笑道: “看不出一个劳动大姐眼界还这么高! 盈虚坊已经像只蜂窝, 密蒙蒙挤满了人, 哪里还寻得出空房间? 不要捏鼻子做梦了!”

la zona de chabolas de los *longtang* es el espacio con mayor hacinamiento de toda la ciudad. Esta circunstancia es una consecuencia funesta de la Revolución Cultural. Durante el movimiento, por una parte, una gran cantidad de viviendas es ocupada por los “grupos de rebeldía” y, por otro lado, el número de hogares recién construidos en toda la ciudad disminuye drásticamente<sup>35</sup>. El agravamiento de este problema se convierte en uno de los asuntos más importantes en la sociedad de Shanghái durante la Revolución Cultural.

### **III. La transformación y la desaparición de los *longtang* durante los años 90**

En los años 90 del siglo XX la ciudad de Shanghái experimenta una transformación masiva de la urbanización. En esta década, Shanghái se convierte en una metrópoli realmente internacional, con la apariencia de hoy en día. Durante ese importante cambio, *Yingxufang* también se enfrenta a su demolición y su reconstrucción, según se lee en la narración.

Ahora, la zona de chabolas en el barrio *Yingxufang* desapareció, y sus antiguos habitantes, después de quedarse en las viviendas temporales de cinco a seis años, finalmente se trasladaron a los seis apartamentos altos de veintiséis pisos recién construidos. Las fachadas de los edificios estaban acristaladas con el color amarillo. En el lateral del balcón también había incrustaciones y adornos oscuros. Se veía desde lejos un paisaje llamativo, espectacular y grandioso. Las fábricas al final de la calle *Yingxu* también se habían mudado, reemplazadas por hoteles de cuatro estrellas de empresas conjuntas chino-

---

<sup>35</sup> 熊月之, 周武 (ed.): *上海: 一座现代化都市的编年史*. Shanghai: 上海书店出版社, 2009. p. 555.

extranjeras y por apartamentos de alta gama. Las casas a lo largo del camino fueron demolidas, y los mercados del camino se trasladaron a los patios interiores. Las pequeñas tiendas dispersas se sustituyeron por un supermercado grande con cuatro puertas. Las aceras estaban pavimentadas con ladrillos de colores en forma de diamante, y plátanos frondosos estaban plantados a distancia uniforme. El barrio *Yingxufang* se había vuelto amplio, limpio y elegante<sup>36</sup>.

El barrio de los *longtang* es demolido y reconstruido de forma gradual durante la urbanización de Shanghái, y pasa de tener edificios tradicionales a ser un espacio moderno. La ciudad antigua de Shanghái casi desaparece en los años 90, no sólo en el paisaje de esta metrópoli, sino también en el imaginario de sus habitantes. Al final de la novela, *Yingxufang*, un barrio que posee una historia de más de cien años, es completamente demolido, pero pronto se convierte en un distrito financiero de la ciudad. La protagonista, que ha vivido en ese punto durante varios años, muestra su indiferencia ante la desaparición de la zona antigua y las expectativas del nuevo distrito (figura 6).

---

<sup>36</sup> 王小鹰. *长街行*. Shanghai: 上海文艺出版社, 2009. p. 467. Traducido desde el texto original: 现在, 盈虚街头的棚户区消失了, 棚户区里的老住户们在城乡结合部的临时房中煎熬了五六个年头, 终于搬进了千辛万苦建造起来的六幢二十六层高楼中。大楼的外立面一式釉黄色墙砖, 窗沿口和阳台的护栏边还镶嵌了深色的裙边, 远远望去, 醒目、壮观、气派。盈虚街尾的几间厂家也都搬迁, 取而代之的是中外合资的四星级宾馆以及高档酒店式公寓。沿马路的活动房全部拆除, 马路菜场搬进了街道特辟筑的室内菜场, 零散小店合并成四开门面的大超市。人行道路面铺设了菱形彩砖, 道边间隔种上枝叶茂盛的法国梧桐。盈虚街变得宽绰、洁净、典雅起来。



Figura 6

Los longtang que están en el camino de demolición.

Origen de la imagen: 陈海汶. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2012. p. 175.

Xu Feihong le ignoró y se sentó en el asiento trasero de la motocicleta y dijo —“Aún no está oscuro, vamos a *Yingxufang*”.

Lu Manian gritó —“Estás loca. *Yingxufang* hace mucho que no tiene nada que ver con nosotros. Quieres ver las ruinas, ¿estás enferma?”

Xu Feihong tocó la cabeza de su marido con la punta de su dedo y dijo —“Tú eres es el que está loco. Solo escuché a Feng Lingding que la compañía de la familia Chang se hizo cargo del proyecto de reconstrucción de *Yingxufang* y quería hacer una calle peatonal de moda. Creo que podemos asistir y alquilar una tienda para hacer la decoración de casa. Esto es lo más de moda”.

Lu Manian sonrió y dijo —“¡Tú eres nacida para hacer negocios!”

Las motocicletas se apresuraron hacia *Yingxufang* y recorrieron un círculo en el barrio desolado y tranquilo. Todo seguía en su estado original. Llegaron demasiado temprano.

Sin embargo, al menos tenían nuevas expectativas<sup>37</sup>.

La demolición de la ciudad antigua conduce a la pérdida de la cultura tradicional y arquitectónica de Shanghái. Según Ruan Yisan, el famoso profesor de arquitectura de la Universidad Tongji, los barrios de los *longtang* son la crema de la cultura de la ciudad y poseen un valor de patrimonio mundial<sup>38</sup>. Sin embargo, en el proceso de urbanización de los años 90, Shanghái destruye una gran cantidad de los *longtang*. Hoy en día, en la

---

<sup>37</sup> *Íbid.* p. 588. Traducido desde el texto original: 许飞红不理他，自顾坐到摩托车后座上，吩咐道：“走，趁天还没暗，我们去盈虚坊跑一趟。”

陆马年叫起来：“你疯啦，盈虚坊早就跟我们没有关系了，去看那堆废墟，有病呀？”

许飞红用手指戳他的后脑勺，道：“你才有病呢。方才听冯令丁讲，常式公司接手盈虚坊改造工程，要做时尚步行街。我想，我们可以进去租个店面，做室内软装潢，这可是最时尚的东西了吧。”

陆马年笑道：“你这只脑袋，天生就是为做生意而生的！”

摩托车风驰电掣地朝盈虚坊驶去，他们在荒凉岑寂的盈虚坊中兜了一圈，一切还都处于原始状态，他们来的太早了。不过，至少他们已经有了新的期望。

<sup>38</sup> 阮仪三, 张杰 y 张晨杰. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2014. p. 123.

metrópoli sólo quedan unos trozos de esta zona patrimonial. En *La historia de una calle larga*, el señor de la familia Chang, la cual vive por generaciones en los *longtang* de *Yingxufang*, también se preocupa por la desaparición de este barrio.

Chang Hengbu se levantó y caminó de un lado al otro entre el escritorio y el sofá por dos vueltas. Se paró frente a Feng Lingding. Señaló su nariz y dijo— “Entonces te reprocho ahora. La demolición de los *longtang* es la destrucción de la historia. Sois personas condenadas por la historia. La gente común puede encomiar sus méritos por los beneficios inmediatos, pero creo que después de unos treinta o cincuenta años, la gente os reprochará como yo”<sup>39</sup>.

Aunque el proceso de reconstrucción de la parte vieja de Shanghái mejora enormemente las dificultades de vivienda de los habitantes y permite que la ciudad se convierta rápido en una metrópoli internacional, la falta de protección de los edificios tradicionales es un asunto lamentable para esta urbe histórica. Según el epílogo escrito por Ruan Yisan en el libro *Shikumen de Shanghái*, desde el año 2013, bajo el impulso de los historiadores y arquitectos shanghaineses, el ayuntamiento de la ciudad ha lanzado el proyecto de “La protección de la fisonomía de la historia y cultura de Shanghái”<sup>40</sup>. Espero que en el futuro los restos de los *longtang* en la ciudad puedan conseguir mejores protecciones para que esta zona antigua y con una larga historia pueda preservar su existencia.

---

<sup>39</sup> *Íbid.* p. 519. Traducido desde el texto original: 常衡步腾地站起来，在书桌和沙发之间来回走了两圈，立在冯令丁跟前，点着他的鼻子道：“那我现在就要骂你，你们拆除历史，消灭历史，那就是历史的罪人。老百姓也许为着眼前的利益会对你们歌功颂德，我相信，过了三五十年，他们也会骂你们的。”

<sup>40</sup> 阮仪三, 张杰 y 张晨杰. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2014. p. 141.



## **Capítulo II**

### **La ciudad de Barcelona en las narraciones**

## Parte 1

### **Barcelona en expansión: los espacios urbanos en *La ciudad de los prodigios***

*La ciudad de los prodigios*, publicada en 1986, es una de las obras con más éxito de Eduardo Mendoza. En la novela se describe a una Barcelona que está experimentando una reconstrucción y una expansión de sus espacios urbanos, desde la Exposición Universal de 1888 hasta la segunda Exposición realizada en esta ciudad en 1929. Todo esto representa un viraje decisivo para la urbe, que vive un período de desarrollo e innovación. Según las palabras de Joan Busquets:

The Exhibition served not only to overcome the economic crisis, it was also a qualitative leap forwards. In the cultural world, this leap took the specific form of Modernisme, which extended beyond architectural trends; in urban planning, it saw the affirmation of the Eixample and the establishing of its new urban centre in Plaça de Catalunya and

Passeig de Gràcia; and in the realm of national affirmation, it represented a boost to the Catalan language, the use of which once again became widespread in writing. Altogether, they formalized the Catalan *renaixença*, or rebirth, associated with the memory of self-government, as a cultural movement promoted by the well-to-do classes who were in tune with the spontaneous pro-Catalan sentiment of the people<sup>41</sup>.

Con las aventuras del joven protagonista Bouvila la novela muestra un panorama de las transformaciones espaciales de esa metrópoli. El desarrollo de la ciudad durante las exposiciones le trae al chico oportunidades de comercio y con éstas logra el éxito; pero, con la conclusión de la Exposición de 1929, su carrera comercial también acaba.

## **I. Los lugares de la ciudad**

A lo largo de la historia de *La ciudad de los prodigios* el protagonista recorre muchos sitios; asimismo, la narración muestra numerosos lugares de Barcelona. Entre ellos hay tres tipos de barrios que tienen distintos significados para la trama: *Ciutat Vella*, las zonas de la exposición y las áreas de expansión de la ciudad hacia la montaña (figura 7).

---

<sup>41</sup> Busquets, Joan. *Barcelona: the urban evolution of a compact city*. Rovereto: Nicolodi editore, 2005. p. 152.



Figura 7

El mapa de Barcelona al inicio del siglo XX. Se ve con claridad la diferencia de la Ciutat Vella y el barrio nuevo.

Origen de la imagen: Busquets, Joan. *Barcelona: the urban evolution of a compact city*. Rovereto:

Nicolodi editore, 2005. p. 249.

### 1.1. *Ciutat Vella*

Durante los primeros días de la estancia de Bouvila en Barcelona, los sitios en donde vive y busca trabajo, como la pensión, los muelles y el mercado central de frutas y verduras, se concentran en *Ciutat Vella*, cerca del mar. Dentro de esta zona viven tanto personajes de clase media –como la familia de Don Braulio, el dueño de la pensión– como ciudadanos pobres, en condiciones terribles. *Ciutat Vella* tiene también puntos comerciales que muestran una mezcla de las distintas clases sociales. Ahora bien, es el lugar en donde el personaje reside el que constituye un indicio de su clase social. Sobre la obligada expansión de la ciudad y la discriminación social que conllevaba se afirma en la novela:

Las sucesivas expansiones de la ciudad se hicieron sin orden ni criterio, de cualquier modo, con el único propósito de meter en algún sitio a los que ya no cabían en los sectores construidos hasta entonces y sacar el máximo beneficio de la operación. Los barrios acabaron de segregar para siempre las clases sociales y las generaciones entre sí y el deterioro de lo antiguo se convirtió en el único indicio cualitativo del progreso<sup>42</sup>.

La antigüedad y la estrechez de los edificios y los pisos en *Ciutat Vella* son la razón de la mudanza de los ricos hacia los barrios saneados, al tiempo que las construcciones viejas se tornan en una representación de las clases media y baja.

### 1.2. Las zonas de la Exposición

En toda la historia de *La ciudad de los prodigios*, las dos Exposiciones simbolizan

---

<sup>42</sup> Mendoza, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986. pp. 173-174.

el paso del tiempo y la expansión de la ciudad que permite su auge y la llegada de una oleada de modernidad. La construcción de distritos nuevos, una gran diversidad de grupos étnicos y la inversión del capital extranjero giran alrededor de los grandes eventos de 1888 y 1929. La celebración de la Exposición Universal de 1888 significa “*the completion of arduous preparatory work on the precinct and the city as whole, but also the coming of age of Catalan industry and trade, now an established actor on the European stage*”<sup>43</sup>. Al mismo tiempo, la construcción y la celebración de las Exposiciones Universales se convierten en el icono y el emblema de la ciudad. Su importancia es tal que se convierte en un punto de paso obligado para todos los extranjeros que visitan Barcelona, tanto para turistas como para trabajadores. En consecuencia, el auge urbanístico y cultural convierte la zona en un núcleo desde el que se propagan nuevas ideas de pensamiento e información. En la historia de Eduardo Mendoza los barceloneses muestran su confianza en la Exposición:

—De modo, joven, que trabaja usted en las obras de la Exposición Universal, ¿eh? Eso está muy bien, muy bien —le había dicho el señor Braulio cuando Onofre Bouvila le hizo entrega de la primera semana—. Estoy convencido, y así se lo dije a mi esposa, que no me dejará mentir, de que la Exposición, salvo que Dios disponga lo contrario, ha de servir para poner a Barcelona en el lugar que le corresponde —añadió el fondista<sup>44</sup>.

En las zonas de la Exposición también se pueden ver las transformaciones urbanas que trae la modernidad: la ciudad se expande y va cambiando de forma. Se podría incluso afirmar que este movimiento es el gran principio configurador de la

---

<sup>43</sup> Busquets, Joan. *Barcelona: the urban evolution of a compact city*. Rovereto: Nicolodi editore, 2005. p. 154.

<sup>44</sup> Mendoza, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986. p. 51.

modernidad<sup>45</sup>. En la urbe, los lugares en construcción que atraen más atenciones son los de la Exposición, entonces un símbolo de la Barcelona moderna de aquella época.

### 1.3. Los nuevos barrios

En las áreas que rodean *Ciutat Vella* se edifica una serie de nuevos y exclusivos barrios residenciales. La construcción de esas zonas recibió mucho beneficio de la celebración de la Exposición Universal de 1929.

The urbanization process took the form, first of all, of the construction of streets to provide access to the various plots that were gradually built. [...] The coincidence with this long urbanization process of the city's great urban planning event, the 1929 Exhibition, served to accelerate work, promoting the continuity of streets and the completion of some of the most representative axes<sup>46</sup>.

En *La ciudad de los prodigios*, los personajes que se instalan en esas áreas nuevas, como don Humberto y Bouvila, quien se enriquece un tiempo después, se encuentran en la clase alta de la sociedad. Previamente, en la novela se hace referencia a que la expansión urbana permite la diferenciación de rango social, y esta distinción obedece al valor de las fortunas de sus inquilinos. Para las familias que han vivido en Barcelona durante generaciones, la diferencia entre la zona antigua y las áreas nuevas de la ciudad quizá no remita a las mismas connotaciones de riqueza y lujo. Sin embargo, Bouvila, como uno de los nuevos residentes de Barcelona, es un símbolo del ascenso social

---

<sup>45</sup> Matas, Álex. *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Ediciones Lengua de trapo, 2010. p. 148.

<sup>46</sup> Busquets, Joan. *Barcelona: the urban evolution of a compact city*. Rovereto: Nicolodi editore, 2005. p. 178.

debido a su traslado de *Ciutat Vella* a los recientes barrios residenciales. Podemos tomar la mudanza del protagonista, hacia la zona que se extiende a los pies de la montaña, como un pilar para comparar el cambio de posición social.

Cuando Bouvila está seleccionando su nuevo hogar, hay un fragmento que permite comentar el significado de esta acción.

La industria cinematográfica que había creado en 1918 alcanzó su pleno desarrollo dos años más tarde, a fines de 1920: ésta fue su etapa de esplendor, su apogeo; luego las cosas habían empezado a torcerse. En medio del estupor general en 1923 traspasó a Efrén Castells, con quien había estado asociado desde el principio, la parte del negocio que le correspondía y anunció que se retiraba de éste y de todos los demás negocios igualmente. Los que le conocían bien o, a falta de alguien que pudiera decir tal cosa, los que mantenían con él un trato frecuente se sorprendieron menos de su decisión, cuyos primeros indicios creían vislumbrar retrospectivamente en el anuncio repentino de que pensaba cambiar de casa. Ahora recordaban aquel momento: no juzgaban casual que hubiera coincidido con el punto de partida de su proyecto más ambicioso; en ello veían la convicción íntima, quizá inconsciente de que sus planes grandiosos habían de acabar por fuerza en el fracaso<sup>47</sup>.

La novela relata el cambio de residencia de Bouvila tras fracasar en sus negocios. No obstante, la mudanza no obedece al revés empresarial sino que responde a una decisión personal del protagonista. Bouvila es un individuo que siempre vela meticulosamente por sus propios intereses, y que percibe rápido en qué situación se

---

<sup>47</sup> Mendoza, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986. p. 296.

encuentra para hallar solución a sus problemas. Esta nueva casa supone una alternativa para poder escapar de esos negocios encaminados al fracaso. En este sentido, el fragmento en que Bouvila se muda a su nuevo hogar resume, mediante una frase, su situación: “—He sido jubilado, ¿verdad? —dijo Onofre Bouvila<sup>48</sup>”.

En otras palabras, el protagonista, antes del traslado, se encuentra aún en una fase de ascenso social. La mudanza de residencia significa que su cambio de estatus como ciudadano se ha cumplido. El paso del centro de Barcelona a las nuevas zonas residenciales para disfrutar de la vida completa su evolución dentro de los esquemas de la sociedad.

## **II. Las diferentes etapas de la vida de Onofre Bouvila**

A lo largo de la novela, la vida de Bouvila se puede dividir en tres partes: el período de la pensión, el lapso en que trabaja para don Humbert y el tiempo de ser un señor de clase alta. Durante estas tres épocas, el personaje muestra una clara y progresiva metamorfosis en su forma de hablar, imagen, vestimenta y estilo de vida.

En el momento en que Bouvila emigra a Barcelona, al no tener casi dinero, su vestido, unos pobres harapos, ofrece de él la imagen de un chico de las clases más bajas.

Pese a su corta edad se advertía a simple vista que era bajo; en cambio era ancho de espaldas. Tenía la piel cetrina, las facciones diminutas y toscas y el pelo negro, ensortijado.

Traía la ropa apedazada, hecha un rebujo y bastante sucia: todo indicaba que había estado viajando varios días con ella puesta y que no tenía otra, salvo quizá una muda en el hatillo

---

<sup>48</sup> *Íbid.* p. 330.

que había dejado sobre el mostrador al entrar y al que ahora dirigía continuamente miradas furtivas<sup>49</sup>.

Debido a su frágil situación económica, durante este período Bouvila es muy cauteloso y servicial en el trato hacia el dueño de la pensión. El miedo que siente lo manifiesta incluso hacia Delfina, cuando le visita por la noche. Este hecho puede compararse con los recuerdos que tiene de la mujer en el último capítulo, donde su cambio de actitud debido al ascenso social resulta obvio. El momento en que Delfina, con su gato, llega a su habitación, genera una situación de tensión y susto.

Sobre el cobertor estaba Belcebú, el gato salvaje de Delfina. Tenía el lomo arqueado y el rabo enhiesto y había sacado las uñas. Onofre, en cambio, tenía los brazos atrapados por las sábanas y no se atrevía a sacarlos para protegerse la cara: temía excitar a la fiera con sus movimientos. Permaneció inmóvil; de la frente y del labio le brotaban gotas de sudor. No tengas miedo, no te atacará, susurró una voz, pero si intentas hacerme algo te arrancará los ojos. Onofre reconoció la voz de Delfina, pero no apartó la mirada del gato ni pronunció palabra.

[...]

—¿A qué has venido? —se atrevió a preguntar Onofre, aspirando las palabras—, ¿qué quieres de mí?

—Se creen que sólo sirvo para fregar suelos y lavar platos —repitió Delfina recobrando la sonrisa desdeñosa—, pero tengo recursos. Puedo ayudarte si quiero.

—¿Qué he de hacer? —dijo Onofre sintiendo que el sudor le resbalaba por la espalda<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Íbid. p. 12.

<sup>50</sup> Íbid. pp. 25-26.

Lo que en realidad teme Bouvila no es al gato, sino a su dueña, Delfina. Luego, cuando comienza a ganar dinero, intima cada vez más con ella. En la conversación con la chica puede apreciarse la creciente confianza que el protagonista tiene en sí mismo:

—Estaba dando un paseo —le dijo el muchacho a la fámula— y por casualidad te he visto venir. ¿Puedo ayudarte?

—Me basto y me sobro —repuso la fámula acelerando la marcha, como para demostrar que el peso de los capazos atiborrados no la lastraba.

—No he dicho que no pudieras con la compra, mujer. Sólo pretendía ser amable —dijo Onofre.

—¿Por qué? —preguntó Delfina.

—No hay por qué —dijo Onofre—. Se es amable sin motivo. Si hay motivo, ya no es amabilidad, sino interés.

—Hablas demasiado bien —atajó la fámula—. Vete o te azuzo al gato<sup>51</sup>.

La actitud de Bouvila hacia Delfina demuestra que él ha pasado de sentir miedo a quienes le rodean —cuando llegó por primera vez a Barcelona—, a tener una mayor amabilidad hacia sus congéneres, sin complejos. Pero el verdadero cambio en la actitud hacia Delfina se produce después de que ella sale de la prisión. Cuando la mujer abandona el centro penitenciario, Bouvila es ya un rico señor de la alta sociedad y su actitud para con ella está guiada por el interés.

Y a Delfina, ¿qué le habría deparado el destino de no haber aparecido yo un buen día en la pensión de sus padres? Sin duda habría sido una fregona todos los días de su vida, se

---

<sup>51</sup> Íbid. p. 94.

habría casado en el mejor de los casos con un haragán brutal y alcoholizado que la habría pegado continuamente y le habría hecho reventar a fuerza de trabajo y partos. ¡Diantre!, al menos conmigo todas estas ratas de alcantarilla tuvieron su oportunidad a mis expensas pudieron gozar de un momento de gloria<sup>52</sup>.

Con el tiempo, su actitud hacia Delfina se transforma en desprecio. Puede notarse cómo amasar dinero y poder modificar poco a poco su trato hacia los demás.

El cambio de imagen de Bouvila inicia en la época en que trabaja para don Humbert. No se ciñe sólo a la vestimenta, sino que modifica también su forma de hablar y sus expresiones. En primer lugar, uno de los motivos que le llevan a pulir su aspecto es evitar las influencias negativas de don Humbert. Además, el generar la creencia en los demás de que ha escalado de posición social puede conllevarle beneficios. En segundo lugar, algunos de sus negocios exigen dicha mejora en su apariencia. A diferencia de su cambio en el trato, que es consecuencia de su pertenencia a la clase alta, su mejora de imagen responde a un esfuerzo deliberado para labrarse una posición de mayor prestigio que la que posee. Así lo relata la novela:

Por el contrario daba a entender a su novia y a las personas con quienes tenía tratos profesionales que era un joven de buena familia a quien reveses de fortuna habían forzado a realizar trabajos de índole poco clara, como los que llevaba a cabo por encargo de don Humbert Figa i Morera<sup>53</sup>.

Este cambio de imagen permite crear una buena impresión en los demás, y así, al ganarse su confianza, proseguir en su ascenso. Se puede afirmar que dinero y prestigio

---

<sup>52</sup> Íbid. p. 365.

<sup>53</sup> Íbid. p. 162.

orientan el camino a seguir en la vida durante las tres etapas que experimenta.

### **III. La representación de la historia de Barcelona en la novela**

#### 3.1. El pasado de la ciudad en la novela

La historia comienza en 1887, el año en que Onofre Bouvila llega a la ciudad de Barcelona, y concluye en 1929, con la desaparición del protagonista. Sin embargo, la historia de la urbe contada por la novela es mucho más extensa que la de Bouvila, puesto que se remonta a su fundación. A diferencia de *La canción de la pena eterna*, que oculta la realidad histórica, los sucesos reales son un componente esencial en *La ciudad de los prodigios*. Por ejemplo, se da noticia de un acontecimiento ocurrido siglos antes en un lugar específico, como se lee en el siguiente párrafo de la segunda parte del capítulo I:

Aunque a finales del siglo XIX ya era un lugar común decir que Barcelona vivía “de espaldas al mar”, la realidad cotidiana no corroboraba esta afirmación. Barcelona había sido siempre y era entonces aún una ciudad portuaria: había vivido del mar y para el mar; se alimentaba del mar y entregaba al mar el fruto de sus esfuerzos; las calles de Barcelona llevaban los pasos del caminante al mar y por el mar se comunicaba con el resto del mundo; del mar provenían el aire y el clima, el aroma no siempre placentero y la humedad y la sal que corroían los muros; [...] Todo esto por fuerza había de atraer a Onofre Bouvila, que era hombre de tierra adentro. Lo primero que hizo aquella mañana fue acudir al puerto a buscar trabajo como estibador<sup>54</sup>.

En otros casos se dan detalles correspondientes a un tiempo cercano, relacionados

---

<sup>54</sup> *Íbid.* pp. 18-19.

con una cosa o un lugar que aparecen en la novela:

—¿Qué es eso que me pierdo? —preguntó Onofre Bouvila con serenidad sardónica. El inventor volvió sobre sus pasos y encaró al financiero poderoso: ahora se hablaban los dos de igual a igual. Una verdadera maravilla, dijo. Onofre Bouvila abrió el puño que había mantenido cerrado hasta entonces. Los ojos del inventor quedaron prendidos de las facetas del “Regent”, cuyos destellos moteaban la bata de seda adamascada que vestía aquél—. ¿Qué maravilla se puede comparar a ésta? —susurró.

—Volar —respondió el inventor inmediatamente.

En la segunda década del siglo XX la aviación había alcanzado sin discusión lo que la prensa de entonces denominaba su “mayoría de edad”; entonces ya nadie dudaba de la primacía de estos aparatos, más pesados que el aire, sobre cualquier otra forma de transporte aéreo<sup>55</sup>.

Las referencias históricas no aparecen aisladas, sino que siempre guardan relación con lo que se cuenta en la novela. Como ya se ha dicho, a veces el protagonista llega a un lugar y el narrador empieza a describir un hecho o hechos ocurridos en el sitio, o bien comparte la historia de un determinado espacio antes de que surja en el relato, como, por ejemplo, el fragmento en el que Bouvila arriba a la pensión. El narrador explica el pasado de la calle en donde está situada, el *carreró del Xup*:

—Aquí estará usted muy bien, ya lo verá. Las habitaciones no son amplias, pero tienen muy buena ventilación y en punto a limpieza, no se puede pedir más. La comida es sencilla, pero nutritiva —dijo el dueño de la pensión. Esta pensión, a la que Onofre Bouvila fue a

---

<sup>55</sup> *Íbid.* pp. 347-348.

parar apenas llegó a Barcelona, estaba situada en el carreró del Xup. Este carreró, cuyo nombre podría traducirse por “callejuela del aljibe” [...] Esta última calle, por todos los conceptos desangelada y fea, podía ufanarse (si bien otros rincones del barrio le disputaban ese honor dudoso) de haber sido teatro de este suceso cruel: la ejecución sobre la muralla romana de santa Leocricia. [...] La leyenda agrega que su cabeza rodó por la pendiente y no paró de rodar, doblando esquinas, cruzando calles y sembrando el terror entre los viandantes hasta caer al mar, donde un delfín u otro pez grande se la llevó. [...] A finales del siglo pasado había una pensión en el rellano superior del callejón. Era un establecimiento de condición muy discreta, aunque no exento de pretensiones por parte de sus dueños<sup>56</sup>.

El inciso de la leyenda sobre el *carreró*, aunque no es una parte necesaria para entender la historia de Bouvila, puede crear más interés en el lector que si sólo apareciera el nombre de la calle. Por otra parte, este tipo de narración contribuye a recrear la atmósfera de la ciudad de Barcelona. Para un lector que no conoce la ciudad, la información sobre la historia local, transmitida desde el punto de vista de un lugareño, puede proporcionarle una sensación amistosa y familiar de la metrópoli, y darle una idea de lo que ha ocurrido y sucede aún en ella.

### 3.2. Las dos Exposiciones Universales

La Exposiciones Universales de 1888 y 1929 constituyen hitos en la aventura de Bouvila en Barcelona. Al final de la historia, el narrador cita los periódicos para explicar

---

<sup>56</sup> *Íbid.* pp. 10-11.

este vínculo y aclarar que “su vida activa se inició con la Exposición Universal de 1888, y se ha eclipsado con ésta del veintinueve”<sup>57</sup>, lo cual enfatiza la coincidencia. En contraparte, son estas dos exposiciones las que incentivan la expansión y el desarrollo de Barcelona, y ofrecen a personas como Bouvila trabajo y oportunidades para enriquecerse.

La Exposición de 1888 le brinda al personaje una gran facilidad de ganar dinero. A fin de organizarla, la ciudad requiere de mucha mano de obra para la construcción de las zonas nuevas; debido a la escasez de trabajadores, personas de otros lugares se trasladan a Barcelona, y con el crecimiento de la población surgen más ocasiones de prosperar. Por ejemplo, la labor de reparto para el grupo anarquista, que Delfina le proporciona a Onofre, es el resultado de la organización de quienes trabajan en las obras de la Exposición. Con este puesto Bouvila empieza a ganar dinero.

Cuando llega la segunda Exposición, la de 1929, el protagonista se encuentra ya con algunos problemas en sus negocios y necesita un pretexto para huir. La Exposición precisamente le facilita una ocasión excelente para escapar. A la vista de miles de ojos, su desaparición (o muerte fingida, pues es ambiguo) es más creíble que una ausencia sin espectadores. De hecho, la policía lo busca no sólo en el mar sino en diferentes zonas de la ciudad, sin resultado. No es una coincidencia que Bouvila pierda su buena estrella el día de la inauguración de la segunda Exposición. Al contrario, ha escogido esa fecha para desvanecerse.

---

<sup>57</sup> *Íbid.* p. 392.

## Parte 2

### La ciudad y los pájaros: la narración espacial de *La plaça del*

#### *Diamant*

##### I. Los espacios urbanos en la novela

La narración de *La plaça del Diamant* sobre el espacio urbano de Barcelona siempre ofrece una atmósfera que oscila entre la locura y la desesperación. A través de la intercalación de los sentimientos de la protagonista en la descripción del entorno, la novela presenta una ciudad durante el período de la Guerra Civil y la posguerra desde la perspectiva de la mujer. Al inicio, la historia plasma la plaza del Diamante con una ambientación animada.

Quan vam arribar a la plaça els músics ja tocaven. El sostre estava guarnit amb flors i cadeneta de paper de tots colors: una tira de cadeneta, una tira de flors. Hi havia flors amb una bombeta a dintre i tot el sostre era com un paraigua a l'inrevés, perquè els acabaments

de les tires estaven lligats més enlaire que no pas el mig, on totes s'ajuntaven<sup>58</sup>.

A continuación, la narración refleja el sentimiento de la protagonista, Natalia, que está dentro de ese espacio.

La cinta de goma dels enagos, que havia patit molt per passar-la amb una agulla de ganxo que no volia passar, cordada amb un botonet i una nanseta de fil, m'estrenyia. Ja devia tenir un senyal vermell a la cintura, però així que el vent m'havia sortit per la boca la cinta tornava a fer-me el martiri<sup>59</sup>.

Los dos fragmentos muestran la contradicción entre el ambiente del lugar y las emociones del personaje. La plaza del Diamante está impregnada de un cariz festivo y animado, aunque en ese entorno es donde Natalia siente más dolor e incomodidad. El fuerte contraste entre la atmósfera callejera y el interior de la protagonista genera en la chica sentimientos de soledad y depresión. Es también una manifestación del carácter de la joven, sometida a la opresión, y del inicio del futuro sufrimiento en el matrimonio con Quimet.

En la novela hay otra parte donde se ve con claridad la representación del espacio urbano de forma comparativa. Después de que Quimet riñe a Natalia, la chica huye de su hogar y pasea por las calles. En ese momento, la narración construye una comparación entre el espacio de la casa y el de las calles. La vivienda es para la protagonista un espacio riguroso dentro del cual no quiere quedarse.

I el mal humor queia damunt meu. I quan estava de mal humor sortia allò de, Colometa no badis, Colometa has fet un nyap, Colometa vine, Colometa vés. Tan tranquil·la, tu tan

---

<sup>58</sup> Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove, 2005. pp. 17-18.

<sup>59</sup> *Ibíd.* p. 18.

tranquil·la... I anava d'una banda a l'altra com si l'haguessin engabiat. I vinga obrir-me tots els calaixos i tirar-me per terra el que hi havia a dins i quan li preguntava què buscava no deia res. Estava enrabiada perquè jo no estava enrabiada amb el senyor que l'havia escanyat. I com que no em volia enrabiada, el vaig deixar sol<sup>60</sup>.

Mientras tanto, el ámbito de las calles es totalmente contrario al de la casa, pues luce lleno de alegría y personas divertidas. A través de la narración se puede ver que la protagonista hace un vano esfuerzo por guardar ese júbilo al meterse los papelitos de colores en su pelo. La trama revela la desgracia de la familia de Natalia mediante el contraste entre el paisaje animado de las calles y el desorden de la casa tras la pelea.

Tot el carrer era lluent d'alegria i passaven noies boniques amb vestits bonics i d'un balcó em van tirar una pluja de paperets de tots colors i me'n vaig ficar uns quants ben endintre dels cabells perquè s'hi quedessin. Vaig tornar amb dos refrescos; en Quimet seia a la seva cadira i estava mig endormiscat. Els carrers lluents d'alegria i jo vinga collir roba per terra i vinga plegar-la i tornem-la a desar<sup>61</sup>.

En la novela, el espacio urbano a veces se presenta mediante metáforas. En el momento en que Quimet besa a Natalia, en la historia también aparece un fragmento de la descripción espacial.

Va ser aleshores, me n'he recordat i me'n recordaré sempre, que em va fer un petó i així que va començar a fer-me el petó vaig veure Nostre Senyor a dalt de tot de casa seva, ficat a dins d'un núvol inflat, voltat d'una sanefa de color de mandarina, que se li anava descolorint d'una banda, i Nostre Senyor va obrir els braços a gran amplada, que els tenia

---

<sup>60</sup> Ibid. p. 64.

<sup>61</sup> Ibid. pp. 64-65.

molt llargs, va agafar el núvol per les vores i es va anar tancant a dintre com si es tanqués a dintre d'un armari<sup>62</sup>.

En esta parte, los actos de “*Nostre Senyor*” son una metáfora del matrimonio. Después de casarse con Quimet, la casa es como un armario que encierra a Natalia y la tortura. Para la protagonista, el requerimiento de amor de ese hombre puede ser visto como los brazos abiertos que cogen a la chica desde el mundo de libertad y la encadenan a la familia.

A veces, la novela presenta los espacios de Barcelona mediante la relación entre los elementos de la ciudad y los colores.

Tots els llums eren blaus. Semblava el país dels màgics i era bonic. Així que queia el dia tot era de color blau. Havien pintat de blau els vidres dels fanals alts i els vidres dels fanals baixos i a les finestres de les cases, fosques, si es veia una mica de llum, de seguida xiulets. I quan van bombardejar des del mar, el meu pare va morir. No per culpa de cap bomba del bombardeig, sinó perquè, de l'espant, se li va parar el cor i s'hi va quedar<sup>63</sup>.

En este fragmento, la novela usa los colores para describir el espacio urbano bajo el terror de la guerra. La narración se focaliza en las tonalidades del ambiente y presenta una ciudad que está envuelta en el azul y el negro, lo que denota una atmósfera de horror y depresión. Además de representar el paisaje de la batalla, el entorno es aún más desolado debido a la muerte del padre de la protagonista. En ese fragmento, la ciudad de Barcelona es un entramado donde habitan el miedo y la tristeza.

En los años más duros después de la guerra, para Natalia la ciudad es un ámbito

---

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>63</sup> *Ibid.* 164.

que le aturde y le da miedo, y la casa es el único lugar donde puede sentirse tranquila, un espacio de seguridad donde encuentra el sentido de su propio mundo.

Vivia tancada a casa. El carrer em feia por. Així que treia el nas a fora, m'esverava la gent, els automòbils, els autobusos, les motos... Tenia el cor petit. Només estava bé a casa. De mica en mica, tot i que em costava, m'anava fent la casa meva, les coses meves. La fosca i la llum. Sabia les clarors del dia i sabia on queien les taques de sol que entraven pel balcó del dormitori i de la sala: quan eren llargues, quan eren curtes<sup>64</sup>.

En este episodio, el contraste entre la urbe y el hogar es radicalmente distinto. La ciudad, fuera de la ventana, se ve caótica, cambia de forma constante y hace que las personas se sientan "aturdidas", mientras el mundo de la casa es familiar y monótono. Se trata de un espacio constante; la única sombra que cambia todos los días es regular: así es el mundo al que está acostumbrada la protagonista.

## **II. La metáfora de los pájaros**

### **2.1. La llegada y la partida de los pájaros**

En la narración de los espacios urbanos de Barcelona se encuentra muchas veces la imagen de los pájaros, en especial al inicio y al final de la novela. En estas dos partes, las alusiones a las aves se pueden dividir en dos tipos, y cada uno tiene su propia metáfora. La primera vez que aparece la mención de estos animales es cuando Natalia y Quimet están el parque, y un mirlo se posa en un árbol cerca de ellos.

Ens vam asseure en un banc de pedra en un racó perdut, entre dos arbres fins de fulla,

---

<sup>64</sup> *Ibíd.* 213.

amb un merlot que pujava de baix, anava d'un arbre a l'altre fent un crit petit, una mica enrogallat, i estàvem una estona sense veure'l fins que tornava a sortir de baix quan ja no hi pensàvem i sempre feia el mateix. Sense mirar-lo, per la cua de l'ull, veia en Quimet que mirava les cases, petites i lluny. A l'últim va dir, no et fa por, aquest ocell?

Li vaig dir que m'agradava molt i ell em va dir que els ocells negres, encara que fossin merlots, la seva mare sempre li havia dit que portaven desgràcia<sup>65</sup>.

A Natalia le gusta el mirlo, mientras que Quimet piensa que ese pájaro es un símbolo de la desgracia. En la narración posterior, el mirlo continúa apareciendo alrededor de ellos.

Tot ho deia molt content i jo anava pensant què havia volgut dir quan havia dit, pobra Maria... i m'anava ensopint de la mateixa manera que s'anava ensopint la claror, i el merlot sense cansar-se sempre sortint de baix i anant d'un arbre cap a l'altre i tornant a sortir de baix com si fossin molts merlots que s'hi dediquessin<sup>66</sup>.

Al inicio de la novela, antes de que Natalia se case con Quimet, en la narración los pájaros vuelan hacia los dos jóvenes y quedan alrededor de ellos. Es una metáfora de la llegada de la vida desventurada de la protagonista. A la joven le gusta el mirlo, pero Quimet le dijo que es un símbolo de la desgracia; precisamente, como la chica no sabía del sufrimiento después del matrimonio, es el marido quien le lleva a las aflicciones de la vida.

Al igual que en el inicio de la novela, en el capítulo final, que narra los espacios urbanos, también hay una focalización en los pájaros. Sin embargo, en ese apartado, las

---

<sup>65</sup> Ibid. pp. 24-25.

<sup>66</sup> Ibid p. 26.

aves no llegan al lado de la protagonista, sino que vuelan hacia el cielo. Por ejemplo, “*al presseguer es van moure unes quantes fulletes plenes de llum de fanal i unes ales d’ocell van fugir. Una branqueta va tremolar*”<sup>67</sup>. A diferencia del mirlo en el parque, ahora los pájaros se escapan de la ramita. En ese capítulo, después de tener una nueva familia, Natalia visita otra vez la plaza del Diamante y su antigua casa. Es un apartado que se puede considerar como la despedida a la vida desesperada del pasado y la declaración de una nueva vida.

i vaig ficar-me a la plaça del Diamant: una capsa buida feta de cases velles amb el cel per tapadora. I al mig d’aquella tapadora hi vaig veure volar unes ombres petites i totes les cases es van començar a gronxar com si tot ho haguessin ficat a dintre d’aigua i algú fes bellugar l’aigua a poc a poc i les parets de les cases es van estirar amunt i es van començar a decantar les unes contra les altres i el forat de la tapadora s’anava estrenyent i començava a fer un embut<sup>68</sup>.

En esta parte, la protagonista llega otra vez a la plaza del Diamante, donde se encuentra con Quimet al comienzo de la historia, y también es el inicio de la miserable convivencia en el matrimonio. La narración describe el escenario como “*una capsa buida feta de cases velles*”. En esta caja “*veure volar unes ombres petites*”. Aquí la plaza del Diamante se convierte en una metáfora de la vida anterior con Quimet, y los pájaros volando significan que la protagonista intenta escapar de la memoria dolorosa de su pasado.

---

<sup>67</sup> Ibid. p. 245.

<sup>68</sup> Ibid. p. 247.

En un momento, Natalia da “*un crit d’infern*”<sup>69</sup> al enfrentarse a las imágenes fantásticas mientras va caminando desde la plaza del Diamante hacia su casa, y es cuando “*els xiscles dels últims ocells a dalt del cel; dels que fugen tremolant en el blau que tremola*”<sup>70</sup>. A la hora en que Natalia acude a la plaza del Diamante, “*el cel era blau fosc*”<sup>71</sup> y los paisajes están en la oscuridad, pero cuando ella se va de ese sitio, “*les cases i les coses ja tenien els colors posats*”<sup>72</sup> y los últimos pájaros vuelan al cielo. Los colores del cielo distinguen el pasado oscuro y el futuro brillante de la chica, y los pájaros son una metáfora de que la protagonista finalmente se despide de su anterior vida infernal y da la bienvenida a su nueva existencia.

I dintre de cada toll, per petit que fos, hi hauria el cel... el cel que de vegades un ocell esbarriava... un ocell que tenia set i sense saber-ho esbarriava el cel de l'aigua amb el bec... o uns quants ocells cridaners que baixaven de les fulles com llampecs, es ficaven al toll, s'hi banyaven estarrufats de ploma i barrejaven el cel amb fang i amb becs i amb ales. Contents...

La narración toma los pájaros en el parque como el fin de la historia. Al comienzo de la novela, también en el parque, el ave negra aparece al lado de la protagonista como el símbolo de la desgracia. Sin embargo, en las últimas líneas de la trama, el pájaro rompe el cielo, la tapadera de la “*capsa buida feta de cases velles*”, y él no lo sabe. El ave se refiere a Natalia, quien aún desconoce que ha dejado su dolor interior tras los tiempos duros por “*un crit d’infern*” como “*ocells cridaners*”. Ahora, la chica mezcla

---

<sup>69</sup> *Ibíd.* p. 247.

<sup>70</sup> *Ibíd.* p. 249.

<sup>71</sup> *Ibíd.* p. 245.

<sup>72</sup> *Ibíd.* p. 248.

el cielo del pasado con el fango y luce contenta porque su vida está mejorando.

## 2.2. Las palomas

Además de la mención de los pájaros de la ciudad, hay otro aspecto en la novela que tiene un significado especial. En la vida del matrimonio con Quimet, las palomas son esenciales en toda la historia. El marido decide guardar estas aves en la casa y expresa su entusiasmo ante éstas. *“Deia que els coloms el farien un home conegut, perquè quan tindria casa pròpia i no hauria de treballar a la botiga, faria barreja de races i algun dia guanyaria un premi de criador de coloms”*<sup>73</sup>.

Sin embargo, para Natalia, la guarda de las palomas no es sino otra carga pesada en su existencia. Después de la decisión de hacer el palomar, una parte del espacio que pertenece a la chica fue apropiado por las palomas.

Vam fer el colomar. El dia que en Quimet havia triat per començar-lo es va posar a ploure a bots i barrals. I va instal·lar la fusteria al menjador. Al menjador es serraven els pals, es preparava tot; la porta, acabada de dalt a baix, va pujar del menjador al terrat amb balcó i tot. En Cintet venia i ajudava i el primer diumenge que va fer bo tots érem al terrat a mirar en Mateu que feia una finestra a la golfa, amb pit ample, perquè els coloms, abans de volar cap a terra, poguessin estar quiets i rumiar on anirien. Em va buidar la golfa de totes les coses que jo hi tenia: el cove de la roba, les cadires mitjanes, la caixa de la roba bruta, el cistell de les gafes...

—A la Colometa la traïem de casa<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Ibid. p. 123.

<sup>74</sup> Ibid. p. 83.

Este fragmento muestra el significado de la casa para la protagonista; para ella la vivienda no representa su mundo, sino que es un espacio dominado por el hombre, mientras que la mujer no es más que un anexo de su marido y sirve para satisfacer el gusto de él. Además, las palomas, para Natalia, son una presión tremenda que casi la hace caer en la locura.

Només sentia parrupeig de coloms. Em matava netejant els coloms. Tota jo feia pudor de colom. Coloms al terrat, coloms al pis; els somiava. La noia dels coloms. Farem una font, deia en Cintet, amb la Colometa a dalt amb un colom a la mà. Quan anava pel carrer cap a casa dels meus senyors a treballar, el parrupeig dels coloms em seguia i se'm ficava al mig del cervell com un borinot<sup>75</sup>.

Las palomas son un símbolo de los trabajos hogareños que son impuestos a la esposa en la relación matrimonial. Son obligaciones no remuneradas que marginan a las mujeres en el espacio social de la ciudad y les atan en sus casas.

La metáfora de la paloma guarda su similitud con la ópera de Pekín en *La canción de la pena eterna*. En esta historia, después de que la protagonista, Wang Qiyao, se traslada al apartamento que el Director Li le alquila, para complacer a su hombre la chica comienza a escuchar ese tipo de música que, sin embargo, no le gusta.

Wang Qiyao procedía de una generación en Shanghái que había crecido viendo las películas de Hollywood. El sonido de los tambores y de los gongs de la ópera de Pekín siempre le producía dolor de cabeza, aunque aprendió a controlar sus aversiones personales cuando acompañaba al Director Li a la ópera<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> *Íbid.* p. 124.

<sup>76</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos

La protagonista de *La canción de la pena eterna* vive una experiencia parecida a la de Natalia. La parte 3 del capítulo IV permite cotejar las dos novelas. En comparación con la paloma, la ópera de Pekín es algo a lo que Wang Qiyao intenta tomar gusto para tratar de acoplarse mejor a su hombre. Aunque no como el significado de la paloma para Natalia –que se convierte en una cosa más pesada y dolorosa para ella–, la ópera de Pekín es una demostración de que Wang Qiyao está de cierta forma agregada a la relación con el Director Li.

Se fue calmando poco a poco y se dio cuenta de que había comenzado a comprender a Mei Lanfang. Consiguió captar lo mismo que había descubierto el Director Li en su voz. Era la dulce pero tenaz lucha de las mujeres. La lucha era como una aguja oculta en el algodón. Iba dirigida a los hombres y al mundo en general<sup>77</sup>.

Ese fragmento indica el significado de la ópera de Pekín para Wang Qiyao: es una actividad “dirigida a los hombres”. La paloma es también algo que conduce a Natalia hacia el abismo del espacio hogareño.

Después de que Quimet muere y Natalia se casa con otro chico, las palomas se convierten en un símbolo de la vida dura del pasado.

I cap al parc, que també em cansava. Ja em cansaven tantes senyores conegudes esperant-me amb cara de pena perquè havia tingut coloms. I aquell defici que jo tenia abans de parlar dels coloms i de la torre, amb els anys m'havia anat passant.

Si volia pensar en els coloms alguna vegada, m'estimava més pensar-hi tota sola. I pensar-hi com volgués; perquè de vegades pensar-hi em feia posar trista i d'altres vegades no. I

---

Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. p. 174.

<sup>77</sup> *Ibíd.* p. 218.

segons quins dies, sota fulles i branques, em venien unes ganes de riure petites perquè em veia anys enrere matant colomins a dintre de l'ou. I si sortia de casa amb paraigua perquè estava núvol, si pel parc veia una ploma d'ocell, la burxava amb la virolla del paraigua ben endins de la terra i l'enterrava<sup>78</sup>.

En ese momento, la protagonista todavía no puede dejar la herida mental que le produce el matrimonio con Quimet, y cuando ella habla de las palomas con las señoras en el parque, en realidad está recordando los sufrimientos de los tiempos antiguos. La acción de enterrar la pluma del ave muy honda en el suelo es una reflexión de su emoción frente a su horrible pasado y una muestra del ansia de sentirse aliviada.

Al final de la novela, cuando Natalia regresa a la plaza del Diamante, la imagen de la paloma aparece de nuevo.

I vaig sentir una companyia a la mà i era la mà d'en Mateu i a la seva espatlla se li va posar un colom corbata de setí i jo no n'havia vist mai cap, però tenia plomes de tornassol i vaig sentir un vent de tempesta que s'arremolinava per dintre de l'embut que ja estava gairebé clos i amb els braços davant de la cara, per salvar-me de no sabia què, vaig fer un crit d'infern<sup>79</sup>.

En este fragmento, la imagen de la paloma brillante propicia la conversación entre Natalia y Mateu acerca de la dura vida con Quimet. La visita de Mateu realmente consuela a la protagonista ante su dolor y le tranquiliza ante la evocación de aquellos tiempos duros para ella.

I ell va dir que això de les potes vermelles i de les ungles negres no tenia cap gràcia; que

---

<sup>78</sup> Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove, 2005. p. 235.

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 247.

allò que feia rumiar de debò era això del tornassol. ¿Què ho feia que segons d'on venia la claror les plomes canviessin i brillessin verdes o morades?

—No ho he dit a en Quimet, però he conegut un senyor, fa pocs dies, que té coloms amb corbata...<sup>80</sup>

En esa plaza que guarda reminiscencias de la vida anterior de Natalia, la aparición de Mateu y su paloma brillante son una rememoración, y el joven, al cogerla de la mano, le acompaña en el infierno del pasado. Con las imágenes de ese chico y del ave, Natalia despide a su juventud que “*fugia amb un crit*”<sup>81</sup>, y da la bienvenida a su nueva vida.

---

<sup>80</sup> *Ibíd.* p. 133.

<sup>81</sup> *Ibíd.* p. 248.



## **Capítulo III**

### **Las comparaciones de la narración espacial**

## **Parte 1**

### **El límite del espacio y espacios fronterizos: la imaginación espacial en las novelas shanghainesas y barcelonesas**

#### **I. Los límites espaciales en la novela**

Los espacios donde vivimos los seres humanos siempre tienen algunos sentidos y, según sus diferentes significados sociales, se dividen en varias partes. Por ejemplo, el espacio de nuestro planeta se separa en diversos continentes o países, y en la ciudad tenemos distintos distritos o barrios. Además, los espacios más pequeños se segregan por sus funciones en la sociedad, como la escuela, el parque o la casa. En los sitios donde se realiza la mayoría de las actividades humanas, la separación espacial es más exacta y evidente, de tal manera que los límites entre dos espacios son más obvios y fáciles de conocer. No podemos decir exactamente cuál es el fin de una llanura, pero somos capaces de distinguir dónde acaba el patio de la casa.

Georg Simmel considera que “una cualidad del espacio [...] consiste en dividirse en trozos para el aprovechamiento práctico, trozos que se consideran como unidades y –tanto por causa como por efecto de ello– están rodeados de límites”<sup>82</sup>. Los espacios, con sus límites, conforman las diferentes partes de un espacio entero, de igual forma que las paredes separan diversas habitaciones en la casa, o una carretera divide dos pueblos. Asimismo, los límites pueden ser claramente establecidos para señalar una función o una restricción, así, por ejemplo, cuando nos enteramos que una playa es de propiedad privada buscaremos su frontera para evitar la intrusión. En la sociedad contemporánea, con sus ciudades muy pobladas, existen varios tipos de límites espaciales: a veces es una pared, una estacada o una línea de otro color en el suelo; o también pueden ser una calle, un río, una plaza, etc.

Mieke Bal indica que la frontera entre dos lugares puede jugar un papel especial, que opera como mediador<sup>83</sup>, y toma la puerta principal, la playa y el jardín como ejemplos. Esas fronteras se pueden clasificar en dos partes. Los elementos como la pared o la puerta principal son límites espaciales que no se pueden convertir en sí mismos en los lugares donde sucede la historia. No obstante, su aparición en el texto destaca las relaciones posicionales de los espacios a dos lados y el contraste o conflicto entre ellos. En la narración, cuando el movimiento puede constituir una transición de un espacio a otro, a menudo uno será opuesto al otro<sup>84</sup>, y el límite entre ellos fortalece la oposición.

---

<sup>82</sup> Simmel, Georg. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, vol. II. Madrid: Revista de Occidente, 1977. p. 649.

<sup>83</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra. 1987. p. 52.

<sup>84</sup> *Ibíd.* p. 104.

Según la cualidad del límite, la narración se concentra en distintos sentidos contrarios. Bal considera que hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído y tacto<sup>85</sup>. Los límites espaciales a menudo eliminan uno o dos de ellos mientras que destacan y exageran el otro sentido en la narración. Por ejemplo, entre el jardín y la calle hay una pared de ladrillo que bloquea la vista, en ese caso la historia se enfoca en la contrariedad acústica: la calle bulliciosa y el jardín silencioso. Por otra parte, si el texto pone énfasis en la contraposición de las imágenes, como la calle con un pobre sin hogar y la casa con una familia feliz, con frecuencia aparece una vidriera en el límite de los dos espacios.

A diferencia del primer caso, los espacios como la calle, el balcón y el río son lugares que funcionan como demarcaciones de dos partes y al mismo tiempo se pueden convertir en el escenario de la historia. Tienen una posición particular en la narración. El espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente, se suele considerar como *marco*<sup>86</sup>, y cuando el personaje aparece en el espacio fronterizo, el marco se convierte en un estado especial. El significado del espacio fronterizo a veces es una mezcla de los espacios a dos lados, y otras veces su oposición le otorga un nuevo significado a esa frontera.

## **II. Espacios privados: la casa y sus límites**

### **2.1. La casa con sus puertas**

Uno de los espacios que aparecen con frecuencia en una narración es la casa. Tanto

---

<sup>85</sup> *Ibid.* p. 101.

<sup>86</sup> *Ibid.* p. 102.

en la ciudad como en el campo, el hogar siempre es un sitio importante para las actividades humanas. La representación de la vida cotidiana en la novela no se escapa de la narración de este espacio privado. En las novelas de Shanghái y de Barcelona también se encuentran muchos escenarios que toman las casas como sus lugares. Según las tramas de distintas obras, las viviendas tienen sus significados más allá de un lugar para estar y vivir.

En el *Diccionario de los símbolos*, de J. Chevalier y A. Gheerbrant, la casa se interpreta como la imaginación del universo, como el centro del mundo<sup>87</sup>. En este sentido, la novela *La canción de la pena eterna* (长恨歌) incluye espacios característicos del mundo cotidiano de los shanghaineses comunes, que tienen el nombre de *longtang*. Son viviendas tradicionales de la ciudad de Shanghái, con series de casas de dos o tres pisos y callejones estrechos que se prolongan hasta el fondo. En *La canción de la pena eterna*, los *longtang* son “el telón de fondo” de la ciudad y “un inmenso manto de oscuridad como el abismo” en la noche<sup>88</sup>. La primera casa de la protagonista, Wang Qiyao, justamente está en los *longtang*. Es una chica shanghainesa muy típica que nace y crece en ese barrio, y tiene una vida similar a la de todas las otras chicas. Para ellas, los *longtang* son el centro de mundo. Al conocer a un alto funcionario militar, el Director Li, la vida de Wang Qiyao cambia totalmente. En la narración, cuando la joven vuelve a su casa después de asistir a un banquete con ese señor, por primera vez percibe que su mundo, los *longtang*, es muy diferente al del Director Li.

---

<sup>87</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988. p. 257-258.

<sup>88</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. pp. 11-12.

Después del banquete, el Director Li se ofreció a llevarla a casa en su coche y esa oferta cogió a Wang Qiyao por sorpresa. Observando cómo la multitud se apartaba para que pasaran mientras abandonaban el banquete, Wang Qiyao le siguió dócilmente hasta su coche. Se percató de las miradas serviles que les dirigían todos mientras se acercaban al vehículo. Aunque también percibió que su reacción estaba en parte motivada por el miedo, a Wang Qiyao le gustaba aquello. Comenzó a comprender qué tipo de persona era el Director Li. [...] “¿Cómo terminaría aquel día?”, se preguntaba. El automóvil continuó deslizándose por la carretera y las luces que atravesaban las cortinas blancas ahora se sucedían con regularidad. Esta ciudad que nunca duerme es como un acertijo y la respuesta a ese acertijo no se revelará hasta que no llegue el momento oportuno<sup>89</sup>.

Cuando está con el Director Li, la chica es el centro de las miradas de la multitud. El ambiente del banquete es elegante y Shanghái por la noche ya no es un “telón de fondo”, una oscuridad, sino algo brillante y que “nunca duerme”. La novela compara el mundo del Director Li y el de la chica cuando ella llega a la puerta de su casa en los *longtang*.

Mientras esperaba a la puerta de su propia casa, observando cómo el automóvil desaparecía en un abrir y cerrar de ojos del *longtang*, Wang Qiyao tuvo la sensación de estar soñando. Era su primer encuentro con el Director Li y, sin embargo, aquel hombre parecía saber perfectamente qué hacer con ella. ¿Quién era aquel hombre? El mundo de Wang Qiyao era muy pequeño, era el mundo de una mujer, compuesto de telas para vestidos, colorete y polvo de maquillaje. Su gloria era la del maquillaje y la exquisitez,

---

<sup>89</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. pp. 162-163.

unos asuntos que no eran más que nubes que flotaban sobre un mundo muy amplio. [...]

El Director Li, por el contrario, pertenecía al inmenso mundo exterior, a uno que le resultaba completamente incomprensible. Sin embargo, Wang Qiyao comprendía que su pequeño mundo estaba controlado por uno mayor que el suyo, y ese gran mundo no era más que lo cimientos, que poseían una solidez en la que uno podía confiar.

Abrió lentamente la puerta. Las escaleras de la salita estaban oscuras y un olor a comida grasienta procedía de la cocina iluminada, donde varias sirvientas se agolpaban para cotillear de sus señores. Subió las escaleras hasta su habitación y permaneció un rato levantada, sentándose en la ventana y mirando hacia la calle. La ventana del vecino quedaba sólo a un brazo de distancia. Aunque las cortinas estaban corridas, se podía ver claramente lo que estaba sucediendo en la otra habitación, aunque todo era normal.

Wang Qiyao comenzó a imaginar cómo sería la cena del día siguiente, Todo lo que había sucedido el día anterior parecía estar tan lejano que apenas podía recordarlo. Puso su mente a funcionar, planeando la ropa y los zapatos que iba a llevar al día siguiente y decidiendo qué iba a hacer con su pelo<sup>90</sup>.

En este fragmento, la historia ofrece una comparación entre el mundo del Director Li y el de Wang Qiyao, basada en el contraste espacial del banquete espléndido y de la casa de los *longtang*. La narración muestra que para la chica el espacio de la casa es el centro del universo que representa toda su vida diaria. Su mundo es “pequeño”, justamente como el espacio estrecho de los *longtang*, donde “la ventana del vecino quedaba sólo a un brazo de distancia”, y está “compuesto de telas para vestidos, colorete

---

<sup>90</sup> *Ibid.* pp. 163-164.

y polvo de maquillaje”: un mundo donde la joven, al volver a su habitación, empieza a planear la ropa y los zapatos que va a llevar al día siguiente. Es un mundo normal que ofrece un rico sabor a la vida, como el de todas otras personas en los *longtang*. Sin embargo, el Director Li pertenece a un inmenso lugar exterior, y lleva a la chica a salir de su casa y participar a la ceremonia de inauguración y el banquete. Todo ello es tan distinto a los *longtang* oscuros como “el telón del fondo” de la ciudad; es un mundo brillante y elegante que está en el centro del escenario de Shanghái. La casa de Wang Qiyao es un espacio central como una raíz, al que ella, sin importar qué ha visto y ha experimentado en el exterior, tiene que volver; es un sitio que no es nada grande, ni elegante, ni luminoso, pero que resulta muy familiar.

La comparación y la transición en la narración entre dos tipos de espacio, el del Director Li y el de la casa, se realiza por la puerta de los *longtang*. Como un límite espacial de la casa, la puerta frecuentemente tiene la función de la transformación entre dos lugares. En el *Diccionario de los símbolos*, la puerta tiene el significado del “lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad”<sup>91</sup>. La puerta es el único paso formal de la casa. La narración a veces cambia de tono sólo por el acto de que el personaje pase por una puerta, y tras ese cambio la trama consigue su desarrollo o presenta nuevos conflictos. En el fragmento de *La canción de la pena eterna* la transición entre la chica que deja de ser una dama de la alta sociedad y retorna a su propia vida de joven común en los *longtang* es posible solo por el hecho de abrir la puerta de su casa. Ese límite espacial

---

<sup>91</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988. p. 855.

es una entrada hacia lo común y lo normal, un mundo en el que Wang Qiyao realmente está. Para ella representa un símbolo de cambio entre dos identidades muy distintas en el mismo personaje; esa disimilitud se nos presenta de una manera directa y comparativa.

En la novela, cada cambio de etapa en la vida de la protagonista se relaciona con la mudanza de casa. Después de conocer al Director Li, ese hombre le saca de este pequeño mundo y le lleva al inmenso orbe perteneciente a la alta sociedad para darle una vivienda nueva, enorme y lujosa, en los Apartamentos Alicia. El cambio de casa es un hecho muy significativo para Wang:

El Director Li soltó a Wang Qiyao, dejó que regresara a su asiento y le dijo que había encargado a alguien que le alquilara un apartamento. Le prometió que iría a visitarla a menudo. Si se sentía sola, podía invitar a su madre para que se quedara con ella de vez en cuando. Por supuesto, también contrató a una sirvienta para que la atendiera. [...] Después de aquello, Wang Qiyao se sintió mucho más relajada pero, al mismo tiempo, muy decidida, como si de algún modo hubiera cerrado una etapa de su vida y empezara otra, en la estaba dispuesta a presentar batalla.

— ¿Cuándo me puedo mudar?—preguntó.

Aquella pregunta pilló por sorpresa al Director Li. Había pensado que Wang Qiyao tardaría algún tiempo en hacerse a la idea y no esperaba que tuviera las cosas tan claras al respecto<sup>92</sup>.

En este fragmento, la decisión de mudarse de casa para la protagonista es tan

---

<sup>92</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. p. 173.

importante como pasar de una etapa de la vida a otra. Es una transformación significativa no solo para la chica, sino también para toda la narración. Desde ese momento la historia ya no toma los *longtang* como el foco espacial, sino que la trama en los siguientes capítulos gira en torno a esa nueva vivienda lujosa y su barrio, pertenecientes a la alta sociedad. Este periodo de la vida prosigue hasta que el Director Li muere y la chica se muda a un piso en mal estado. La casa, como el centro del universo, en la novela se convierte en un símbolo de los puntos de viraje de vida de la protagonista.

En la parte de la novela dedicada a los Apartamentos Alicia, la protagonista permanece todos los días en su habitación esperando a su hombre. Su vida se limita a ese espacio tranquilo y solitario: viendo los paisajes de esa casa lujosa y pensando en el hombre que le ha dado esa vivienda. Los Apartamentos Alicia se convierten en todo el mundo que la chica tiene:

El Director Li nunca le dijo cuándo regresaría. Wang Qiyao dejó de contar los días en el calendario. El tiempo se convirtió en una línea recta, sin registrar el día ni la noche. Mientras comía y dormía, sólo tenía un propósito, y éste no era otro que esperar a que apareciera el Director Li. Sólo después de conocerlo, Wang Qiyao comenzó a darse cuenta de lo inmenso que era realmente el mundo. También se dio cuenta de lo aislado que se podía volver el mundo personal de cada uno. El ruido de los tranvías sonaba muy lejano, como si no tuviera nada que ver con ella. Comprendió lo que significaba la separación y lo que era la temporalidad. Algunas veces se decía a sí misma: «Estoy segura de que el Director Li va a regresar la próxima vez que llueva». Entonces, cuando llovía, solía

decirse: «Estoy segura de que va a venir cuando salga el sol». Solía lanzar monedas al aire tratando de predecir si el Director Li iba a aparecer o no. Solía mirar a los capullos de flor que había en un jarrón, diciéndose a sí misma: «Estoy segura de que va a aparecer cuando las flores se hayan abierto». En lugar de contar los días, contaba cuántas veces alcanzaba la luz de la calle cierto punto en la pared, jugando con la idea de que la palabra china que indica «tiempo» estaba compuesta por los caracteres que forman las palabras «luz» y «sombra»<sup>93</sup>.

En ese fragmento, la historia transcurre cuando la ciudad de Shanghái queda envuelta en la Guerra Civil de China. No obstante, dentro de los Apartamentos Alicia la atmósfera es tranquila y cómoda, pero al mismo tiempo solitaria y aburrida. El ruido de los tranvías, que puede considerarse como una representación de todos los asuntos del exterior, es algo lejano para el mundo personal de la chica. La segunda casa de Wang Qiyao es un espacio aislado y apartado. El Director Li le saca del estrecho mundo de los *longtang* y le encierra en otro orbe, lujoso pero igualmente pequeño. Todas las cosas que aparecen en el texto se pueden ver dentro de la habitación, como las flores en el jarrón o la luz y la sombra en la pared. Los paisajes dentro de la casa son invariables en apariencia, pero la novela muestra el transcurso del tiempo mediante la lenta transformación de las cosas, lo que refleja un espacio de espera y soledad.

La voz cantarina de Mei Lanfang servía como un envoltorio para el silencio de los Apartamentos Alicia. Este silencio era un rasgo característico de Shanghái en 1948. El silencio llenaba muchos edificios de cemento que eran como hormigueros e incluso se

---

<sup>93</sup> Wang, Anyi. 长恨歌. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. p. 206.

podía decir que sostenían algunos de ellos. Era el otro lado, complementario de la ciudad, como las sombras proyectadas por la luz. Wang Qiyao se había cerrado al mundo exterior. Había dejado de leer los periódicos y de escuchar la radio. Estos días, las noticias son extremadamente caóticas: estalló la Batalla de Huaihai<sup>94</sup>; el precio del oro estaba aumentando de golpe; el mercado de valores se había venido abajo verticalmente. Wang Xiaohe fue fusilado por el gobierno. El barco de vapor Jiangya que hacía el trayecto entre Shanghái y Ningbo explotó y mil seiscientos ochenta y cinco personas se ahogaron en el fondo del mar. Un avión que volaba de Beijing a Shanghái se estrelló y entre los fallecidos se encontraba un hombre que viajaba con el pseudónimo de Zhang Bingliang, más conocido como el Director Li<sup>95</sup>.

Cuando el Director Li muere y Wang Qiyao se muda desde los Apartamentos Alicia, justamente acaba la Guerra Civil de China. La novela muestra a una ciudad de Shanghái durante la guerra desde un aspecto especial: un espacio muy apartado, sin ninguna noticia del caos. El silencio del apartamento es como “las sombras” de la ciudad, un lado frecuentemente desatendido por la gente. En el mundo grande del Director Li existen los peligros y las miserias, mientras que el mundo pequeño que pertenece a Wang Qiyao es una representación de las vidas cotidianas, con sus casas como “hormigueros”, donde viven los ciudadanos comunes. La particularidad de los

---

<sup>94</sup> La Batalla de Huaihai forma parte de la Guerra Civil de China, principalmente se produce en las zonas de Huaiyin y Haizhou. Shanghái también es afectada en esta batalla.

<sup>95</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003. pp. 109-110. El fragmento se traduce desde el texto original: “公寓里寂静，梅兰芳的曲声是衬托这静的。这静是一九四八年的上海的奇观。在这城市许多水泥筑成的蚁穴一样的格子里，盛着和撑持着这静。这静其实都是那大动里的止，就好像光投下的影，是相辅相成，休戚相关的。王琦瑶几乎忘记了外面的世界，连报纸也不看，广播也不听。这些日子，报纸上的新闻格外的多而纷乱：淮海战役拉开帷幕；黄金价格暴涨；股市大落；枪毙王孝和；沪甬线的江亚轮爆炸起火，两千六百八十五人沉冤海底；一架北平至上海的飞机坠毁，罹难者名单上有位名叫张秉良的成年男性，其实就是化名的李主任。”

Apartamentos Alicia en la narración es que plasman el silencio y lo exageran; el barrio está separado por completo del desorden de la guerra y forma parte de la espera ansiosa de la protagonista por su hombre dentro de un espacio cerrado.

La puerta como un límite espacial “muchas veces no simboliza solamente la entrada, sino también el espacio que se esconde tras ella”<sup>96</sup>. En *La canción de la pena eterna*, el estado de la puerta de los Apartamentos Alicia es un reflejo de la casa de la protagonista. Cuando la amiga de Wang Qiyao, Jiang Lili, intenta visitarla, encuentra el ambiente raro de ese barrio:

Jiang Lili nunca había ido a los Apartamentos Alicia, aunque sabía de su existencia por la fama que tenían. Sentía una cierta aprensión hacia ellos, pero también la invadía una ligera emoción al pensar en la aventura. La tarde estaba nublada y el cielo aparecía cubierto de nubes grises. El conductor de la bicitaxi le dedicó una mirada extraña. Una vez que pasaron el club Paramount, las calles tomaron un aire diferente. Mientras Jiang Lili pagaba al conductor y se encaminaba hacia la puerta de acero del longtang, podía sentir cómo a su espalda toda las miradas se depositaban en ella. Dentro del complejo reinaba el silencio. Todas las ventanas estaban cerradas y envueltas en la penumbra. Jiang Lili pensó que sería capaz de adivinar cuál era la ventana que pertenecía a Wang Qiyao: tenía que ser la única que presentaba un dibujo floral rústico. « ¿Cómo es posible que Wang Qiyao viva aquí? ». Llamó al timbre de la puerta invadida por cierta conmoción, sin acabar de estar segura de si ver aparecer a Wang Qiyao era lo que esperaba o lo que temía. Mientras tanto, el cielo se había oscurecido aún más mientras se preparaba para descargar

---

<sup>96</sup> Biedermann, Hans. *Diccionario de Símbolos*, trad. Juan Godo Costa. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989. p. 384.

la lluvia. Se abrió una rendija en la puerta, revelando un pedacito de un rostro borroso.

Con un acento de la provincia de Zhejiang, la persona que estaba al otro lado de la puerta le preguntó a quién buscaba.

—Busco a mi compañera de clase, Wang Qiyao —replicó Lili—. Me llamo Jiang.

La puerta se volvió a cerrar, pero poco después se reabrió para dejarla pasar<sup>97</sup>.

Antes de esta visita de Jiang Lili, la narración presenta los Apartamentos Alicia solo desde el ángulo de Wang Qiyao, quien vive dentro de ese espacio. En ese fragmento, sin embargo, la novela muestra su atmósfera misteriosa y su aislamiento desde la visión de una persona externa. Cuando Jiang Lili entra en el barrio donde se sitúan los Apartamentos Alicia, la narración aumenta la rareza de la atmósfera: las miradas extrañas, el cielo oscuro y el silencio en el aire. En consonancia con el sentido de aislamiento dentro de la casa de Wang Qiyao, la puerta y las ventanas son cerradas, lo que también incrementa el misterio del espacio. En el fragmento la puerta se abre dos veces; en la primera presenta con claridad el aire extraño del ámbito: la puerta no se abre directamente sino una rendija, y no se ve la cara detrás; y se cierra de nuevo, enseguida de la pregunta. Esta serie de movimientos de la puerta muestra las características de los elementos que se esconden detrás, descritos en la novela como “lugares tan misteriosos y fascinantes”<sup>98</sup>.

## 2.2. Otro límite espacial: la ventana

---

<sup>97</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. pp. 192-193.

<sup>98</sup> *Ibíd.* p. 182.

A diferencia de la puerta, la ventana no es un paso por el cual los personajes puedan moverse de un espacio a otro. Entre los tres sentidos implicados en la percepción del espacio que Bal propone<sup>99</sup>, la ventana privilegia la vista en la narración. Tras la puerta, el movimiento del personaje puede permitir la transición de un espacio a otro<sup>100</sup>, pero la ventana produce una modificación de perspectiva narrativa. Bal propone el término “focalización” para señalar “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan”<sup>101</sup>. En la narración, cuando el personaje observa algo tras la ventana ocurre una transición en la focalización: del punto donde se encuentra hacia el espacio del otro lado.

Un fragmento en la novela *La ciudad de los prodigios* muestra ese cambio:

Onofre decidió aguardar fuera y ver en qué paraba todo aquello. Soplaba un viento frío, húmedo y salado, por la proximidad del mar, se cubrió la boca y la nariz con la bufanda que había tenido la precaución de coger. No tuvo que esperar mucho: a los pocos minutos la mujer salió del local seguida de gran algarabía. [...] Lanzó un aullido de perro satisfecho y se dirigió a la taberna próxima, que tenía ventana a la calle. El aire caldeado por una salamandra se condesaba en los vidrios, ya de por sí muy sucios, formando un velo que dificultaba la visión del interior, pero que permitía espiar sin ser visto; eso hizo Onofre Bouvila: los parroquianos eran de la catadura más truculenta. Unos jugaban a las cartas con las mangas repletas de naipes y los cuchillos prestos a hundirse en la garganta de un fullero; otros bailaban con hetairas escuálidas, de ojos vidriosos, a los compases de

---

<sup>99</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra. 1987. p. 101.

<sup>100</sup> *Ibid.* p. 104.

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 108.

una concertina tocada por un ciego. A los pies del ciego había un perro que fingía dormir, pero que de improviso lanzaba dentelladas a las pantorrillas de los danzantes. En un rincón la mujer a la que había seguido discutía con un guapo de pelo ensortijado y tez cobriza. Ella hacía aspavientos y él iba frunciendo el entrecejo. Onofre vio cómo el guapo propinaba un cachete a la mujer<sup>102</sup>.

(Onofre) oculto de nuevo en el quicio, la vio salir dando traspiés. De la comisura de los labios le manaba un hilo de sangre que se tornaba violácea en contacto con el maquillaje. Comprobó con los dedos si algún diente amenazaba con desprenderse de la encía; se quitó la peluca, se restañó el sudor de la frente con un pañuelo de lunares, volvió a colocarse la peluca y emprendió el camino de regreso. El viento había cesado, el aire estaba ahora quieto, seco y cristalino, tan frío que dolía el pecho al respirar. Onofre Bouvila la alcanzó cuando entraba en la quebrada<sup>103</sup>.

En este fragmento, tras la ventana la narración produce una transición desde un objeto focalizado en la calle hasta el interior de la taberna. Con la vista de Onofre, la historia presenta la percepción de un espacio que pertenece a la zona de “las agrupaciones urbanas muy pobres”<sup>104</sup>. Al inicio del párrafo, Onofre, como el focalizador, está en la calle viendo a la mujer andando. En ese momento, la novela se concentra en el sentido del tacto del espacio exterior, donde “soplaba un viento frío, húmedo y salado”. Cuando la vista del protagonista sigue a la mujer que entra en la taberna, con una descripción del estado de la ventana, la historia cambia de escena: de

---

<sup>102</sup> Mendoza, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986. pp. 80-81.

<sup>103</sup> *Ibid.* pp. 81-82.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 80.

la calle al lugar interior. Con el acto de “ver” del focalizador, la novela describe con detalles el espacio interior, y finalmente focaliza a la mujer en la esquina. Durante la narración dentro de la taberna, el ámbito de la calle desaparece del texto. Hasta que la mujer sale a la calle, se vuelve a la descripción del aire exterior. La variación del viento demuestra el transcurso del tiempo.

La ventana tiene implicaciones más allá de la función visual. En las obras shanghainesas a veces funciona para la narración del espacio del *güigue* (闺阁), que es el dormitorio tradicional en los *longtang* para las chicas que todavía no se casan. Según las palabras de la autora Wang Anyi, esta habitación normalmente se sitúa en uno de los cuartos laterales, o en el *tingzijian*, el pequeño dormitorio ubicado junto al rellano<sup>105</sup>. Está en la zona trasera de los *longtang*, en un espacio escondido y con un ambiente secreto. En este caso, la ventana para el *güigue* (闺阁) tiene el significado de exteriorizar el misterio de este espacio. La novela *La historia en una calle larga* (长街行) presenta la historia de una chica cuyo crecimiento va acompañado de los cambios de una calle antigua. Al inicio de esta novela, la narración toma el ángulo visual de la joven protagonista que abre la ventana de su dormitorio para mirar los paisajes de la calle larga (figura 8):

Los caballetes de esta zona eran muy irregulares. No tenían un tal orden como las casas en el barrio de *Linong*, ni tan refinados y elegantes como las villas con jardines. Eran esparcidos con distintas alturas y con diversos estilos, pero todo de ellos estaba cubierto de plantas trepadoras. Cuando la niebla espesa los escondía, se convirtieron en un paisaje

---

<sup>105</sup> Wang, Anyi. 长恨歌. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. p. 11.

profundo y sereno, con un silencio plácido.

En alguna parte de estos caballetes, una ventana de tigre frente al norte se abrió con un crujido, y se asomó la cara de una chica de dieciséis o diecisiete años, fina y clara como una flor de ciruelo. Esa flor primero dio su mirada al noroeste, allí sobre los caballetes como dientes de sierra, donde se posaba una parte del sol dorado con luz roja, tan encantador como una naranja recién cortada de una rama. Las tejas grises, tan viejas y gastadas en ese momento, estaban pintadas por el sol de colores brillantes, como un hierro líquido que baja a torrentes del alto horno; también eran parecidas a las llamas furiosas.

¡Era un panorama tan luminoso y espléndido!<sup>106</sup>

Este fragmento pertenece al inicio de la novela. Ésta cambia de focalizador desde el narrador a la chica protagonista, Chang Tianzhu, y con la vista de ella detrás de la ventana de su *güigue* el texto muestra con detalles el espacio de esa calle larga. Por una parte, el acto de la protagonista representa su salida desde su propio universo secreto hacia el mundo exterior, donde hay un nuevo inicio para ella.

---

<sup>106</sup> Wang, Xiaoying. *长街行*. Shanghai: 上海文艺出版社, 2009. p. 3. Traducido desde el texto original: “这一片屋脊很不规则，不像人家里弄房子的划一规整，也不像人家花园别墅的精致典雅。这里却是忽高忽低畸轻畸重，横生枝蔓，错落芜杂。当浓浓的雾霭罩没了这一片不规则的屋脊，它们倒变得沉静幽深起来。这一片屋脊中的某一处，一扇稍稍突起的老虎窗口，北向的窗户咣地被推开了，急急地探出一张十六七岁光景女孩子的面口，苍白细巧，腊梅花似的一瓣。她先是将花瓣儿朝向西北，那里半轮金红的夕阳正停在锯齿般的屋脊上，像刚刚摘下枝的鲜橙子，十分诱人。那一片灰脱脱陈年旧瓦被涂上鲜艳的色彩，像刚从高炉里倾泻出的铁水，像熊熊燃烧的火焰，是何等辉煌的景象呐！”

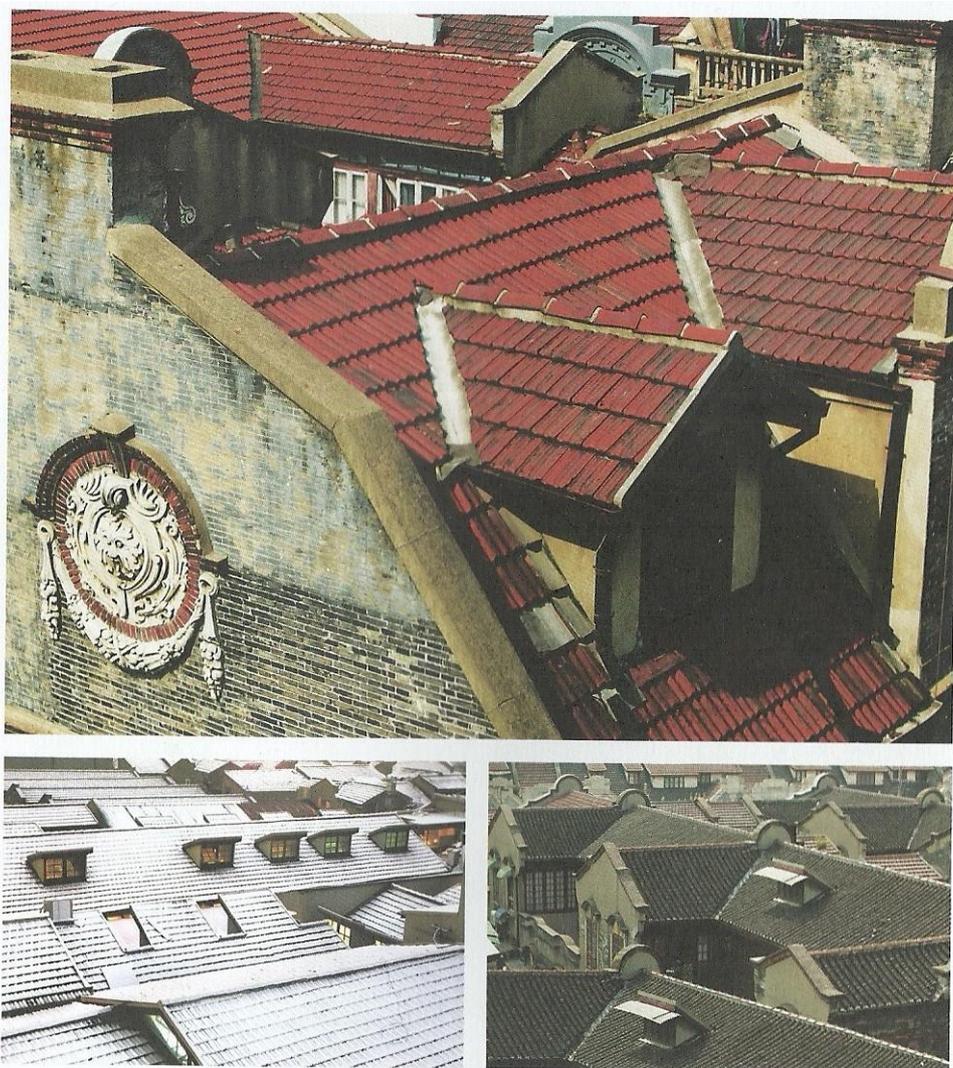


Figura 8

Las ventanas de tigre.

Origen de la imagen: 陈海汶. *上海石库门*. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2012. p. 53.

Por otra parte, en el primer capítulo, entre las descripciones de los paisajes se intercalan varios relatos. Cuando la chica posa su mirada en cierto objeto, se presentan en la novela varios textos narrativos intercalados que cuentan su memoria de dicha cosa, y así se extiende la historia del pasado de ella y su familia. Es una “narración marco”, es decir, un texto narrativo donde “se cuenta una historia completa en el segundo o tercer nivel”<sup>107</sup>. En ese fragmento de la novela se presenta una narración marco mediante la función de la ventana y la vista de la protagonista. Por ejemplo, en la parte donde se habla sobre el suicidio de la madre de Chang Tianzhu, la narración se desarrolla mientras la vista de la chica se dirige a las paredes de la calle:

La chica levantó lentamente su cara de las manos, mirando los últimos rayos del sol poniente: ¿dónde estaban las hojas verdes de las hiedras como jaspes sobre las paredes? Al inicio de la Revolución<sup>108</sup>, las personas de la revelación querían pegar sus *Dazibao* en la pared y quitaron todas las hiedras. [...] Poco después del suicidio de la madre de la chica, sus familias se mudaron obligadamente desde la villa *Hengshu* al desván del piso actual de tres plantas. Aunque no estaba lejos de la villa, la situación era tan diferente como del cielo a la tierra. [...] La cuenca de los ojos ya estaba llena de lágrimas, pero la chica se mordía sus labios y reprimía las lágrimas para que no cayeran. El sol en forma de abanico estaba cada vez más pequeño, ahora no era más grande que el tamaño de un cuchillo de fruta. La chica atropelladamente volvió su mirada otra vez hacia el noroeste<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra. 1987. p. 148.

<sup>108</sup> Se refiere a la Gran Revolución Cultural Proletaria de China, desde 1966 hasta 1976.

<sup>109</sup> Wang, Xiaoying. *长街行*. Shanghai: 上海文艺出版社, 2009. p. 3. Traducido desde el texto original: “女孩子缓缓地手掌中抬起脸来，迷惘地望着余晖残余处——哪里还有满墙碧玉般的爬山虎绿叶？运动初始，造反派要在山墙上贴大字报，将满墙爬山虎都扯完了。[...] 就在女孩子的母亲跳楼自杀后不久，她们一家就被迫搬出了恒墅，搬进现在的三层阁里。虽然相距恒墅不远，却已经天地两重世界了。[...] 女孩子略略凹陷的眼窝里已蓄起两汪晶莹的泪，她咬住薄唇，强忍着没让它们滚下来。夕晖笼着的扇形愈来愈窄，只剩

En *La canción de la pena eterna*, tras la ventana ocurre una transición del espacio focalizado, desde la habitación hacia los paisajes del exterior. Ese cambio tiene un significado metafórico y presago:

Por fin, el señor Cheng comenzó a describir a Wang Qiyao la primera impresión que tuvo de ella. Aunque sus palabras tenían cierto tono de confesión, ninguno de ellos las tomó de ese modo. Simplemente habló con el corazón en la mano y Wang Qiyao las escuchó con el suyo, mientras entre los dos existía un ambiente de cordialidad. [...] Y entonces, los dos se pusieron de pie... se sentían tan próximos. Sus ojos relucieron, sus miradas se encontraron durante una fracción de segundo antes de separarse.

El señor Cheng abrió la cortina y el sol entró en la sala, llenándola de estrellas flotantes de polvo que danzaban bajo la luz con tanta intensidad que apenas podían mantener los ojos abiertos. Mirando el río que corría por debajo de su ventana, vieron anclados algunos barcos extranjeros, con sus banderas multicolores ondeando al viento. Las personas que se veían debajo eran como hormigas, moviéndose en grupos, separándose y reagrupándose, pero todo parecía estar orquestado y sus movimientos tenían un comienzo y un final definido. El agua del río Huangpu venía desde la vasta tierra y avanzaba hacia el horizonte ilimitado. Sus dos lados desaparecían en el extremo del cielo de tal modo que el río delante de los ojos era solamente un trozo de paisaje en su camino. Mientras los dos se inclinaban sobre la ventana, la campana del Edificio de Aduanas sonó dos veces: ¡ya era por la tarde! Se habían pasado toda la mañana desnudando su alma sin apenas pensar en lo que podrían ganar o perder con ello<sup>110</sup>.

---

下水果刀似的一条了。女孩子慌忙将目光调开，重又投向西北面。”

<sup>110</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos

En la historia, los dos personajes viven un momento amoroso, pero nadie los descubre; luego el señor Cheng rompe el encuentro de las miradas y mueve su vista hacia las fueras de la ventana. Al igual que los textos de *La ciudad de los prodigios* y *La historia de una calle larga*, en ese fragmento el cambio de espacios focalizados también se realiza mediante la vista. No obstante, esa transición en la narración espacial se utiliza para sustituir el silencio embarazoso entre el señor y la chica protagonista en la habitación. La historia no focaliza lo que sucede en el dormitorio ni indica cuánto tiempo dura el silencio, sino que, por el acto de abrir la cortina, la ventana aparece en la narración y cumple su función. Cuando un espacio se presenta extensamente, es inevitable una interrupción de la secuencia temporal<sup>111</sup>. No se menciona en la novela cuánto tiempo dura ese silencio, pero la larga narración de los detalles del río fuera de la ventana revela que ese momento resulta difícil de soportar para la chica y el señor.

En ese fragmento aparece una particular estructura narrativa. Combinando el relato de los paisajes fuera de la ventana con el desarrollo de la historia en los siguientes capítulos, se encuentra que las frases que describe el río Huangpu son un presagio metafórico del destino de la relación entre Wang Qiyao y el señor Cheng. Aunque los dos se acompañan por un periodo de tiempo, se separan en la época turbulenta y cada cual marcha por su propio camino. Cuando se presenta la narración del río Huangpu, la historia menciona que “sus dos lados desaparecían en el extremo del cielo” y esa

---

Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. pp. 150-151. Las frases “El agua del río Huangpu venía desde la vasta tierra y avanzaba hacia el horizonte ilimitado. Sus dos lados desaparecían en el extremo del cielo de tal modo que el río delante de los ojos es solamente un trozo de paisaje en su camino.” son traducidas desde el texto original: “那条黄浦江，茫茫地来，又茫茫地去，两头都断在天涯，仅是一个路过而已。”

<sup>111</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra. 1987. p. 105.

corriente de agua fuera de la ventana es “solamente un trozo de paisaje en su camino”. Los dos lados son una metáfora de la protagonista y el señor Cheng, que se marchan hacia direcciones opuestas; hay una similitud entre el río y los destinos de los dos personajes, y ese momento en que los dos se enamoran es solo un paisaje breve de su vida.

### 2.3. El balcón como espacio fronterizo de la casa

El balcón, a diferencia de la puerta y la ventana, es un espacio que forma parte de la casa y que está al descubierto, a la vista de los caminantes. Es un punto fronterizo entre la casa y el mundo exterior. Es un sitio que pertenece a la casa, a la vez que se expone a la mirada del público. El espacio interior, el balcón y el espacio exterior componen un marco especial. Como el ejemplo tomado de Bal de la famosa escena de amor en el balcón<sup>112</sup>, la joven está hablando con el chico que está abajo. En ese momento, el balcón es un espacio contradictorio: la joven está en su casa, un espacio que simboliza su procedencia<sup>113</sup>, mientras tanto, la comunicación entre la joven y el chico del exterior permite que el espacio del balcón se desvíe hacia el contrario: el espacio interior. Con ese marco particular, la joven en el balcón pertenece al significado de la vivienda y al mismo tiempo está libertándose de esa atmósfera.

Como la ventana, ese espacio fronterizo privilegia el sentido de la vista entre el entorno de la casa y el exterior. Sin embargo, el sentido del tacto en el exterior y el

---

<sup>112</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra. 1987. p. 104.

<sup>113</sup> Biedermann, Hans. *Diccionario de Símbolos*, trad. Juan Godo Costa. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993. p. 93.

interior del balcón a veces contiene un significado imprevisto y repentino, y puede revestir a la trama de un efecto de comedia. En la novela *La ciudad de los prodigios*, el protagonista Onofre Bouvila, cuando está esperando al gato, se encuentra con el amante de la chica Delfina en el balcón de su habitación y así tiene lugar una conversación humorística entre los dos hombres:

Esa noche no pasó nada. A la siguiente, cuando se había dormido aburrido de la espera (el reloj de San Ezequiel había dado las dos) lo despertó un ruido. Del balcón llegaban lamentos y maldiciones. Temió que *Belcebú* hubiese caído encima de un trasnochador. Sería el colmo de la mala suerte, se dijo. Abrió el balcón y se asomó. A la luz de la luna se llevó un buen susto: de la baranda colgaba un individuo que pedía socorro mientras trataba en balde de afianzar los pies en algún intersticio de la fachada. Por favor, suplicó al ver a Onofre, dame una mano, que me mato. Onofre asió al individuo de ambas muñecas, lo izó en vilo y lo metió en la habitación. Cuando el individuo puso los pies en el suelo, resbaló y se cayó sentado. Me he roto el culo por veinte sitios, volvió a lamentarse. Onofre le conminó a que no alzase la voz. Encendió la palmatoria. Ahora me dirás qué hacías tú colgado de mi balcón, le espetó.

—Y yo qué sé —dijo el hombre—. Un hijo de puta habrá untado de grasa el tejado, o algo parecido. Suerte que pude agarrarme a los hierros, o no lo cuento.

—¿Y qué hacías tú en el tejado a estas horas? —preguntó Onofre.

—¿Y a ti qué te importa? —fue la respuesta.

—A mí nada —dijo Onofre—, pero quizás los dueños de la pensión y la policía quieran saberlo.

—Eh, eh, con cuidado —dijo el hombre—, que no soy un ladrón ni estaba haciendo nada malo. Me llamo Sisinio. Soy novio de una chica que vive aquí.

— ¡Delfina!

—Así se llama —dijo Sisinio—. Sus padres son muy estrictos y no la dejan que tenga relaciones con ningún hombre. Nos vemos en el tejado, por las noches<sup>114</sup>.

Ese fragmento muestra un sentido del humor ante la entrada en el balcón por accidente. La barandilla pertenece al ámbito privado del protagonista en la pensión, al tiempo que es una zona fronteriza, sin paredes y expuesta al espacio exterior. Esa peculiaridad lleva al personaje que se sitúa en el balcón a un estado indefinido. Sisinio no allana realmente la habitación de Onofre, y la narración tampoco propone la atmósfera tensa que suele aparecer en las tramas del allanamiento de una casa. Al estar en el balcón, Sisinio se encuentra en un estado entre “ha entrado en el espacio privado” y “todavía no entra en la habitación”. Al escuchar el ruido, al inicio el protagonista piensa que es un asunto que sucede en la zona exterior, que el gato “hubiese caído encima de un trasnochador”. Es una manifestación de la característica fronteriza del balcón, por lo que la aparición de Sisinio supone una sorpresa tanto para Onofre como para los lectores. Con la llegada ridícula de Sisinio se extiende la conversación entre los dos chicos; finalmente, con las palabras del intruso la trama se desarrolla y vuelve al lado del personaje principal, Delfina.

### **III. Los espacios públicos como límites**

#### **3.1. La calle como un espacio fronterizo**

---

<sup>114</sup> Mendoza, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986. p. 95.

Los límites o zonas fronterizas del espacio privado tienen diversos sentidos, y desde otra perspectiva, los espacios públicos de la ciudad también son susceptibles de convertirse en zonas fronterizas en una narración. La calle en un relato no siempre aparece para marcar determinado espacio fronterizo, sin embargo, en algunas tramas sí posee características de límite entre dos áreas que comportan significados opuestos o totalmente diferentes.

En la novela *El embrujo de Shanghai*, la calle entre la taberna y la plaza se puede considerar como un espacio fronterizo entre ambas zonas. Al inicio, en esta vía se propaga un olor a gas y luego acuden tres hombres, de quienes no se sabe a qué organización pertenecen, levantan la acera y abren una zanja. Lo extraño es que transcurren varios días, pero los tres hombres no realizan alguna reparación, sino que a diario se sientan alrededor de la excavación frente a la taberna y esperan. Al mismo tiempo, un personaje misterioso llamado Forcat vuelve a la ciudad y se aloja arriba de la taberna. El protagonista, Daniel, considera que hay una relación entre estos dos asuntos, que los tres hombres están espiando a Forcat y en la plaza esconden a más personas para matarlo. Por fin, Forcat aparece a la puerta de la taberna:

Antes de disponerse a salir pisando las tablas, Forcat miró el fondo de la zanja que se abría ante él, vio seguramente el amasijo de tubos y cables eléctricos retorcidos y roídos por la humedad, vio las hojas muertas y la mandarina podrida, y luego abarcó con una lenta mirada circular la plaza macilenta y tranquila que se abría ante él, sin fijarse ni un segundo en los tres hombres sentados en el banco; sus ojos escudados en las gafas negras se demoraron solamente en un punto del vacío, en no sabíamos qué, en la derrota de su

vida tal vez, en algo que más tenía que ver con su sombrío corazón que con lo que podía verse ahora en torno al quiosco y la parada de tranvías bajo un cielo plomizo, esa luz sobresaltada del atardecer y la gente transitando como sombras furtivas, los niños con sus gruesas bufandas y sus rodillas moradas de frío correteando de la churrería a la fuente y dos o tres palomas que picoteaban en el charco.

[...] Dispuesto por fin a traspasar el umbral de nadie sabía qué, le dio un par de caladas al cigarrillo pero luego, inesperadamente, lo arrojó a la zanja, dio media vuelta y le vimos desaparecer al fondo del zaguán<sup>115</sup>.

En este fragmento, la existencia de la zanja provoca que el espacio de la calle esté en una situación anormal que fomenta la atmósfera de peligro entre la taberna y la plaza. Desde el inicio hasta el final, Forcat no sale ni un paso fuera de la taberna. La calle con zanja y tablas para pasar se contrapone a las significaciones de la taberna, la cual representa un espacio de seguridad, un refugio. Forcat no muere si permanece en este lugar, y la plaza, que es un ámbito peligroso, con los posibles enemigos de Forcat, junto con la zanja sugiere una división espacial de la calle.

### 3.2. El río como un límite espacial de la ciudad de Shanghái

Para la ciudad de Shanghái, el río *Huangpu* es un límite natural de dos zonas, *Pudong*, que significa la orilla este de *Huangpu*, y *Puxi*, la orilla oeste. Aunque Shanghái está cerca del mar como Barcelona, no esté a lo largo de la costa, sino del río *Huangpu*, que va hacia el mar. La antigua ciudad de Shanghái solo ocupa la parte de la

---

<sup>115</sup> Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghái*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. pp. 24-25.

orilla oeste, mientras que la zona del este es nueva y se empieza a desarrollar desde el final del siglo XX. Según el libro *El desarrollo de la ciudad de Shanghái y su evolución cultural*, “desde el desarrollo de la zona económica de *Pudong* del año 1992, el barrio nuevo de Shanghái se levantó abruptamente, y la superficie de la ciudad se extendió continuamente”<sup>116</sup>. Con la diferencia en la antigüedad y el nivel de desarrollo entre ambos lados del río, Shanghái se separa en dos partes que ofrecen distintas características e incluso divergencias culturales.

La novela *La crónica de la orilla este* es una historia de las personas que viven en la parte oriental durante el desarrollo de la ciudad; en dicho relato se encuentra la distinción en la identidad de las dos zonas:

Nongfang dio una mirada a Qiaoqiao y dijo: “¡Qué guapa esa chica! ¿Por qué quiere trabajar en nuestra tienda? ¿De dónde eres?”.

Qiaoqiao contestó: “Soy de Chuansha”<sup>117</sup>.

Nongfang dijo: “Mentira. Al oír tu acento, sé que eres de la orilla oeste. Hablas un shanghaiés muy normal”.

Qiaoqiao se queda atontada un momento y cambia su acento al dialecto de la orilla este:

“No, no, lo que hablo es dialecto de Chuansha”<sup>118</sup>.

Aunque están en la misma Shanghái, las dos zonas de ambos lados del río son muy diferentes en su acento, su cultura y su identidad. En la anterior escena, Qiaoqiao

---

<sup>116</sup> Yang Jianlong. *都市上海的发展和上海文化的嬗变*. Shanghái: 上海文化出版社, 2012. p. 280.

<sup>117</sup> Chuansha: un pueblo en la zona de la orilla este.

<sup>118</sup> Xia, Shang. *东岸纪事*. Shanghái: 上海文艺出版社, 2013. P. 92. Traducción desde el texto original: “农芳朝乔乔瞥一眼: “这么漂亮的小姑娘到我们店打工? 你哪里人啊?”

乔乔道: “我川沙人。”

农芳道: “吹牛, 一听口音就是浦西来的, 上海话讲得这么标准。”

乔乔愣了一下, 马上改口用浦东土话: “没有啊, 我说的是川沙话呀。”

cambia rápido de entonación para que Nongfang crea que ambos pertenecen al mismo territorio y la acepte como uno de ellos. El río *Huangpu* es un límite espacial que crea dos Shanghái en la narración: el antiguo y el nuevo, el desarrollado y el que está en vías de desarrollo, el puro y el mezclado.

## **Parte 2**

### **El mapa en transformación: la representación del espacio urbano de Shanghái y de Barcelona en la novela**

El origen de la urbe hunde sus raíces en la época en la que la humanidad vivía aún inmersa en el mito y la leyenda. Desde los primeros modestos asentamientos hasta las colosales metrópolis actuales, es posible observar con asombro los numerosos cambios de modelo en cuanto a su organización y dimensiones. La mayoría de las grandes ciudades de nuestros días ha experimentado en determinados períodos una gran expansión. Y, si bien desde siglos atrás varias de ellas ya ocupaban una gran superficie, con la llegada de la modernidad su seno se modifica radicalmente. La vida urbana se enriquece, al mismo tiempo que su estructura social se torna más compleja. Escapa de un modelo simple y tradicional hacia un entramado cuyas funciones y relaciones se demuestran más elaboradas y diversas.

Los cambios en el espacio urbano requieren y exigen nuevos modelos con los que enmarcarse y definir su posición en la sociedad. Así lo considera Edward W. Soja: “*the modernity successfully did for the ‘making of history’ and the intentional remaking of the social order*”<sup>119</sup>. La interculturalidad y los procesos migratorios recientemente han modificado de manera drástica los vínculos y relaciones entre grupos sociales. En la construcción del orden social y espacial quedan reflejadas las mutaciones, reformulándose de forma constante. La desaparición o metamorfosis de zonas y barrios famosos conlleva, a su vez, un cambio en el modo en que los habitantes perciben su entorno. Su mapa cognitivo reemplaza nodos (*nodes*) originarios por los recientes, y se establecen y constituyen nuevos enlaces (*links*).

La literatura no es inmune a las variaciones. Captura también la esencia de los cambios, presentando a través de sus líneas o versos la naturaleza de la ciudad. La novela, en especial la de producción contemporánea, incide en este tema con gran atención e interés, hasta el punto de percibir a la urbe como un sujeto en sí mismo, que se muestra, con diversas caras y prismas, mediante la pluma de sus autores. Las múltiples apariencias y estados definen un espacio integral, frecuentemente a partir de la descripción de lugares específicos y concretos, donde la imagen que se ofrece al lector se determina en última instancia por la forma en que se contemplan<sup>120</sup>. Todo en la ciudad se relaciona íntimamente con el espacio y puede ser objeto de un estudio espacial.

---

<sup>119</sup> Soja, E. W., «Postmodern geographies and the critique of historicism», *Postmodern Contentions*, New York: The Guilford Press, 1993. p. 114.

<sup>120</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco, Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. p. 107.

## I. La cognición del espacio y la representación de la ciudad en las novelas

El concepto de *espacio* en el ámbito de la ciudad se construye en función de las acciones humanas que tienen lugar en él. “*Space is never empty: it always embodies a meaning*”<sup>121</sup>. Lefebvre lo planteó, en su famosa obra *The Production of Space*, como un producto social. Es decir, no se concibe de forma natural, sino que su interpretación queda sujeta a los valores culturales de cada época y sociedad. En los edificios emblemáticos, como la iglesia, la escuela, el ayuntamiento, etcétera, subyacen los valores y estratos sociales junto con las actividades que en su interior se desempeñan.

Manuel Castells, otro sociólogo marxista, lo concibe como “un producto material en relación con otros elementos materiales, entre ellos los hombres, los cuales contraen determinadas relaciones sociales, que dan al espacio (y a los otros elementos de la combinación) una forma, una función, una significación social”<sup>122</sup>. De ahí que los cambios sociales conlleven una interpretación hasta ese momento inédita. Observando la mera distribución de la ciudad es posible conocer qué sucesos tienen lugar en ella, sus significantes, y cómo son asimilados por el resto de individuos.

La cognición espacial es un proceso gradual y selectivo, que fluye de lo simple a lo complejo. Las personas, de manera individual, amplían su conocimiento en función de sus labores y ocupaciones. Los estudios sobre geografía del comportamiento emplean la noción de mapa cognitivo para aludir a este fenómeno. “*A city probably*

---

<sup>121</sup> Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991. p. 154.

<sup>122</sup> Castells, Manuel. *La Cuestión urbana*, trad. Irene C. Oliván, México: Siglo XXI, 1974. p. 141.

*consists of points, lines and areas which are connected to a greater or lesser extent depending on experience with the environment*<sup>123</sup>. Dicha hipótesis se conoce como *anchor-point* y establece como elemento clave para la estructura cognitiva clasificatoria la relación entre nodos primarios (*primary nodes*), los enlaces mayores (*major links*) y los nodos menores.

Kevin Lynch define los *nodos* como cada uno de los lugares estratégicos de una metrópoli a los que un observador puede entrar, y que comparten unión y concentración<sup>124</sup>. Suponen los parajes más destacados, más representativos y de más fácil observación para aquellos que viven dentro de los límites de la ciudad. De tal manera, el individuo suele tener como nodos primarios su propio habitáculo y el puesto de trabajo. Entre éstos se establecerían los enlaces mayores, y alrededor de esta estructura básica se articulan los nodos menores.

Los espacios urbanos que presentan las novelas se definen con criterios similares a las aproximaciones sociológicas: “*the ways of reading literary texts are analogous to the ways urban historians read the city*”<sup>125</sup>. La selección del autor es arbitraria e intencionada, y el factor clave es su exégesis social, ligada a la narración de la novela. El cómo es transmitido a través de la palabra posee de forma inherente una reinterpretación en clave social y cultural, anclada en el arte y la ficción.

Cuando la novela adopta la perspectiva del protagonista para transmitir la historia y describir los espacios de la ciudad, el proceso de representación de los mismos

---

<sup>123</sup> Golledge, Reginald George. «Learning About Urban Environments», *Timing Space and Spacing Time*, Vol. 1, London: Edward Arnold, 1978. p. 78.

<sup>124</sup> Lynch, Kevin. *The Image of the city*, Cambridge: The M.I.T. Press, 1960. pp. 41-42.

<sup>125</sup> Lehan, Richard. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, California: University of California Press, 1998. p. 8.

concuera con el del mapa cognitivo espacial del personaje. La traslación y mutación de nodos y estructura cognitiva espacial de los protagonistas es símbolo y reflejo de los giros y acontecimientos que experimenta la trama; del cambio crucial de sus destinos.

Michel de Certeau propone una manera similar de analizar la descripción del espacio a través los ojos de los personajes. Para ello se vale de los puntos comunes entre el narrador y lo que define como *caminante*, es decir, el individuo que está en contacto constante con los espacios de la ciudad, reactualizando incesantemente su conocimiento y significados: «un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades y de prohibiciones, el caminante actualiza algunas de ellas. De ese modo, las hace ser tanto como parecer. Pero también las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales»<sup>126</sup>. El espacio de la ciudad contiene, precisamente, este conjunto de posibilidades y prohibiciones. En la novela la figura del caminante se sustituye por los personajes o el propio narrador. La selección y el orden de aparición desempeñan en sí mismos una función ideológica, por lo que “desvanecen la ciudad en ciertas de sus regiones, la exageran en otras, la dislocan, fragmentan y apartan de su orden no obstante inmóvil”<sup>127</sup>. La ciudad es leída e interpretada de forma literaria, durante la realización de esta práctica espacial que distorsiona y disgrega su orden original.

## II. La *Ciutat Vella* y la expansión espacial de Barcelona en *La ciudad de los*

---

<sup>126</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*, vol. 1, trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996-1999. p. 110.

<sup>127</sup> *Ibíd.* p. 115.

## *prodigios*

El libro *Barcelona: the urban evolution of a compact city*, que presenta y analiza la transformación de los espacios de esta metrópoli, resume el proceso de la construcción y la consolidación de la Barcelona moderna en los tres períodos más importantes: “*the first led up to the 1888 Exhibition, the second was the turn of the century and the third was the Mancomunitat de Catalunya, or Commonwealth of municipalities*”<sup>128</sup>. La historia de *La ciudad de los prodigios* empieza desde la Exposición Universal de 1888 y termina en la Exposición de 1929. En la narración se encuentra un mapa cognitivo espacial sensiblemente cargado de ideología. La obra de Eduardo Mendoza centra su atención en las zonas en donde tienen lugar las exposiciones universales. A lo largo de sus páginas, se produce un movimiento físico desde *Ciutat Vella* hasta las nuevas áreas residenciales.

El joven protagonista, Onofre Bouvila, pone sus pies en Barcelona por primera vez mientras ésta se prepara para acoger la Exposición Universal de 1888. Será la segunda Exposición, celebrada cuarenta y un años más tarde, la que clausure la historia, la que planee su desaparición. Su vinculación con este evento alcanza una fijación misteriosa: su presencia en los lugares donde se organiza, y el trato y las visitas con las personas ligadas a este hecho articulan el eje troncal de su vida, como puede percibirse en los comentarios de los periódicos en las páginas finales:

*Con él la ciudad tiene contraída una deuda de gratitud perenne*, dijo un periódico en esas fechas. *Simbolizó mejor que nadie el espíritu de una época que hoy ha muerto un poco con él,*

---

<sup>128</sup> Busquets, Joan. *Barcelona: the urban evolution of a compact city*. Rovereto: Nicolodi editore, 2005. p. 151.

dijo otro. *Su vida activa se inició con la Exposición Universal de 1888 y se ha eclipsado con ésta del veintinueve*, observó un tercero; *¿Cómo debemos interpretar esta coincidencia?*, concluía diciendo con malicia evidente<sup>129</sup>.

Algunos fragmentos de la narración inciden en menor medida en el desarrollo de tramas secundarias que explican y aclaran los episodios más importantes en el crecimiento de la ciudad. Si bien Eduardo Mendoza dedica buena parte de sus esfuerzos a informar del pasado de la urbe, las dos Exposiciones Universales configuran el hilo oculto que conecta todos los acontecimientos de la historia.

Las zonas de la Exposición de la ciudad de Barcelona, que son representadas en la novela desde el fin del siglo XIX hasta el comienzo del XX, se muestran al lector amplificadas y distorsionadas, a causa de su constante aparición en la trama. Funcionan como un lazo conector en la relación lógico-espacial de la novela. Cuatro zonas conforman la estructura espacial de la historia: *Ciutat Vella*, las áreas de la exposición, los barrios nuevos y las partes cercanas a la montaña. De ellas, *Ciutat Vella* y los barrios nuevos suponen el contraste más evidente. *Ciutat Vella* es la parte más antigua de la ciudad; está emplazada a orillas del mar y, bajo la presión del turismo y la alta demografía, se muestra envejecida, siempre debatiéndose entre el encanto de sus edificios históricos y el duro peso de su propia ancianidad.

La Barcelona antigua se describe en la novela como “una urbe ruidosa, pestilente y aglomerada”<sup>130</sup>. La región central de la ciudad, no obstante, es su auténtico corazón y en ella se encuentran las sedes de las instituciones gubernamentales, los muelles y las

---

<sup>129</sup> Mendoza, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986. p. 392.

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 173.

zonas comerciales más importantes. En una de sus estrechas calles, se aloja el recién llegado Onofre Bouvila, al inicio de su historia:

(El carreró del Xup) iniciaba a poco de su arranque una cuesta suave que se iba acentuando hasta formar dos peldaños, continuar en un rellano y morir escasos metros más adelante contra un muro asentado sobre los restos de una muralla antigua, quizá romana. De este muro manaba constantemente un líquido espeso y negro que a lo largo de los siglos había redondeado, pulido y abrillantado los peldaños que había en el callejón; por ello estos peldaños se habían vuelto resbaladizos<sup>131</sup>.

Allí se halla la pequeña pensión de Bouvila, y es en sus alrededores donde él busca trabajo y contactos. A lo largo de los dos primeros capítulos, hasta que el personaje se ve obligado a marchar por culpa de la Policía, *Ciutat Vella* desempeña la función de nodo esencial, que refleja el tipo de vida del protagonista.

Los nuevos barrios se sitúan en el pequeño territorio entre *Ciutat Vella* y las montañas colindantes. Su existencia responde al proceso de expansión por la explosión demográfica de finales del siglo XIX. A diferencia de las características casas antiguas de *Ciutat Vella*, los edificios de los barrios nuevos ofrecen un salto cualitativo en cuanto a habitabilidad. Las distinciones entre ambas zonas quedan patentes en la novela:

El viajero que acude por primera vez a Barcelona advierte pronto dónde acaba la ciudad antigua y empieza la nueva. De ser sinuosas las calles se vuelven rectas y más anchas; las aceras, más holgadas; unos plátanos talludos las sombrean gratamente; las edificaciones son de más porte; no falta quien se aturde, creyendo haber sido transportado a otra ciudad

---

<sup>131</sup> *Ibid.* p. 10.

mágicamente<sup>132</sup>.

Los párrafos iniciales de la novela no permiten la inserción de los nuevos barrios en forma de nodo primario. No obstante, aparecen en su totalidad de forma indirecta, como telón de fondo que establece un claro paralelismo entre la expansión territorial y el devenir vital de sus ciudadanos. Su mera existencia trastoca y altera el modo de vida de los barceloneses y las relaciones sociales que se establecen entre ellos.

Dentro de la narración, llaman poderosamente la atención del público y conllevan una mejora del entorno debido a la inminente celebración de la Exposición Universal, todo ello testimoniado a partir de los extractos periodísticos:

En efecto, ya en 1886, cuando aún faltaban dos años para la inauguración, un periódico había advertido de que *acudirán constantemente á Barcelona forasteros dispuestos á formar concepto de su belleza y adelantos, por lo cual, añade, el ornato público, lo propio de la comodidad y seguridad personal, son las cuestiones que en el caso presente han de llamar con toda preferencia la preciosa atención de nuestras autoridades*. No pasaba día últimamente sin que los periódicos hicieran sugerencias: *construir el alcantarillado de la parte nueva*, proponía uno; [...] *mejorar los barrios extremos como el del Poble Sec, que habrán de recorrer quienes aprovechen su estancia en Barcelona para llegarse a Montjuich atraídos por los deliciosos manantiales de que está salpicada esta montaña*, etcétera<sup>133</sup>.

El evento se erige como un reclamo para fomentar la inmigración a la ciudad. Los resultados no se harían esperar, y el hacinamiento de los años anteriores desemboca en la génesis del proceso expansivo. El *Parc de la Ciutadella* y *Montjuïc*, antiguos límites

---

<sup>132</sup> Ibid. p. 165.

<sup>133</sup> Ibid. pp. 49-50.

de la ciudad, quedan copados de personas recién llegadas. Su relación con los nativos constituye la fiel evidencia de un período de grandes cambios. Su reinterpretación social configura un nodo de especial relevancia, y las antiguas afueras pasan a representar la transformación y el progreso de la urbe.

La Exposición, salvo que Dios disponga lo contrario, ha de servir para poner a Barcelona en el lugar que le corresponde<sup>134</sup>.

Los más confiados creían que una vez inaugurada la Exposición Barcelona se convertiría en una gran ciudad; en esta ciudad habría trabajo para todos, los servicios públicos mejorarían a ojos vistas, todo el mundo recibiría la asistencia necesaria<sup>135</sup>.

A medida que avanza la narración, los nodos primarios se alteran de forma drástica. La pensión, primer habitáculo del protagonista, se ve totalmente desplazada del foco de atención. En su lugar, la trama se centra en los nuevos entornos de trabajo, como la finca de la Budallera, así como la mansión que pronto alquila gracias al dinero conseguido en los negocios de Don Humbert, siempre ligados a la mafia. La relación entre Don Humbert y Onofre se ejemplifica tomando como símbolo el alquiler de la casa de tres pisos que Bouvila regenta cerca de la montaña, en la parte alta de la ciudad. La disposición espacial se muestra de dos maneras: en primer lugar, Barcelona queda a sus pies por la diferencia de altura como metáfora de la fama y el prestigio alcanzados. En segundo lugar, con la reasignación de enlaces mayores y nodos primarios del protagonista; la transición espacial y el ascenso social se muestran de forma análoga y son, en conclusión, la proyección de la estratificación de la sociedad.

---

<sup>134</sup> Ibid. p. 51.

<sup>135</sup> Ibid. p. 50.

La transformación de los nodos espaciales de la novela, desde la pensión hasta la casa grande, construye en la narración una estructura con cuatro áreas bien definidas: la pensión (*Ciutat Vella*), la zona de las Exposiciones, los nuevos barrios y la zona de mansiones. La estructura plantea varias dicotomías: el contraste entre la zona antigua y la nueva, y las diferencias entre las clases bajas y las acomodadas. El ascenso social queda reflejado en el cambio de barrio, de vivienda y de trabajo.

### III. Los distintos barrios de Shanghái en la novela

En *La canción de la pena eterna*, los espacios urbanos de Shanghái están representados por dos elementos. Uno son los *longtang* (弄堂), en cuyo callejón de la Paz vive la protagonista, Wang Qiyao, tanto en su etapa de estudiante como tras la muerte de su amante. El otro está constituido por los Apartamentos Alicia, que regenta mientras es la pareja de un alto funcionario, el templo de *Jing'an* (静安寺) y la zona comercial de *Waitan* (外滩). Ambos territorios están en constante contradicción, en oposición binaria: lo oscuro y lo pobre frente a lo brillante y lo rico.

A ojos de críticos literarios shanghaineses, el barrio de los *longtang* tiene su propia particularidad entre todos los otros barrios de Shanghái. La parte de los *longtang* está conformada por los barrios históricos shanghaineses. Sin embargo, a diferencia de otras zonas de la ciudad antigua de Shanghái, que históricamente pertenecían a las concesiones de países europeos, los *longtang* corresponden al mundo de los nativos de la metrópoli.

Los *longtang* son una forma especial de residencia en Shanghái, son callejones formados por

hileras de *shikumen*. Así como el *siheyuan* y el *hutong* representan la esencia de la cultura de Beijing, *longtang* y *shikumen* también reflejan la cultura típica de Shanghái. Pero el Shanghái en los *longtang* es totalmente diferente del Shanghái internacional que se muestra en el Bund y la calle *Nanjing*, también es diferente del Shanghái lujoso que ostentan el *Bailemen* y la compañía *Xianshi*. Es una combinación de la vida cotidiana y las personas más comunes en esa ciudad, pero es la parte más auténtica e inolvidable de Shanghái<sup>136</sup>.

La narración de *La canción de la pena eterna* nos presenta los *longtang* propios de las clases medias y bajas de la sociedad; son caracterizados por la estrechez de sus callejones, la ausencia de luz, sus edificios bajos y tradicionales, y la precariedad de quienes viven en ellos.

Si se extiende la mirada desde el punto más elevado de la ciudad, se obtiene una vista maravillosa de los *longtang* de Shanghái, con sus inmensos barrios enclaustrados dentro de un laberinto de callejones. [...] A medida que el día se adentra en la noche y se van encendiendo las luces de la ciudad, todos estos puntos y estas líneas comienzan a brillar con luz trémula. Sin embargo, debajo de esa luz se extiende un inmenso manto de oscuridad: son los *longtang* de Shanghái<sup>137</sup>.

Las farolas de la calle brillan con una luz ceremoniosa y apropiada, pero en cuanto esa luz penetra en los callejones de los *longtang*, es engullida por la oscuridad<sup>138</sup>.

Del mismo modo que en *Ciutat Vella* de Barcelona, en los *longtang* la falta de

---

<sup>136</sup> 张鸿声, *上海文学地图*. Beijing: 中国地图出版社, 2012. p. 146. Traducción desde el texto original: 弄堂是上海特有的民居形式, 是由连排的石库门所构成的巷弄。正如四合院和胡同代表了北京文化的精髓, 弄堂和石库门也体现了典型的海派文化韵味。但弄堂里的上海, 不同与外滩和南京路上所展示的上海, 也不同于百乐门和先施公司所炫耀的上海。这里是由日常生活和凡俗人生所组合而成的, 但却是上海最真实和难忘的一部分。

<sup>137</sup> 王安忆, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. p. 11.

<sup>138</sup> *Ibid.* p. 18.

iluminación, la estrechez de los callejones y la antigüedad de los edificios conllevan malas condiciones de vida. Los Apartamentos Alicia, por contrapartida, poseen los atributos opuestos. Tras ganar el tercer puesto en el concurso de belleza Miss Shanghai y convertirse en amante del Director Li, Wang Qiyao consigue mudarse a uno de ellos, concretamente a “un callejón situado en una de esas calles tranquilas en el distrito del templo de *Jing'an*”<sup>139</sup>. En la época en que se desarrolla la historia, la zona era conocida por sus casas de lujo y los apartamentos frecuentados por personas adineradas. El contraste entre la habitación de Wang Qiyao en los *longtang* y la de los Apartamentos Alicia es radicalmente opuesto. Al mudarse la protagonista al callejón de la Paz, la novelista ofrece la siguiente descripción:

Diferentes inquilinos habían abandonado sus plantas en el balcón. La mayoría de ellas se había marchitado, pero en unas cuantas, cuyos nombres no conocía, habían aparecido nuevos brotes de hojas. Los insectos nadaban en el líquido estancado de las jarras enmohecidas que se agolpaban en la cocina, aunque entre ellas había una enorme botella que contenía aceite de cacahuete en perfecto estado<sup>140</sup>.

En oposición a los *longtang*, la narración del interior de los Apartamentos Alicia describe el lujo y las comodidades:

Contaba con una enorme sala de estar y dos habitaciones más pequeñas que daban al sur y que se podían utilizar como dormitorios o como estudios. Había una habitación diseñada para la sirvienta que daba al norte. El suelo, de placas de teca estrechas, relucía con el brillo de la cera

---

<sup>139</sup> *Ibid.* p. 174.

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 256.

marrón pulida. El mobiliario de estilo europeo estaba hecho de palisandro<sup>141</sup>.

Ni siquiera la noche afecta por igual en la ciudad. Mientras los *longtang* viven sumidos en una penumbra eterna, las zonas ricas tienen ante sí la luz permanente. Así se percibe cuando el señor Cheng y Jian Lili observan a través de las calles de *Waitan*:

Fuera del edificio, las luces de la noche y de las estrellas relucían sobre el río y la calle estaba llena de vida, con sus gentes y sus coches. La excitación los contagió<sup>142</sup>.

En *La canción de la pena eterna*, la narración basa su descripción espacial mediante una estructura con dos barrios de características completamente contrarias. Ese contraste espacial muestra con claridad las diferentes etapas de la vida de la protagonista, así como las zonas más típicas de la ciudad. Shanghái, en esta obra, vive atravesada por una firme oposición, por dos partes prácticamente aisladas entre sí: la de la luz y la de la oscuridad, la común y la lujosa.

Por otra parte, en *La historia de una calle larga* también se aborda la representación de la transformación del barrio de los *longtang*. No obstante, la novela se concentra en una calle concreta de esta zona, llamada *Yingxufang*. Tras los cambios espaciales de esta calle se ve la evolución de todo el barrio, desde los años 60 hasta los 90 del siglo XX. En los años 60 y 70, los barrios antiguos de Shanghái experimentaron un movimiento de reconstrucción de caminos. En la narración de *La historia de una calle larga*, a causa de la Revolución Cultural de China, los elementos políticos están muy presentes.

El proyecto de “rellenar la zanja y construir el camino” de la zanja *Yingxu* no se completaba

---

<sup>141</sup> Ibid. p. 175.

<sup>142</sup> Ibid. p. 188.

hasta el final del año siguiente. [...] Finalmente, un día de la madrugada, cuando las amas de casa que salieron a comprar comida y los trabajadores en su camino al trabajo, que algunas de ellos salieron del puente *Shangzheng* y otros salieron del puente *Xiaxun*, todos estaban sorprendidos: el puente *Liangding* desapareció. Delante de ellos había un camino recto, estrecho pero muy plano, como si lo hubieran planchado. [...] El día que termina la construcción de la Calle Nueva de *Yingxu*, la sede de ingeniería hizo una celebración, y todos los líderes del distrito y de la ciudad asistieron. Las banderas coloridas ondeaban, los tambores y los platillos sonaban. La guardia de honor del Cuerpo de Jóvenes Pioneros estaba tocando el tambor y cantó en voz alta:

Somos los sucesores del comunismo y heredamos la gloriosa tradición de los antepasados revolucionarios...<sup>143</sup>

Desde los años 80, con la política de Reforma y Apertura de China, Shanghái se enfrenta con un gran proyecto de reconstrucción de toda la ciudad. Según los historiadores de China, en los años 90 Shanghái logró con éxito las tres reformas principales:

La primera es la reparación de puentes y la pavimentación de carreteras para resolver eficazmente el transporte urbano y la construcción de infraestructura urbana. La segunda es la renovación y construcción de nuevas casas en los distritos antiguos para resolver de manera efectiva los problemas de vivienda de la gente común. La tercera, la construcción ambiental,

---

<sup>143</sup> 王小鹰: 长街行. Shanghái: 上海文艺出版社, 2009. p. 61. Traducido del texto original: 盈虚浜的填浜筑路工程到次年年底才全部竣工, [...] 终于有一天, 大清老早出去买小菜的家庭主妇、劳动大姐, 有的从上震桥走出去, 有的从下翼桥走出去, 出了弄堂口都呆住了: 两项桥无了踪影, 眼门前是一条笔直贯通的马路, 不宽阔, 窄窄的一条, 却煞煞平, 像电熨斗烫过似的。[...] 盈虚浜新街开通那天, 工程指挥部在现场召开了庆功大会, 市里区里方方面面的领导都出席了。五颜六色的彩旗呼啦呼啦地翻卷, 大鼓小锣双钹倾偻倾偻地闹腾着, 红领巾仪仗队咚吧咚吧敲着队鼓, 大声唱着: 我们是共产主义接班人, 继承革命先辈的光荣传统……

a partir de la estrategia a largo plazo del desarrollo urbano, captando seriamente la gestión urbana y la protección del medio ambiente<sup>144</sup>.

La narración de *La historia de una calle larga* aborda esa brusca transformación del espacio urbano, mediante una comparación entre el *Yingxufang* y un cercano barrio recién construido; también cambiaron las opiniones de quienes viven en los *longtang*.

Al principio, a los residentes de Yingxufang les gustaba darse aire de presunción y no despreciaban dar una mirada a los altos edificios residenciales. En la pared de cemento cerca de la puerta del nuevo barrio se grabaron cinco caracteres chinos grandes: “Nueva Era de Yingxu”. Cuando la gente de Yingxufang pasó por allí, no pudo contener su expresión de burla. El nombre de ese barrio era inadecuado y la forma de los caracteres tampoco era elegante. ¿Cómo podía alcanzar la altura del estilo de escritura de los caracteres de Yingxufang, en el arco conmemorativo, a lo escrito por el gran calígrafo Wu Changshuo? Sin embargo, siempre había personas de Yingxufang que habían ido al nuevo barrio por ciertos motivos; éste se hallaba al otro lado de la carretera de los longtang. Y siempre traían a los habitantes sus propias descripciones sobre aquella zona: el nuevo barrio era como un jardín; había lugares para que la gente pudiera hacer ejercicio; la vista en los pisos altos podía llegar hasta la zona Xujiahui; en invierno se veía el sol hasta muy tarde y en verano el viento era tan fuerte que no se necesitaba usar el ventilador eléctrico... Estas descripciones se reunieron y lentamente cambiaron la tendencia de la opinión pública en Yingxufang. Se aumentó el número de personas que envidiaban el entorno y las condiciones de vivienda del nuevo barrio, así que el

---

<sup>144</sup> 熊月之, 周武 (ed.). 上海: 一座现代化都市的编年史. Shanghai: 上海书店出版社, 2009. pp. 600-601. Traducción desde el texto original: 第 1 个“三年大变样”是修桥铺路, 切实解决城市交通和城市基础设施建设; 第 2 个“三年大变样”是旧区改造、建造新房, 切实解决老百姓的住房难问题; 第 2 个“三年大变样”是环境建设, 从城市发展的长远战略出发, 切实抓好城市管理和环境保护。

número de ciudadanos que calificó de buena manera al nuevo barrio también aumentó. La opinión pública de Yingxufang secretamente se dividió en dos grupos diametralmente opuestos<sup>145</sup>.

En ese fragmento, la comparación de dos espacios totalmente distintos, los antiguos *longtang* con una historia de más de cien años y los nuevos rascacielos que se construyeron en poco tiempo, va acompañada del cambio de percepciones de los habitantes de *Yingxufang*. La mutación en las opiniones, que transitan del desprecio a la envidia, muestra que el impetuoso desarrollo de los espacios urbanos de Shanghái en los años 90 conlleva un gran impacto en las personas que viven en esta ciudad.

#### IV. Conclusión

El espacio desarrolla su significado a partir de las actividades humanas de la sociedad que lo ocupa. La novela selecciona cuidadosamente su orden de aparición y el modo en como son presentados, pues el mapa cognitivo espacial de los personajes principales coincide con su trayectoria vital.

En *La ciudad de los prodigios*, Barcelona se conoce a partir de cuatro áreas concretas: *Ciutat Vella*, las zonas de la Exposición Universal, los barrios nuevos y el territorio cercano a la montaña. Shanghái, en cambio, muestra un antagonismo binario

---

<sup>145</sup> 王小鹰: 长街行. Shanghái: 上海文艺出版社, 2009. p. 468. Traducido del texto original: 开始, 盈虚坊人摆足了架子, 不屑看一眼那高耸入云的楼房。新建小区大门口的水泥墙上, 凿出五个汉碑体大字“盈虚新纪元”。盈虚坊人经过那里时, 面孔上抑制不住露出嘲讽。这小区的名字起得不伦不类, 字体也呆板, 哪里比得上盈虚坊牌楼上吴昌硕大师书写的石鼓文坊名雄健有筋骨? 可是, 盈虚坊间总有人或这个原因或那个原因去了对马路新建小区, 总会带回点点点滴滴的描摹: 新建小区像花园一样啦, 有专供人们锻炼的场所啦, 住在大楼里一眼可以看到徐家汇啦, 冬天太阳好晒到傍晚, 夏天风大得用不到电风扇……这些描述聚拢起来, 慢慢就扭转了盈虚坊间的舆论倾向。羡慕新建小区生活环境、住房条件的人多了起来, 说新建小区好话的人多了起来, 盈虚坊民意不知不觉间暗暗形成了针锋相对的两派意见。

entre los *longtang* y los Apartamentos Alicia (incluido el distrito de lujo donde se hallan). Las novelas de Shanghái y de Barcelona emplean el espacio prácticamente como un personaje más, que permite asentar y remarcar la psicología y el devenir de los protagonistas, al mismo tiempo que se erige como testimonio escrito de la transformación ferviente y continua de la ciudad.

## Parte 3

### Las mujeres en sus ciudades: espacios femeninos en la época de posguerra de *La plaza del Diamant* y *La canción de la pena eterna*

#### I. El espacio y el poder

El feminismo ofrece otro ángulo a la investigación de los espacios urbanos en la narración. Es una práctica que ha visto el género como una categoría de análisis individual, social y estructural que informa, ordena y da sentido a la vida de los individuos<sup>146</sup>. Como un movimiento que toma a los dos sexos como núcleo, el feminismo tiene el propósito de comprender las diferentes visiones del mundo y las distintas poéticas/políticas que caracterizan los discursos de los hombres y las mujeres<sup>147</sup>. Las actividades humanas en la ciudad confieren a los espacios urbanos

---

<sup>146</sup> Carbonell, Neus y Torras, Meri. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1999. pp. 8-9.

<sup>147</sup> Gnisci, Armando. *Introducción a la literatura comparada*, trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. p. 441.

distintos significados de género. Los geógrafos del siglo XX han combinado el feminismo con la teoría crítica del espacio.

Lefebvre, en su libro *The Production of Space*, ha empleado el término “*women’s space*”, que es un espacio social “*fall to women to achieve appropriation, a responsibility that they would successfully fulfil – in sharp contrast to the inability of male or manly designs to embrace anything but joyless domination, renunciation – and death*”<sup>148</sup>. Lefebvre considera la metrópoli moderna como una presentación del poder con una estructura contradictoria entre lo central y lo marginal, y la describe como “*a focused space embodying a hierarchy of centres (commercial centres for the most part, but also religious ones, ‘cultural’ ones, and so on) and a main centre – i.e. the national capital*”<sup>149</sup>. Los grupos marginales de la ciudad, como los integrados por mujeres y homosexuales, se enfrentan al control y la explotación del centro, y también al desequilibrio en el desarrollo entre los espacios centrales y los marginales.

Edward Soja desarrolla las teorías espaciales de Lefebvre y hace una crítica feminista sobre el urbanismo. Desde su punto de vista, en el ámbito social de la ciudad existe la espacialización del poder patriarcal. Esa geografía específica del patriarcado “*was seen not only in the design of buildings (the home, the office, the factory, the school, the public monument, the skyscraper) but in the very fabric of urbanism and everyday life in the city*”<sup>150</sup>. Esa estructura espacial de la ciudad afecta la esfera de la

---

<sup>148</sup> Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991. p. 380.

<sup>149</sup> Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991. p. 112.

<sup>150</sup> Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell Publishers Inc., 1996. p. 110.

actividad de las mujeres, que “*their purposefully designed isolation from the workplace and public life in gadgeted homes and modern lifestyles that facilitated subservience to the male breadwinner and his cohorts*”<sup>151</sup>. Los geógrafos, favoreciéndose del ángulo visual del feminismo, reelaboran el mapa de espacios urbanos. Es una manifestación de las relaciones de poder de género, y los espacios de mujeres presentan las características de “*othernesses*” y “*marginalities*”<sup>152</sup>. Así que “*the social production of cityspace and the institutionalized citybuilding processes that drive it thus became contested terrain, filled with new spaces and places of community, resistance, and critique*”<sup>153</sup>.

Michel Foucault, en consideración a la relación entre el espacio y el poder, cree que “*space is fundamental in any exercise of power*”<sup>154</sup>, y señala la forma como se presenta el poder en las construcciones. En su famoso libro *Vigilar y castigar* se analizan los diferentes espacios en la estructura de la cárcel y sus metáforas, y se afirma que el “sistema carcelario” se puede encontrar en los espacios sociales, como la escuela, la fábrica, el hospital, etc. Dicho sistema “se ha convertido en una de las funciones principales de nuestra sociedad”<sup>155</sup>. En los espacios carcelarios normalizados los jueces ejercen sus funciones, lo que da forma a una sociedad donde

nos encontramos en compañía del profesor-juez, del médico-juez, del educador-juez, del

“trabajador social”-juez; todos hacen reinar la universalidad de lo normativo, y cada cual

en el punto en que se encuentra le somete el cuerpo, los gestos, los comportamientos, las

---

<sup>151</sup> Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell Publishers Inc., 1996. p. 110.

<sup>152</sup> *Ibid.* p. 125.

<sup>153</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>154</sup> Foucault, Michel. “Space, Knowledge, and Power: Interview of Micheal Foucault”. *The Foucault reader*, ed. Paul Rabinow. Nueva York: Pantheon Books, 1984. p. 252.

<sup>155</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002. p. 303.

conductas, las actitudes, las proezas. La red carcelaria, bajo sus formas compactas o diseminadas, con sus sistemas de inserción, de distribución, de vigilancia, de observación, ha sido el gran soporte, en la sociedad moderna, del poder normalizador<sup>156</sup>.

Los criterios de Foucault sobre la relación entre el espacio y el poder tienen su coincidencia con las ideas de Lefebvre y Soja acerca de los geógrafos. El espacio urbano se puede considerar como un mapa de red de poder, y el feminismo revela problemas como las diferencias y las desigualdades de los géneros en esa estructura de poder. La representación de los personajes femeninos en el texto frecuentemente muestra las relaciones entre el poder de género y los espacios en su ciudad. Las dos novelas que se comparan en esta parte son obras de escritoras y tienen a mujeres como protagonistas. Toman a éstas como sujeto y presentan, desde sus puntos de vista, las épocas difíciles en las ciudades. Por una parte, en *La canción de la pena eterna*, la protagonista, Wang Qiyao, experimenta la Guerra Civil de China y los tiempos aciagos de la hambruna después del conflicto; por otra parte, *La plaza del Diamant*, como una obra representativa en la literatura de posguerra, presenta, con su narración minuciosa, el sufrimiento y la miseria de la chica Natalia en los tiempos de la Guerra Civil española y de la posguerra.

## **II. Las vidas de casadas de las protagonistas**

Las protagonistas de *La plaza del Diamant* y *La canción de la pena eterna* experimentan una etapa que se narra detalladamente en la historia, que es la vida

---

<sup>156</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002. p. 303.

después de casarse con su primer esposo. En *La plaça del Diamant*, el matrimonio representa el principal origen del sufrimiento de Natalia, y también es una parte que ocupa la mayoría de la historia, hasta que la protagonista se entera de la muerte de su marido, Quimet. La protagonista de *La canción de la pena eterna*, Wang Qiyao, aunque no se casa formalmente durante toda la historia, tiene una convivencia amorosa que le ejerce una influencia de largo alcance. Es la época en la que se convierte en la pareja del alto funcionario del ejército, y se muda a la casa lujosa que ese hombre le alquila. Ese período acaba cuando su hombre muere en la guerra. En ambas narraciones hay muchas similitudes en la situación de vida de las dos protagonistas.

La historia de *La plaça del Diamant* empieza en el momento en que Natalia se encuentra con su futuro marido, un hombre machista llamado Quimet. Desde el inicio del encuentro, Quimet muestra su impulso controlador hacia su mujer.

La cinta de goma clavada a la cintura i la meva mare morta i sense poder-me aconsellar, perquè vaig dir a aquell noi que el meu promès feia de cuiner al Colón i va riure i em va dir que el planyia molt perquè al cap d'un any jo seria la seva senyora i la seva reina. I que ballàriem la toia a la plaça del Diamant.

La meva reina, va dir.

I va dir que m'havia dit que al cap d'un any seria la seva senyora i que jo ni me l'havia mirat, i el vaig mirar i aleshores va dir, no em miri així, perquè m'hauran de collir de terra, i va ser quan li vaig dir que ell tenia els ulls de mico i vinga riure.

[...]

Jo vaig dir que havia perdut la Julieta i aquell noi va dir que ell havia perdut en Cintet i

va dir, quan estem ben sols, tota la gent desada a dintre de les cases i els carrers buits, vostè i jo ballarem un vals de punta a la plaça del Diamant... volta que volta... Colometa. Me'l vaig mirar molt amoïnada i li vaig dir que em deia Natàlia i quan li vaig dir que em deia Natàlia encara riu i va dir que jo només em podia dir un nom: Colometa. Va ser quan vaig arrencar a córrer i ell corria al meu darrera, no se m'espanti... ¿que no veu que no pot anar tota sola pels carrers, que me la robarien?... i em va agafar pel braç i em va aturar, que no ho veu que me la robarien, Colometa?<sup>157</sup>

Desde el momento en que Quimet conoce a Natalia y le pide que sea su esposa, nunca considera los sentimientos de la chica. Todas las frases que Quimet le dice a Natalia son oraciones declarativas, impositivas, como *“em va dir que el planyia molt perquè al cap d'un any jo seria la seva senyora i la seva reina”*, *“va dir que jo només em podia dir un nom: Colometa”*. Al inicio, la chica muestra una voluntad de resistencia, se ríe de él y pretende alejarse de su lado. Sin embargo, al final no es capaz de escapar, no sólo por las presiones del hombre sino también por los juicios de la sociedad, de sus amigas y de los vecinos.

—Trobo que fas ben fet de casar-te jove. Necessites un marit i un sostre.

La senyora Enriqueta, que vivia de vendre castanyes i moniatos a la cantonada de l'Smart a l'hivern i cacauets i xufles per les festes majors a l'estiu, sempre em donava bons consells.

[...]

—Trobo que en Quimet et convé més que no pas en Pere. Té establiment, mentre que en

---

<sup>157</sup> Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove, 2005. pp. 20-21.

Pere és persona manada. En Quimet és més eixerit i més buscavides.

—Però alguna vegada respira trist i diu, pobra Maria...

—Però es casa amb tu, ¿oi?<sup>158</sup>

Las palabras de la señora Enriqueta forman parte de las presiones que empujan a Natalia hacia un abismo de sufrimiento. Ese personaje muestra que, en la estructura del poder patriarcal, la causa de la marginación hacia las mujeres no sólo viene del marido o del padre mismo, sino que es una red que cubre todos los rincones de la sociedad.

En *La canción de la pena eterna*, la chica Wang Qiyao se encuentra con una situación parecida a la de Natalia. Al ganar el concurso de “*Miss Shanghai*”, la joven conoce al alto funcionario del ejército. Pocos días después, el Director Li le pide a Wang Qiyao que sea su amante y se mude al apartamento de lujo que le alquila.

El Director Li soltó a Wang Qiyao, dejó que regresara a su asiento y le dijo que había encargado a alguien que le alquilara un apartamento. Le prometió que iría a visitarla a menudo. Si se sentía sola, podía invitar a su madre para que se quedara con ella de vez en cuando. Por supuesto, también contrató a una sirvienta para que la atendiera. Si Wang Qiyao quería, también podía ir a la universidad, pero sólo si así lo deseaba ya que, después de todo, ella no quería hacer una carrera. Los dos sonrieron al hacer alusión a la primera cena que pasaron juntos.

Mientras Wang Qiyao le escuchaba atentamente, pensaba que su propuesta estaba muy bien pensada, que era casi perfecta, aunque no quiso aceptarla de forma inmediata.

—Iré a casa a preguntárselo a mis padres...

---

<sup>158</sup> Íbid. pp. 34-35.

Esta respuesta de colegiala hizo que el Director Li le dedicara una sonrisa indulgente.

Estiró el brazo para acariciarle la cabeza.

—A partir de ahora, sólo tienes que preguntarme a mí.

Las lágrimas se desbordaron en los ojos de Wang Qiyao y la invadió una profunda sensación de tristeza. El Director Li guardó silencio<sup>159</sup>.

Al inicio parece que el Director Li tiene en cuenta todos los sentimientos y necesidades de la chica, pero, en realidad, él le organiza a Wang Qiyao toda su vida y no le permite tener otra opción. Igualmente que Quimet, cuando el Director Li está hablando con la chica sólo dice oraciones declarativas, y muestra a Wang Qiyao su poder como marido, con la frase “a partir de ahora, sólo tienes que preguntarme a mí”. La misma situación aparece en la historia de Natalia.

Jo li vaig dir que, tot plegat, massa ondes i massa punxes. Em va donar un cop al genoll amb el cantell de la mà que em fa ver anar la cama enlaire de sorpresa i em va dir que si volia ser la seva dona havia de començar per trobar bé tot el que ell trobava bé. Va fer-me un gran sermó sobre l'home i la dona i els drets de l'un i els drets de l'altre i quan el vaig poder tallar vaig preguntar-li:

— ¿I si una cosa no m'agrada de cap de les maneres?

—T'ha d'agradar, perquè tu no hi entens.

I altra vegada sermó: molt llarg. Va sortir molta gent de la seva família: els seus pares, un oncle que tenia capelleta i reclinatori, els seus avis i les dues mares dels Reis Catòlics que

---

<sup>159</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. p. 172.

eren, deia ell, les que havien assenyalat el bon camí<sup>160</sup>.

Ambas novelas muestran que, en la estructura de poder del matrimonio, la mujer está en una posición donde es controlada y vigilada. Simone de Beauvoir, en su gran libro *Le deuxième sexe*, critica a las relaciones entre el hombre y la mujer en un matrimonio:

La femme en se mariant reçoit en fief une parcelle du monde; des garanties légales la défendent contre les caprices de l'homme, mais elle devient sa vassale. C'est lui qui est économiquement le chef de la communauté, et partant c'est lui qui l'incarne aux yeux de la société. Elle prend son nom; elle est associée à son culte, intégrée à sa classe, à son milieu ; elle appartient à sa famille, elle devient sa «moitié». Elle le suit là où son travail l'appelle: c'est essentiellement d'après le lieu où il exerce son métier que se fixe le domicile conjugal ; plus ou moins brutalement, elle rompt avec son passé, elle est annexée à l'univers de son époux; elle lui donne sa personne: elle lui doit sa virginité et une rigoureuse fidélité<sup>161</sup>.

En el matrimonio, ambas protagonistas deben someterse al poder de su marido; no tienen el derecho de elegir sus vidas, sino que están bajo la tutela de sus esposos y obedecen las decisiones que ellos toman. Además, las chicas tienen que alcanzar sus logros desde una base de desigualdad; como dice Beauvoir: "*jamais les femmes n'ont constitué une caste établissant avec la caste mâle sur un pied d'égalité des échanges et des contrats*"<sup>162</sup>. En el caso de Wang Qiyao, el Director Li no le permite tomar

---

<sup>160</sup> Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove, 2005. p. 27.

<sup>161</sup> Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe*. Paris: Éditions Gallimard, 1949. pp. 167-168.

<sup>162</sup> *Ibid.* p. 165.

decisiones ni preguntar a la propia familia de la chica. Él la orilla a romper con su pasado y a convertirse en un anexo de su mundo. Esa situación también pasa con Natalia: Quimet le pide a su futura esposa aceptar todo lo que a él le parece bien, y le cuenta a ella los pormenores de su familia. De esa forma, lo que Quimet quiere es que Natalia se adapte a su universo.

En ambas novelas se encuentran las huellas de la resistencia a la institución del matrimonio. En *La plaça del Diamant*, Natalia intenta alejarse de Quimet.

I vaig tornar a córrer. I ell al meu darrere. Les botigues tancades amb la persiana de canaleta avall i els aparadors plens de coses quietes com ara tinters i secants i postals i nines i roba desplegada i pots d'alumini i gèneres de punt... I vam sortir al carrer Gran, i jo amunt, i ell al meu darrere i tots dos corrent, i, al cap d'anys, encara de vegades ho explicava, la Colometa, el dia que la vaig conèixer a la plaça del Diamant, va arrencar a córrer i davant mateix de la parada del tramvia, pataplaf! els enagos per terra.

La nanseta de fil es va trencar i allà van quedar els enagos. Vaig saltar per sobre, vaig estar a punt d'enganxar-m'hi un peu i vinga córrer com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern. Vaig arribar a casa i a les fosques em vaig tirar al llit, al meu llit de noia, de llautó, com si hi tirés una pedra. Tenia vergonya. Quan em vaig cansar de tenir vergonya, em vaig treure les sabates d'un cop de peu i em vaig desfer els cabells<sup>163</sup>.

En comparación con los actos de Natalia, la resistencia de Wang Qiyao es breve y menos intensa. Ella llora cuando oye las palabras del Director Li, pero poco después se enjuga las lágrimas y acepta a su destino.

---

<sup>163</sup> Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove, 2005. pp. 21-22.

En cuanto Wang Qiyao dejó de llorar, se secó los ojos. Todavía estaban rojos, pero eran suficientemente transparentes como para verlo todo perfectamente. El Director Li se vio a sí mismo reflejado en los ojos. Después de aquello, Wang Qiyao se sintió mucho más relajada pero, al mismo tiempo, muy decidida, como si de algún modo hubiera cerrado una etapa de su vida y empezara otra, en la que estaba dispuesta a presentar batalla.

— ¿Cuándo me puedo mudar?—preguntó.

Aquella pregunta pilló por sorpresa al Director Li. Había pensado que Wang Qiyao tardaría algún tiempo en hacerse a la idea y no esperaba que tuviera las cosas tan claras al respecto<sup>164</sup>.

Aunque las dos chicas actúan para demostrar que el matrimonio es contra su voluntad, su oposición resulta infructuosa. Las acciones de resistencia sólo les dejan tristeza y, en el caso de Natalia, un poco de ridículo. Al final, queda demostrada la incapacidad de las mujeres frente al enorme sistema patriarcal.

### III. Las mujeres y los espacios urbanos

Tanto la historia de *La plaza del Diamant* como la de *La canción de la pena eterna*, tras narrar la vida matrimonial de sus protagonistas, muestran el proceso de marginación de las mujeres en el espacio urbano. Soja usa la palabra “*entrapment*” para describir ese fenómeno, en el que las mujeres son apartadas a propósito de los espacios públicos y de sus lugares de trabajo, y se ven orilladas a quedarse en los hogares<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. pp. 172-173.

<sup>165</sup> Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell Publishers Inc., 1996. p. 110.

Durante el proceso de “*entrapment*”, las mujeres pierden gradualmente sus poderes en la producción del espacio social. Aún así, las mujeres, en sus casas, tampoco alcanzan algún poder. La opresión de género en la espacialidad urbana se extiende a los ámbitos que se consideran tradicionalmente femeninos.

En *La plaça del Diamant*, después del matrimonio entre Natalia y Quimet los espacios de la casa siempre están bajo el dominio del hombre. Él decide el uso de las habitaciones y el tipo de muebles, y Natalia no tiene derecho a comentar, sino que accede a todos los dictados de Quimet.

—Faré un armari que servirà per tots dos, de dos cossos, amb fusta d'arbre ampolla. I quan tindrè el pis moblat, faré el llitet del nen<sup>166</sup>.

El colom el va veure un dematí en el punt d'obrir els finestrons del menjador. Tenia una ala ferida, estava mig esmoreït i havia deixat miques de sang per terra. Era jovenet. El vaig curar i en Quimet va dir que el guardariem, que li faria una gàbia a la galeria, per poder-nos-el mirar des del menjador: una gàbia que seria una casa de senyors, amb balcó corregut, teulada vermella i porta amb trucador<sup>167</sup>.

A diferencia del matrimonio con Quimet, en la casa con Antoni, el segundo marido de Natalia, ella tiene más poder de decisión. Ahora ya no se trata de un espacio donde el hombre es el dominador y la mujer se convierte en su apéndice. Tampoco aparece el obligado cambio de voluntad.

Però abans de casar-nos ell va fer arreglar aquella casa. Vaig dir que volia llits de llautó pels nens i vaig tenir llits de llautó, com el que jo havia tingut de noia i que m'havia hagut

---

<sup>166</sup> Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove, 2005. p. 27.

<sup>167</sup> *Ibid.* p. 80.

de vendre. Vaig dir que volia cuina penjada i vaig tenir cuina penjada. Vaig dir que volia cobretaula sense taca de tinta i vaig tenir cobretaula sense taca de tinta. I un dia li vaig dir que jo encara que fos pobre era delicada de sentiments i que més m'estimaria no portar a la casa nova ni una trista cosa de la casa vella: ni roba. I tot ho vam tenir nou i quan li vaig dir que encara que fos pobra era delicada de sentiments, va contestar que, ell, era com jo. I va dir la veritat<sup>168</sup>.

En *La canción de la pena eterna*, la casa que el Director Li alquila para Wang Qiyao tiene un ambiente similar al que vive Natalia. Cuando la chica se traslada al Apartamento Alicia, el Director Li ha dispuesto de todos los muebles que a él le gustan.

La vivienda que había alquilado el Director Li se encontraba en el primer piso. Contaba con una enorme sala de estar y dos habitaciones más pequeñas que daban al sur y que se podían utilizar como dormitorios o como estudios. Había una habitación diseñada para la sirvienta que daba al norte. El suelo, de placas de teca estrechas, relucía con el brillo de la cera marrón pulida. El mobiliario de estilo europeo estaba hecho de palisandro. Se habían colocado cortinas y las mesas se habían cubierto con manteles. Las fundas de los sillones, los jarrones y otros artículos se habían colocado deliberadamente a un lado para que Wang Qiyao hiciera con ellos lo que quisiera, para darle la satisfacción de poder decorar su propio hogar. Los armarios también estaban vacíos, con la intención de que pudiera pasar los días llenándolos. El joyero también estaba vacío, para que se pudiera llenar con los regalos del Director Li<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Íbid. p. 209.

<sup>169</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. pp. 174-175.

La casa nunca se convierte en un espacio donde Wang Qiyao sienta pertenencia. Es un lugar que le recuerda que la mujer tiene que ser un anexo de su hombre, como la metáfora en la historia de un “Amah Rock (望夫石)<sup>170</sup>” en la ciudad. En ese espacio, Wang Qiyao siempre está esperando la vuelta de su hombre, hasta que él muere.

Como se sentía sola mientras esperaba, trató de llenar su soledad, pero cuanto más lo intentaba, más sola se sentía. Podía haberse marchado para ir a ver a sus padres, pero no quería que le hicieran preguntas. Por esa misma razón, tampoco deseaba que la visitaran. Había dejado de llamarlos por teléfono, aislándose de ellos. Después de la primera vez, Jiang Lili la visitó dos veces más, y fueron juntas al cine. Pero luego su amiga dejó de ir a verla. Nadie más llamó y Wang Qiyao no salía de casa. Prohibió a la sirvienta que saliera salvo para comprar comida e, incluso entonces, limitó notablemente el tiempo del que disponía la criada para hacer recados. Quería que la sirvienta también supiera lo que suponía estar sola. Soledad añadida a la soledad. Comía muy poco, una vez al día como máximo, y normalmente se olvidaba de lo que estaba comiendo<sup>171</sup>.

Un eslabón más en la marginación de las mujeres en la ciudad es el despojo de su puesto laboral. El trabajo representa una puerta que permite a las féminas salir de los ámbitos hogareños y participar en la producción del espacio público de su ciudad. Tanto en la historia de Wang Qiyao como en la de Natalia, las oportunidades de trabajo salvan a las dos chicas de la miseria. En *La canción de la pena eterna*, después de la muerte del Director Li, Wang Qiyao pierde el apartamento de lujo que el hombre le alquila y

---

<sup>170</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003. p. 85. Amah Rock: una leyenda amorosa de China, trata de una esposa amaba muchísimo a su hombre, quien era un pescador. Ella cada día subía al acantilado a esperar la vuelta de su marido desde el mar, y finalmente se convirtió en una piedra en la costa.

<sup>171</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. pp. 206-207.

se tiene que trasladar al barrio de clase de media y baja de Shanghai llamado el callejón de la Paz (平安里). Allí la chica empieza una vida totalmente distinta a la de los tiempos en el Apartamento Alicia y obtiene su primer trabajo como enfermera.

La gente acudía a Wang Qiyao de forma constante. Quienes no volvían eran rápidamente sustituidos por otros. Ella solía especular acerca de las profesiones y del pasado de sus pacientes y le agradaba descubrir que la mayoría de sus conjeturas eran ciertas cuando, haciendo algunos comentarios informales, indagaba acerca de sus vidas. [...] El bullicio que se respiraba en el callejón de la Paz era constante y resultaba altamente contagioso. La tranquilidad de la que disfrutaba Wang Qiyao poco a poco fue dando paso a las frecuentes pisadas en las escaleras, mientras las puertas se abrían y se cerraban. Su nombre era constantemente coreado por las personas que se encontraban en el piso de abajo con la cabeza levantada hacia su apartamento, haciendo que sus voces se extendieran a lo largo y ancho de las tranquilas tardes<sup>172</sup>.

A diferencia del estilo de vida en el Apartamento Alicia, en el callejón de la Paz la chica se apoya en su trabajo de enfermera y participa en el espacio social de ese barrio. En la casa que le alquila el Director Li, ella no sale a la calle ni se comunica con su familia y sus amigas. El Apartamento Alicia es como una jaula que le aísla de la sociedad. Por el contrario, con su trabajo en el callejón de la Paz cada día se pone en contacto con todo tipo de personas en su barrio. Al mismo tiempo, su sueldo también le ayuda a sortear la época más dura de la hambruna.

En *La plaza del Diamant*, la necesidad de un trabajo arrastra a la chica hasta el

---

<sup>172</sup> Wang, Anyi. *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. pp. 259-260.

borde del suicidio.

I vam entrar a la botiga i no hi havia ningú i em va dir si voldria anar a fer feines a casa d'ell, que em coneixia de temps, que la dona que tenia de fer feines havia plegat de treballar perquè era massa vella i es cansava... I aleshores va entrar algú i va dir, un moment, i estava dret al meu davant esperant la resposta. I com que jo no deia res em va dir si potser ja treballava, si potser ja estava compromesa, i vaig fer que no amb el cap i vaig dir que no sabia què fer. Va dir que, si no tenia feina, ell era una bona casa i poc marejador i que ja sabia que jo era complidora. Vaig fer que sí amb el cap i aleshores va dir, comenci demà, i tot neguitós em va posar dues llaunes al cabàs, que va anar a buscar a dintre, i una paperina i alguna altra cosa que no recordo. I va dir-me que podia començar l'endemà a les nou del matí. I d'esma vaig treure l'ampolla del sulfumant de dintre del cabàs i la vaig posar amb molt de compte damunt del taulell. I me'n vaig anar sense dir res. I quan vaig arribar al pis, jo, que sempre havia estat dura de plors, vaig arrencar a plorar com si fos una qualsevol cosa<sup>173</sup>.

Después de la noticia de la muerte de su esposo, la presión de la pobreza aplasta el espíritu de la angustiada mujer. Es la consecuencia de la dependencia del matrimonio. Cuando se pierde el apoyo económico del marido, la esposa, quien se ha apartado de la producción del espacio social, tiene menos capacidad de sostener a toda la familia. La oportunidad de trabajo ayuda a la mujer a escapar del destino de la marginación espacial y volver a la ciudad.

---

<sup>173</sup> Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove, 2005. p. 194.



## **Capítulo IV**

**El nuestro y el otro:**

**Comparaciones de los elementos extranjeros en la novela  
shanghainesa y barcelonesa**

## **Parte 1**

### **Entre Shanghái y Barcelona: espacios heterotópicos en *El embrujo de Shanghái* de Juan Marsé**

#### **I. Heterotopía y espacios heterotópicos**

El término heterotopía fue formulado por Michel Foucault en su artículo “Des espaces autres”:

Des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux

utopies, les hétérotopies<sup>174</sup>.

El filósofo francés utiliza el espejo para la explicación del término. Dice que el mundo del objeto reflejante es un espacio utópico porque es “*un lieu sans lieu*”<sup>175</sup>. En contraparte, desde el otro lado del espejo, desde el sitio donde nos situamos, éste también constituye una heterotopía.

Le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréal, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas<sup>176</sup>.

La heterotopía funciona como una puerta abierta que lleva al otro mundo y, al mismo tiempo, a lo imaginario, a lo utópico; es decir, a través de esa puerta nuestro espacio se convierte en irreal.

Los espacios heterotópicos poseen distintas características, según Foucault, y se pueden dividir en varios tipos. Por ejemplo, hay heterotopías de crisis en las sociedades primitivas, como aquellos lugares para los viejos, las parturientas o las mujeres en el momento de la menstruación, entre otros; se trata de sitios “*privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise*”<sup>177</sup>. Igualmente, para nuestra sociedad actual se ha identificado un espacio similar: la heterotopía de desviación. Foucault considera que muchas heterotopías de crisis han desaparecido en la época

---

<sup>174</sup> Foucault, Michel. “Des espaces autres”, en *Dits et écrits 1954-1988*. París: Éditions Gallimard, 1994. pp. 755-756.

<sup>175</sup> Ibid. p.756.

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Ibid.

contemporánea para dar lugar a dicha heterotopía de desviación, definida como “*celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée*”<sup>178</sup>. Dentro de esa categoría figuran los sitios que encierran a los enfermos, las clínicas psiquiátricas o las prisiones, por ejemplo. Asimismo, en la novela *El embrujo de Shanghái* podemos encontrar un espacio con características heterotópicas, el cual juega un papel crucial dentro de la estructura narrativa.

## II. La estructura espacial de la narración y su particularidad

La historia de *El embrujo de Shanghái* transcurre en los años duros de la posguerra y en un lugar fijo, un barrio barcelonés. A la par, en ese espacio nace además una ciudad oriental, Shanghái, donde se desarrolla otra historia vinculada con los jóvenes protagonistas en Barcelona. En la novela figuran dos narradores principales. Uno es el protagonista, un joven llamado Daniel, quien vive en el barrio barcelonés y tiene una vida ardua; por otro lado está el paranarrador, Nandu Forcat, quien les cuenta a Daniel y su amiga Susana el largo relato de la aventura del Kim, el padre de la niña, en aquella ciudad oriental, lejana y misteriosa.

La historia empieza cuando el protagonista, Daniel, está acompañando a su vecino loco, el capitán Blay, a pasear por un barrio barcelonés donde se propaga un fuerte hedor a gas. Unos días después, en el mismo barrio, el joven atestigua la aparición de un personaje enigmático, Nandu Forcat, quien es “un refugiado que volvía de Francia después de casi diez años y que era amigo del Kim, el padre de Susana”. Al igual que

---

<sup>178</sup> Ibid. p. 757.

el Kim, él es un controvertido anarquista. La hija del Kim, Susana, es una niña tísica que siempre está en la galería de una torre. Un día, el protagonista acude a esa edificación para pintar una efigie de la enferma, y es ahí donde conoce a Susana y también a Forcat. En dicha torre es donde los dos jóvenes escuchan fascinados el relato de Forcat sobre las aventuras del Kim en Shanghái.

Los dos hilos de la historia le imprimen a la obra una estructura particular, un orden que no sigue el modo de narración común donde una voz cuenta una historia o donde varios narradores la desarrollan desde distintas perspectivas, sino que en la novela funcionan dos narradores que relatan alternativamente sendas historias diferentes. Gracias a que se logra establecer un vínculo entre ambas voces, el surgimiento y el desarrollo de la segunda historia adquieren lógica.

En cambio, la estructura espacial presenta cierta complicación. Los espacios que funcionan en la historia se pueden dividir en dos: los del barrio barcelonés, con el narrador y protagonista, Daniel, y los lugares donde aparece el Kim, con el narrador Forcat. Ambas partes no muestran vínculos manifiestos, al tratarse de dos historias separadas. Sin embargo, por encima de ellas figura la galería donde vive la niña tísica, Susana, y donde los dos jóvenes escuchan la historia de Kim; o sea, es un lugar que mezcla lo barcelonés y lo shanghainés, pero, al mismo tiempo, no pertenece a ninguno de ellos.

La galería no es un sitio como cualquier otro dentro del barrio barcelonés: se trata de un lugar fuera de lo ordinario, donde vive encerrada una niña enferma; es un espacio apartado de la vida de los jóvenes como Daniel y los Chacón, quienes sienten mucha

curiosidad hacia Susana. Al final del primer capítulo de la novela vemos que el protagonista alcanza a espiar desde lejos la figura de la niña en la galería.

Una atardecer inhóspito que pasé por la calle de las Camelias cuando los Chacón ya se habían ido, seguramente atosigados por el frío y la neblina que invadía la calle y desdibujaba el jardín y la torre, me pareció ver una mancha rosada girando como una peonza detrás de la vidriera, junto a la cama, y era la niña tísica que bailaba abrazada a su almohada. Fue sólo un momento, enseguida se dejó caer de espaldas sobre el lecho, luego se incorporó y vi con claridad su mano limpiando el vaho del cristal y seguidamente su cara pegada a él, pálida y remota, mirándome como si flotara en el interior de una burbuja. Pero creo que no me vio, porque agité mi mano y no respondió al saludo, y la cálida atmósfera de la galería no tardó en empañar nuevamente el cristal hasta emborronar su rostro<sup>179</sup>.

Este fragmento muestra dos espacios con fuertes contrastes visuales: el del narrador y el de la chica tísica. El espacio donde se sitúa el narrador ofrece un entorno poco agradable, con las calles frías y con neblinas, y la partida de los amigos del protagonista añade un sentimiento de soledad. Asimismo, como lo ha descrito la novela, es un entorno “inhóspito”. Además, entra en juego un contraste espacial cuando se detalla lo que el protagonista observa en la galería. Esta parte del capítulo se asemeja a la escena de una película muda, donde se muestran la apariencia y los movimientos de la chica tísica.

En una narración “a menudo un espacio será opuesto al otro<sup>180</sup>”; dicha oposición

---

<sup>179</sup> Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghái*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. p. 3.

<sup>180</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones

es clara en el anterior fragmento. Fuera de la galería todo pierde su color por la neblina, mientras que la chica es una “mancha rosada”, un pedazo de color brillante. El espacio exterior resulta pasivo e “inhóspito”, afuera sólo están las calles, el jardín y la torre, en tanto que en la galería la chica está girando y moviéndose, en un entorno alegre y acogedor. Dos párrafos antes de este fragmento leemos las condiciones de la habitación de Susana: “en un rincón de la galería humeaba constantemente una olla con agua y hojas de eucalipto sobre una aparatosa estufa de hierro que ardía con carbón<sup>181</sup>”. En el momento en que Daniel está mirando a Susana, en las calles cala un intenso frío, mientras que él y los lectores adivinan que la galería ofrece un ambiente suficientemente cálido para que la niña puede bailar.

La oposición fundamental proviene del contraste entre un espacio normal de la ciudad, con vidas cotidianas, y el entorno de la niña que padece de una enfermedad incurable y de la pérdida de su libertad. En el ambiente de la galería encontramos las características de la heterotopía de crisis y de desviación, y esa particularidad se manifiesta cuando el protagonista entra por primera vez en el lugar donde la niña Susana vive encerrada.

Me llegó también, según me acercaba a la galería, el aroma a eucalipto y la humedad cálida y enfermiza del ambiente: una densidad del aire y un olor que no había respirado en ninguna casa y que me produjo una mezcla de excitación y de aprensión. Decidí mantenerme a prudente distancia de la cama de la enferma<sup>182</sup>.

---

Cátedra, 1987. p. 104.

<sup>181</sup> Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghái*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. p. 37.

<sup>182</sup> *Ibid.* p. 46-47.

En ese párrafo, el aire cálido y húmedo confirma la anormalidad del espacio. La frase “un olor que no había respirado en ninguna casa” evidencia que la galería no forma parte de la vida común de los barceloneses, sino que pertenece al “otro”, es un espacio mórbido donde las personas saludables prefieren “mantenerse a prudente distancia”. Por primera vez la galería aparece en el texto mediante la percepción del protagonista; su descripción muestra la mencionada cualidad de desviación, con respecto del espacio social normal, producida por la crisis de la enfermedad.

### **III. Entre Barcelona y Shanghái: espacios imaginarios en la novela**

La característica heterotópica más significativa de la galería es que en ese espacio nace una ciudad de espejismo, un sueño del Oriente: Shanghái, cuya construcción se realiza por la oposición binaria entre lo oriental y lo occidental.

Foucault explica uno de los principios de la heterotopía como “*l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles*”<sup>183</sup>. En la novela, la ciudad de Shanghái está muy lejos del mundo de los barceloneses, pero al mismo tiempo se encuentra en el espacio donde vive Susana y donde Forcat cuenta la historia del Kim. Las dos historias son contadas de forma alternada, y generalmente en cada capítulo, al inicio, ocurre un cambio de narrador, sin explicarse la sustitución de uno por otro. No obstante, al finalizarse la intervención del paranarrador, Forcat, a menudo la escena retorna a la galería, donde el joven Daniel recobra la voz narrativa, por ejemplo:

Entonces empieza a llover con fuerza sobre los muelles y la frondosa arboleda del Bund

---

<sup>183</sup> Foucault, Michel. “Des espaces autres”, en *Dits et écrits 1954-1988*. París: Éditions Gallimard, 1994. p. 758.

exhala un intenso aroma que se mezcla con el hedor del Huang-p'u. Antes de proseguir su camino, el Kim se lleva la mano al corazón y a la pistola en la sobaquera, quién sabe si con intención de arrojar ambas cosas a las oscuras aguas del río, aunque yo juraría que sólo desea deshacerse de la pistola, así que tranquilízate, princesa, que no acaba aquí la historia, bromeó Forcat guiñándole el ojo estrábico a Susana y cogiendo amorosamente su mano...<sup>184</sup>

El fragmento pertenece al último párrafo de la parte 3 del Capítulo Octavo, que versa sobre la aventura de Kim en Shanghái, con Forcat como narrador. Al final del fragmento, sucede la sustitución de narradores. “Aunque yo juraría que sólo desea deshacerse de la pistola, así que tranquilízate, princesa, que no acaba aquí la historia”: en esta frase el “yo” se refiere a Forcat, quien todavía es el narrador. Sin embargo, enseguida cambia el ángulo y se nos describe lo que observa el protagonista Daniel, mientras que Forcat reaparece como personaje. En la parte donde Forcat juega el papel del narrador, el Kim es el protagonista, en tanto que Susana no se muestra en la escena, desarrollada en la ciudad de Shanghái, donde Forcat funge como primera persona. En ese párrafo, la reaparición de Susana evidencia que el lugar de la historia ha regresado a la galería calentita y húmeda, y el “yo” se vuelve a referir a Daniel. El espacio de la pequeña enferma representa un punto crítico en la estructura narrativa, pues conecta las dos ciudades lejanas y permite la relación de las dos historias: la de Daniel y la de Kim.

La galería es así una heterotopía donde dos relatos de dos lugares diferentes suceden de forma simultánea. Mediante la historia del paranarrador, el mundo donde

---

<sup>184</sup> Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghái*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. pp. 215.

viven los protagonistas es sustituido por la ciudad de Shanghái, un sitio inaccesible para los dos chicos. Ese lugar oriental, tan lejano, es justamente “el mundo dentro del espejo” propuesto por Foucault, y la galería es la puerta hacia él, el lugar frente al espejo. Cuando el protagonista, Daniel, está en la galería escuchando la historia de aventura del Kim, es como si estuviera frente al espejo viendo las imágenes descritas por un adulto enigmático.

Susan Sontag, al hablar de la metáfora de las enfermedades, como la tuberculosis y el cáncer, indica que “*disease metaphors are used to judge society not as out of balance but as repressive. They turn up regularly in Romantic rhetoric which opposes heart to head, spontaneity to reason, nature to artifice, country to city*”<sup>185</sup>. La tuberculosis en las historias produce una oposición entre dos imágenes, objetos o conceptos. En cuanto al espacio, Sontag menciona en su artículo la contrariedad entre el campo y la ciudad, y analiza el tema de “*the rejection of the city*”<sup>186</sup>. Sin embargo, en *El embrujo de Shanghái* la oposición sucede entre Barcelona y Shanghái: uno es el espacio donde viven los protagonistas y el otro, un lugar hallado en el otro lado del continente, un mundo desconocido y místico.

Las condiciones de la vida de Susana están rodeadas por la miseria y la enfermedad. En la parte que narra Forcat, el Kim realiza todas sus acciones en Shanghái, motivado por llevar a su niña a aquella ciudad oriental y darle una existencia mejor.

El Kim suele decir que él, en medio de los avatares que entraña cualquier misión peligrosa, siempre que empuña la pistola y se enfrenta a la muerte, no lo hace por la libertad o la

---

<sup>185</sup> Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Vintage Books, 1979. p. 72.

<sup>186</sup> *Ibid.*

justicia o por cualquiera de esos grandes ideales que mueven el mundo desde siempre y que hacen soñar a los hombres y matarse entre sí, sino por una muchacha bonita que no puede moverse de su casa ni de su ciudad, atezada por la enfermedad y la pobreza. Esa muchacha eres tú, princesa, y está grabada en sus sueños como un tatuaje indeleble. No pasa día sin que él no te vea postrada en esta cama como una paloma herida, prisionera dentro de una jaula de cristal y acosada por un oprobioso humo negro<sup>187</sup>.

En este fragmento, el Kim, situado en Shanghái, no deja de pensar en su hija enferma en Barcelona, y eso produce un vínculo entre las dos ciudades, pero a la vez una fuerte oposición en las siguientes historias. Forcat utiliza una suerte de metáfora al mencionar la triste situación de la niña y comparar a ésta con “una paloma herida”, en dos ámbitos espaciales. El primero es la galería, donde la chica vive prisionera dentro de “una jaula de cristal”. Luego el ángulo visual se amplía a todo el barrio, donde la niña sufre el acoso del “oprobioso humo negro” producido por las fábricas de su ciudad.

Otro personaje principal en la novela, el capitán Blay, también vincula la enfermedad de la menor con el aire sucio de la ciudad, y cree que la chimenea de la fábrica es la causa de la tuberculosis pulmonar.

...ahora estaba decidido a pasar al ataque: recogería firmas de los ciudadanos no sólo para combatir el olor a gas, sino también contra la chimenea. Tenía que ser una carta de denuncia contundente y apabullante, dijo, avalada por quinientas firmas como mínimo. Ya tenía las de Susana y su madre. La firma de la niña era importantísima y un testimonio de primer orden, añadió el capitán, porque la infeliz tiene los pulmones deshechos y

---

<sup>187</sup> Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghái*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. pp. 74-75.

necesita aire puro, y ese humo irrespirable está agravando su estado<sup>188</sup>.

La protesta del capitán contra el olor a gas y la chimenea se presenta repetidas veces en la narración, y en la recolección de firmas entre los ciudadanos el protagonista le acompaña a caminar por las calles y callejuelas de todo el barrio. Durante este recorrido, varios espacios urbanos son retratados para enfatizar el problema de la contaminación de la chimenea y la fuga de gas.

Barcelona, la ciudad donde vive Susana, representa la miseria y la enfermedad, y se considera como la causa de la tuberculosis de la chica. Shanghái, por el contrario, es la antítesis de la desilusionada realidad de la ciudad condal. En la historia que Forcat les cuenta a los dos niños en la galería, Shanghái es un sitio de reencuentro entre el amor y la vida tranquila, con la niña ya curada:

(El Kim) piensa en su princesa, piensa en ti, Susana, en este otro nido de soledades en el que tú yaces y en cómo sacarte de él. Cuántas veces desde ese día, ya con la certeza del reencuentro en Shanghái, no te habrá imaginado paseando sonriente y limpia de fiebre bajo los frondosos árboles a orillas del río Huangpu, cogida de su brazo y tan bonita luciendo agujas de jade en el pelo y un vestido de seda verde, muy ceñido y abierto en los costados, como las jóvenes chinas elegantes...<sup>189</sup>

Aquí, Shanghái representa el espacio de las esperanzas. Todas las imágenes que Forcat describe del futuro encuentran correspondencias con la realidad que Susana afronta. La niña ansía el reencuentro con su padre, que se realizará en la ciudad china; ella sufre de tuberculosis pulmonar y se encierra en la galería, pero en Shanghái estará

---

<sup>188</sup> Ibid. p. 40.

<sup>189</sup> Ibid. p. 105.

curada y podrá pasear, vestida con ropas lindas, por las orillas del río con su progenitor. En su barrio persisten las chimeneas expulsando humo negro todos los días, mientras que los paisajes de Shanghái son hermosos. Esta ciudad no es un espacio real, sino una ilusión que Forcat otorga a los niños, una urbe de magia, pero inaccesible.

En el siguiente capítulo, cuyo narrador es Daniel, Forcat le brinda a Susana una postal con letras del Kim:

Querida Susana, mantén vivo tu sueño. Cuando te escribo esta postal, en Barcelona serán las seis de la tarde y aquí en Shanghái es la una de la madrugada. Me gustaría que cada día, a las seis en punto de la tarde, pienses en mí, y yo aquí en este mismo instante pensaré en ti. ¿No te parece divertido? Así, nuestros pensamientos se unirán a través de mares y continentes en espera del día que podamos pasear juntos por el Jardín de las Alegrías. Recuerda: a las seis. Imagínate a tu padre sentado a esa hora a la barra del Silk Hat, el cabaret más elegante de Shanghái, con una canción que a tu madre le gustaba mucho. Y brindando por ti. Estoy todavía de incógnito en esta maravillosa ciudad –por razones que ya te contaré algún día–, así que de momento prefiero que no me escribas. Recibe mil besos y come mucho para curarte pronto. *An miás!* (dulces sueños, en chino). Tu padre que te quiere,

KIM<sup>190</sup>.

El mensaje del Kim le menciona a Susana los sitios fascinantes de Shanghái, pero también le comunica la imposibilidad de tener más contacto con su padre. La postal de Shanghái crea, por una parte, un paisaje que consuela a la niña tuberculosa, y por otra,

---

<sup>190</sup> Ibid. p. 129.

opone un obstáculo que impide el contacto entre el Kim y Susana, una relación que se complica con la desaparición del papá. A consecuencia de ello y de que Kim oculta su nombre, la ciudad de Shanghái sólo funciona como un escenario ideal en la historia contada por Forcat y nunca se convierte en un lugar asequible, al que los protagonistas puedan realmente llegar.

Incluso hacia el final de la novela Susana aún no consigue ver a su padre, por lo que el personaje del Kim sólo tiene una existencia en Shanghái, el espacio de ensueño permanente, cuyas imágenes cada vez se tornan más complicadas y confusas. Aunque gracias a esa ciudad oriental el Kim logra identificarse con un mundo esperanzador y misterioso, éste a la vez se mantiene segregado de la realidad de los niños.

Así como la novela comienza con los misterios del Kim, también finaliza con ese enigma. En la primera parte del primer capítulo hay una descripción de la trayectoria de vida de este papel.

Nosotros no podíamos en aquel entonces ni siquiera intuir que el personaje era improbable, lo mismo que el Kim: inventado, imaginario y sin fisuras, un personaje que sólo adquiriría vida en boca de los mayores cuando discutían, reticentes y en voz bajas, sus fechorías o sus hazañas, según el criterio de cada cual. Creíamos, eso sí, que nunca llegaría a ser una leyenda como ya lo era el Kim, en cuya banda Forcat había militado o todavía militaba<sup>191</sup>.

Los relatos de Forcat parecen revelar la identidad de ese personaje misterioso, sin embargo, en el último capítulo, la aparición del Denis, quien era el lugarteniente del Kim, pone en duda la veracidad de todo lo contado por Forcat.

---

<sup>191</sup> Ibid. p. 17-18.

El Denis [...] esperó unos segundos y luego añadió—: Bueno, vamos a lo que importa.

¿Qué se sabe del cabronazo del Kim? ¿Habéis tenido noticias, tú o la familia?

La señora Anita y su hija miraron a Forcat esperando una respuesta, o por lo menos un signo de extrañeza. Pero Forcat no reaccionó, y entonces Susana clavó sus ojos brillantes en el Denis, tiró el abanico sobre la cama, abrazó el gato de felpa contra su pecho y dijo con su voz más rencorosa:

—¿Por qué habla así de mi padre? ¿No sabe que está muy lejos...?

—Ya. Muy lejos. Pero dónde.

Antes de responder, Susana lo miró con recelo, fijamente:

—Está en Shanghái.

— ¿De veras? —El Denis simuló sorprenderse y abrió los ojos desmesuradamente—. ¡Coño, sí que está lejos! ¡Vaya si lo está! ¿Y por qué no en Pekín, o en Bagdad, o en la Conchinchina? ¿Quién te ha contado ese cuento, preciosa? —Volvió a considerar irónicamente el silencio de Forcat y luego miró a la madre de Susana—. ¿Usted qué dice, señora? ¿También usted cree que este hijo de puta ha ido a esconderse tan lejos?

[...]La señora Anita miraba a el Denis con espanto.

—¿De qué está hablando? —dijo con una voz que no era la suya—. ¿A qué ha venido usted a mi casa?

El Denis enarcó las cejas y esbozó media sonrisa:

—Entonces es verdad —dijo—. Usted aún no sabe nada.

— ¿Qué es lo que debo saber?

—Pregunte a Forcat. Él le dirá por qué estoy aquí, qué vientos y qué demonios me han

traído.<sup>192</sup>

Después de poner en duda la autenticidad de las historias de Forcat, el Denis devuelve a los niños a su propia realidad:

No había terminado aún la señora Anita de recriminarle su terco mutismo, cuando ya el Denis advertía el desasosiego de Susana:

— ¿Qué te pasa?—le dijo, y meneó la cabeza chasqueando la lengua—: Seguro que le estabas esperando, seguro... ¿Aún crees que vendrá a buscarte? ¿De verdad lo crees, bonita? Siento decírtelo, pero juraría que el Kim nunca pensó seriamente en llevarte con él, aunque solía hablar de ello; ni a ti ni a tu madre. A tu madre ya la había olvidado cuando yo le conocí, jamás la mencionaba. Para él sólo existía la dictadura franquista y Cataluña y la libertad, y nada más...<sup>193</sup>

El último capítulo muestra el desvanecimiento de los caracteres heterotópicos del espacio de la galería. Las historias del Denis también se narran en dicho sitio, y a causa de la disputa violenta entre él y Forcat, este paranarrador deja de contar su relato sobre el Kim y abandona la galería. Luego los niños regresan a sus realidades en Barcelona desde aquella virtual ciudad oriental, tejida en la galería. Susana retira la foto del Kim de su mesilla de noche y deja de hablar de su padre; Daniel también cree lo que el Denis dice y lo llama “la verdad verdadera”. Sin embargo, con el desarrollo de la historia se muestra que Daniel, aunque acepta la autenticidad de la historia del Denis, todavía abriga sus ilusiones por el mundo de Shanghái. Hasta el final de la novela, el protagonista sigue pensando en las imágenes del Kim y de aquella ciudad:

---

<sup>192</sup> Ibid. p. 219-221.

<sup>193</sup> Ibid. p. 225.

Lo mismo que el Kim aquella fatídica noche que se miró en las oscuras y fatigadas aguas del río Huang-p'u desde el embarcadero, sentí la ciudad a mi alrededor como un tumulto de basura y chatarra, no supe qué hacer y me puse a mirar las fotos expuestas en los paneles.

[...] Durante un buen rato no me enteré de qué iba en la pantalla. Lo que veía desfilando ante mis ojos una y otra vez era una sola imagen que parpadeaba congelada y silente como si se hubiese atascado en el proyector, una reflexión de la luz más ilusoria que la de una película pero grabada en el corazón con más fuerza que en la retina del ojo, y que ha de acompañarme ya para siempre: un paquebote blanco como la nieve navegando engalanado por los mares de China bajo la noche estrellada y una muchacha paseando por cubierta a la luz de la luna con un *chipao* de seda abierto en los costados, la brisa en los cabellos y toda ella trémula de lejanías, fascinada por el vasto mar fosforescente, por la plata reiterada en la cresta de las olas hasta el horizonte, Susana dejándose llevar en su sueño y en mi recuerdo a pesar del desencanto, las perversiones del ideal y el tiempo transcurrido, hoy como ayer, rumbo a Shanghái<sup>194</sup>.

A pesar de que Forcat acaba su narración, la ciudad de Shanghái no desaparece de la historia, sino que se independiza de la galería donde es inventada por el paranarrador y se convierte en un ensueño en el corazón del protagonista, ya crecido al final de la novela. En esa parte, los espacios de Shanghái ya no se desarrollan gracias a que Daniel entra en la galería y escucha el relato de Forcat, en cambio, el protagonista mismo se convierte en el narrador de aquella ciudad embrujadora. En ese momento, por fin, los

---

<sup>194</sup> Ibid. pp. 245-246.

dos hilos espaciales de la estructura narrativa se integran.

#### **IV. La función de la ciudad de Shanghái en la historia**

Como se menciona arriba, la ciudad de Shanghái es “el mundo dentro del espejo” que nace en la galería, el espacio heterotópico; todos sus rasgos oponen un contraste con la realidad de la ciudad de Barcelona y de las vidas de miseria que llevan los protagonistas de la novela.

Edward W. Said, al criticar el orientalismo, afirma que “*the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. Yet none of this Orient is merely imaginative*”<sup>195</sup>. El contraste de las imágenes espaciales de Barcelona y Shanghái, que estriba en las comparaciones de lo enfermo y lo sano, lo liberado y lo cautivo, la soledad y la reunión de la familia, el aburrimiento y la aventura, lo sucio y lo agradable..., tiene como objetivo realzar la miseria de la época de posguerra y la cruel realidad para los niños, mediante la narración de un espacio del “otro” maravilloso y esperanzador. La imaginación espacial de la ciudad oriental es ciertamente un “espejo cultural” que refleja la anhelación del “yo” (lo occidental, lo barcelonés) tras las imágenes del “otro” (lo oriental, lo shanghainés); al mismo tiempo, las transformaciones repetidas en la narración de la historia en Barcelona y la del Kim en Shanghái producen una interacción entre ellos, es decir, con el fortalecimiento del conocimiento del “yo” más aún se aliena el “otro”: tras el desarrollo de la historia, los niños sacan en claro la realidad y gradualmente vuelven a sus vidas en la ciudad, y el relato de Shanghái está cada vez más lejano de los protagonistas, que finalmente “se

---

<sup>195</sup> Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1995. p. 1.

corrompe en boca de los adultos”<sup>196</sup> y desaparece de la novela.

Pasó mucho tiempo, y cuando creía que ya nada referente a la torre podía importarme, supe que Susana se había curado completamente [...].

En febrero de 1951, tres años después de mi última visita a la torre, Finito Chacón [...] me dijo que había visto a Susana fregando vasos detrás del mostrador del bar de fulanas del *Denis* en Río Rosas<sup>197</sup>.

Said también considera que “*Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between ‘the Orient’ and (most of the time) ‘the Occident’*”<sup>198</sup>. El espacio de Shangháí, como un mundo dentro del espejo contrario a Barcelona, tiene su origen en ese modo de pensamiento. En la novela Shangháí no se contrasta con Barcelona como otra metrópolis, sino como una mezcla de lo oriental opuesto a “lo nuestro”. En las primeras partes de la historia, cuando Forcat acude a la galería a visitar Susana, hay un fragmento interesante sobre el vestido de este señor:

Al atardecer, cuando me disponía a regresar a casa, Forcat entró en la galería calzando unas extrañas sandalias de suela de madera y embutido en un largo batín negro estampado con flores y adornado con una grafía china. Ocultaba algo a la espalda y sonreía a Susana.  
[...]

—Mira, este quimono de seda me lo regaló tu padre— dijo, y se acercó a la cama lentamente—. Y ahora, la sorpresa. Me dio esto para ti.

---

<sup>196</sup> Marsé, Juan. *El embrujo de Shangháí*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. p. 11.

<sup>197</sup> Ibid. p. 236.

<sup>198</sup> Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1995. p. 3.

Era una postal de la ciudad de Shanghai y un abanico de seda verde. Lo que se veía en la postal, según le explicó enseguida, era el río Huang-p'u y sus muelles atrafagados y pintorescos junto al Bund, el paseo más famoso del Extremo Oriente, con sus orgullosos rascacielos y el antiguo edificio de la Aduana<sup>199</sup>.

En este fragmento se encuentra una miscelánea de elementos que pertenecen a distintas culturas. Tanto el regalo que Forcat entrega a Susana como el largo batín y las sandalias de suela de madera que él lleva son vestidos japoneses. El nombre de la ropa “quimono” viene de la palabra japonesa “*kimono*” (en japonés, 着物 o きもの), que nunca aparece en la cultura china. En la época de la historia las mujeres chinas llevan *qipao* (旗袍) y los hombres portan *magua* (馬褂). Igualmente, las sandalias de suela de madera en chino se llama *muji* (木屐). Desde el establecimiento de la dinastía Qing hasta el inicio del siglo XVII, los chinos dejaron de usar los *muji* y los sustituyeron por zapatos de tela o de seda. En japonés los llaman *geta* (en japonés, 下駄 o げた), que tienen origen en la cultura china, pero hoy en día se utilizan como zapatos.

En la novela, después de la aparición de los vestidos japoneses hay una descripción del paisaje de la ciudad de Shanghai en la postal, y no se encuentra ninguna explicación sobre el origen de las ropas. Este parte de la narración provoca que los quimonos y las sandalias pierden su sentido cultural original, y son armonizados con el río Huang-p'u y el Bund, emblemáticos de la ciudad; así que todos esos elementos encierran un mismo significado: hay cosas extrañas que no pertenecen a nuestro mundo. Shanghai, el espacio que posee diversos símbolos del “otro”, ya no es geográficamente una ciudad

---

<sup>199</sup> Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghai*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. p. 69.

en el este de China, sino que es la portadora de la cultura oriental, un espacio del Extremo Oriente.

Hay que mencionar que la ciudad de Shanghái, en los años en que transcurre la historia, estaba sufriendo la II Guerra Mundial y la Guerra Civil China, especialmente después de la Batalla de Shanghái, del año 1937, la ciudad ha experimentado un tiempo muy duro que los historiadores chinos lo llaman “Shanghái aislada (孤島上海)”<sup>200</sup>. Desde 1937 hasta el final de 1941, la ciudad de Shanghái sufrió la escasez de suministros, la grave inflación y el pánico de la sociedad<sup>201</sup>. La etapa de aislamiento afectó ferozmente a esta metrópolis. Desde 1942, el ejército japonés, por una parte, tomó el control de Shanghái y reprimió a los ciudadanos por medio del terror; por otra parte, estableció campos de concentración para recluir a las personas europeas y americanas<sup>202</sup>. Después del fin de la II Guerra Mundial en 1945, la ciudad pronto se enredó en la Guerra Civil, hasta 1949. Durante todo ese tiempo, Shanghái estaba experimentando el caos causado por las guerras y su atmósfera era totalmente diferente del espacio que Forcat teje para los niños en la novela.

A diferencia de *El embrujo de Shanghái*, en las obras de nostalgia de autores chinos contemporáneos el retrato de la ciudad de Shanghái de aquella época siempre va acompañado del disturbio, la intranquilidad y el temor. Por ejemplo, en *La historia de una calle larga* (长街行) de Wang Xiaoying, que es la novela de una autora shanghainesa, encontramos esta narración de los espacios de Shanghái en la guerra:

---

<sup>200</sup> 熊月之, 周武 (ed.): *上海: 一座现代化都市的编年史*. Shanghái: 上海书店出版社, 2009. p. 413.

<sup>201</sup> Ibid. pp. 411-415.

<sup>202</sup> Ibid. pp. 443-445.

Todas las personas en la casa de Chang se escondieron en el sótano hasta el próximo mañana. Al subir a la tierra, se volvieron pálidos de susto por las circunstancias y estaban llenos de indignación. Un tercio del callejón Ying Xu fue bombardeado y quedó en ruinas. Lo más dañado era el asilo de refugiados en el patio oeste de la casa de Chang. Excepto que del salón de rezo todavía quedaron sus estructuras y la pared de ladrillo, pese al incendio del *Longtang*, la Serpiente se mantenía levantada, todo lo demás se redujo a escombros. Unos refugiados acariciaban los cuerpos de sus familias llorando, otros movían las piedras trituradas y cascotes gritando una y otra vez los nombres de sus familias. La escena era tan trágica que los demás se horrorizan al echar una mirada<sup>203</sup>.

En *La canción de la pena eterna* (长恨歌) de Wang Anyi, otra novela de una autora shanghainesa, también aparecen descripciones de la situación de Shanghái en la guerra civil:

Wang Qiyao se mudó a los Apartamentos Alicia en la primavera de 1948. Aquél fue un año de importantes tumultos y agitación, en el que China se veía envuelta en una guerra civil cuyo resultado todavía no se conocía<sup>204</sup>.

Estos días en los periódicos había una gran cantidad de noticias caóticas. La campaña de Huaihai estalló. El precio del oro estaba aumentando de golpe; el mercado de valores se había venido abajo verticalmente. Wang Xiaohu fue fusilado por el gobierno. El barco de vapor Jingya que hacía el trayecto entre Shanghái y Ningbo explotó y mil seiscientas

---

<sup>203</sup> 王小鹰: *长街行*. Shanghai: 上海文艺出版社, 2009. p. 158. Traducido del texto original: “常府上下在地窖中躲到次日上午方才爬出来, 地面上的情景让他们大惊失色而又愤填膺。盈虚坊有三分之一被炸成了废墟, 最惨的是常府西院的难民收容所, 除了颂经堂还留了个骨架, “蛇弄”的耐火砖墙还屹立不倒, 其余的尽是一片瓦砾。有难民抚着亲人的尸体哀哭, 还有人双手扒拉着断梁碎石, 一声声喊叫着亲人的名字, 其情其状惨不忍睹。”

<sup>204</sup> 王安忆: *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003. p. 89; trad. cast. *La Canción de la pena eterna*, traducción de Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010. pp. 183-184.

ochenta y cinco personas se ahogaron en el fondo del mar. Un avión que volaba de Shanghái a Pekín se estrelló y entre los fallecidos se encontraba un hombre que viajaba con el pseudónimo de Zhang Bingliang, más conocido como el Director Li<sup>205</sup>.

Los espacios de la ciudad de Shanghái de los años 30 y 40 en las narraciones, que son presentados como “nuestro mundo” por autores chinos, siempre encierran vidas duras o circunstancias turbulentas producidas por la guerra. Hay una gran similitud entre la representación de Shanghái de la etapa de guerras y la de Barcelona de posguerra en sus respectivas obras. Sin embargo, en *El embrujo de Shanghái*, esta ciudad es observada y narrada como un espacio perteneciente a lo “otro”, su situación es totalmente distinta. Eso tiene su raíz en la cultura y la sociedad donde se halla el autor. “*For a European or American studying the Orient there can be no disclaiming the main circumstances of his actuality: that he comes up against the Orient as a European or American first, as an individual second*”<sup>206</sup>. La novela tiene el núcleo en la ciudad de Barcelona, donde los protagonistas se sitúan. Su estructura espacial no presenta un equilibrio entre las dos metrópolis, la oriental y la occidental. Como el espejo de esta ciudad, Shanghái tiene que mostrarse con un aspecto opuesto. Debido a que los protagonistas llevan vidas muy duras y los espacios de Barcelona son sucios, decepcionantes y aburridos, naturalmente se construye una Shanghái extraordinaria y encantadora.

Aunque en la historia Shanghái se retrata como una síntesis del Extremo Oriente,

---

<sup>205</sup> 王安忆: *长恨歌*. Haikou: 南海出版公司, 2003. p. 110. Traducido del texto original “这些日子, 报纸上的新闻格外的多而纷乱: 淮海战役拉开帷幕; 黄金价格暴涨; 股市大落; 枪毙王孝和; 沪甬线的江亚轮爆炸起火, 二千六百八十五人沉冤海底; 一架北平至上海的飞机坠毁, 罹难者名单上有位名叫张秉良的成年男性, 其实就是化名的李主任。”

<sup>206</sup> Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1995. p. 11.

un mundo del “otro”, Barcelona no se identifica como un sinónimo del “mundo europeo” o “el Occidente”<sup>207</sup>, sino que es un espacio de “lo nuestro” que refleja “nuestra” vida, “nuestro” sufrimiento y salvamento. “*Because of Orientalism the Orient was not (and is not) a free subject of thought or action*”<sup>208</sup>. La novela propone su estructura con base en el sujeto, la ciudad de Barcelona, mientras que los espacios de Shanghái se narran como un objeto. La forma de la representación de esta ciudad oriental depende de la de Barcelona. Dicho de otra manera, hay una presuposición en la construcción de los espacios shanghaineses: en Shanghái se busca lo contrario de aquellas características que Barcelona posee para la narración del espacio del “otro”.

Sin embargo, los espacios de Shanghái descritos en la novela no son completamente ficticios. Said, en su crítica del orientalismo, también indica que “*none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral part of European material civilization and culture*”<sup>209</sup>. Los europeos, al indagar las imágenes del Oriente, no las inventan totalmente en su imaginación, sino que “*coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience*”<sup>210</sup>. La novela menciona muchos sitios con nombres que realmente se pueden encontrar en el mapa de Shanghái, como el Bund, el río *Huangpu*, *Nanking Road*, etc. Cuando el personaje del Kim llega a Shanghái en el año 1944, la narración detalla la permanencia de huellas de bombardeos cerca del río Suzhou:

---

<sup>207</sup> Aunque ese caso nunca sucede en las obras de autores europeos, se encuentra con frecuencia en la cultura china y se manifiesta en las novelas chinas, que meten todas las culturas de distintos países europeos en el mismo saco.

<sup>208</sup> Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1995. p. 3.

<sup>209</sup> *Ibid.* p. 2.

<sup>210</sup> *Ibid.* p. 1.

Al norte, en las cercanías del río Suzhou, quedan huellas de los bombardeos japoneses de siete años atrás. Filas interminables de triciclos desbordados de flores pasan por su lado dejando en el aire húmedo una fragancia suavemente pútrida<sup>211</sup>.

Al tiempo de representar los lugares concretos de la ciudad de Shanghái, la historia recrea ese espacio del “otro” con base en la manera de presentar Barcelona, por lo tanto, los espacios “shanghaineses” se desprenden de la ciudad real y se convierten en un escenario de la aventura del Kim, un mundo lejano y embrujador para los pequeños protagonistas.

## V. Conclusión

Ahora volvemos al inicio de toda la novela, a la primera frase de la historia: “Los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos”<sup>212</sup>. La palabra “sueño” se identifica con el significado de la ciudad de Shanghái en toda la obra: no es un espacio semejante a Barcelona, donde se desenvuelve la vida de los protagonistas, sino que es justamente un sueño del chico Daniel y la niña Susana, tejido por el adulto Forcat y destruido mediante la voz de otro adulto, el Denis. Los sueños se extienden sobre la realidad, como sucede con la narración de Shanghái, cuya raíz es la representación de los espacios barceloneses en la época más dura de la posguerra y cuyos caracteres corresponden a lo opuesto de las imágenes de Barcelona.

En tal estructura espacial, la galería, como un espacio particular con rasgos de heterotopía, funciona como una puerta que permite el vínculo entre la ciudad de

---

<sup>211</sup> Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghái*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. p. 147.

<sup>212</sup> *Ibid.* p. 11.

Barcelona y la de Shanghái. Con este espacio transicional, la realidad en Barcelona se sustituye por el sueño en la ciudad de Extremo Oriente; la enfermedad y el sufrimiento se ocultan tras la esperanza, lo “nuestro” se encuentra con el “otro”.

## Parte 2

### Espacios semicoloniales y la hibridez cultural de Shanghái en *Las flores*

#### I. Shanghái: un espacio combinado de lo oriental y lo occidental

La ciudad de Shanghái, debido a la concesión extranjera de más de cien años, es una puerta de entrada a la cultura occidental en China desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX<sup>213</sup>. En esta metrópoli se pueden encontrar, en todos los lugares, las huellas de la época colonial encabezada por los países europeos. En *Las flores* la descripción de los espacios urbanos siempre combina la parte de origen europeo con lo tradicional chino.

En ese momento, en la calle de la Oficina de Fabricación había varios vendedores ambulantes de flores. En las áreas alrededor de los dos Templos del Dios Protector de la Ciudad<sup>214</sup>, el nuevo y el antiguo, de la calle de Nanjing Oeste, y del barrio *Xujiahui*

---

<sup>213</sup> 熊月之, 周武 (ed.): *上海: 一座现代化都市的编年史*. Shanghái: 上海书店出版社, 2009. p. 137.

<sup>214</sup> Llamado “城隍庙” en chino. Son templos taoístas que se encuentran en los barrios antiguos de muchas

también había varias tiendas de flores. En la calle de Shaanxi Sur, actualmente llamada calle de Baisheng, hay dos invernaderos de flores. Como había muchos extranjeros en las zonas de concesión, los invernaderos también vendían flores por separado, y estuvieron abiertos hasta el año 1966. En el año que Beidi compró el árbol de flores, en la calle Sinan los coches de la compañía británica “*Austin Motor Company*” habían desaparecido<sup>215</sup>.

En este fragmento, los Templos del Dios Protector de la Ciudad –los edificios que simbolizan la cultura tradicional de Shanghái– son introducidos en un ámbito urbano de naturaleza colonial. Las tiendas de flores en estas zonas de la metrópoli están al servicio de los extranjeros de las concesiones. La desaparición de los coches de la compañía británica implica que los foráneos abandonan esta ciudad en los años 60, durante la Revolución Cultural, por lo cual los invernaderos se cierran en 1966. Con la situación de las tiendas de flores en Shanghái, la narración introduce un cambio en la influencia extranjera dentro del espacio citadino.

Desde el final del siglo XIX, con el proceso de urbanización, Shanghái emprende una transformación estructural en la parte socioeconómica, y la mezcla de lo chino y lo extranjero se convierte en una de las características más destacadas del ámbito urbano<sup>216</sup>. Esa configuración espacial también se percibe en la arquitectura religiosa. En la narración de *Las flores*, Shanghái es una ciudad donde conviven tanto los templos del taoísmo como las iglesias católicas y ortodoxas.

---

ciudades de China. Se consideran como una parte de la cultura tradicional de la ciudad de este país. Los dos Templos del Dios Protector en Shanghái son los más famosos en China.

<sup>215</sup> 金宇澄. *繁花*. Shanghái: 上海文艺出版社, 2013. p. 67. Traducido desde el texto original: 当时, 制造局路花神庙一带, 有花草摊贩。上海新老两个城隍庙, 南京西路, 徐家汇有花店。陕西南路, 现今的“百盛”马路两面, 各有双开玻璃花房, 租界外侨多, 单卖切花, 营业到 1966 年止。蓓蒂提到花树的年份, 思南路奥斯丁汽车已经消失了。

<sup>216</sup> 熊月之, 周武 (ed.): *上海: 一座现代化都市的编年史*. Shanghái: 上海书店出版社, 2009. p. 109.

A Bao se despidió de Beidi y la abuela en las canciones de las cigarras. Cerca de ellos estaba la iglesia ortodoxa de Nicolás con las cúpulas altas y bajas como unas cebollas. A Bao recordó que Beidi le había dicho que en Shanghái podías encontrar una iglesia en cada dos o tres calles, especialmente en las calles Huaihai y Fuxing<sup>217</sup>.

El espacio urbano de Shanghái, que posee una característica multicultural, es también un espacio jerárquico. En la narración de *Las flores* leemos que las zonas donde están las concesiones y los lugares relacionados con la cultura occidental siempre tienen las mejores condiciones y pertenecen a la alta sociedad. Husheng, quien proviene de una familia rica y cuyos padres son altos funcionarios militares, vive en un apartamento situado en la zona de la concesión británica.

Los dos pasaron la calle de Fengyang y giraron por la calle Shimen. Al llegar a la puerta del Apartamento Rad, Husheng dijo, vamos a sentarnos un rato en mi habitación. Xiaomao dijo, tengo que volver a cenar. Husheng dijo, sólo a ver mi habitación, subimos. Los dos tomaron el ascensor hasta el cuarto piso. El apartamento había sido de personal sénior de las empresas británicas, el espacio interior era más amplio que el apartamento Nanchang. Era un edificio de cuatro pisos que pertenece a tres familiares. Las ventanas eran más sólidas y el suelo eran encerado. Tenían baños separados. Husheng abrió la ventana e invitó a Xiaomao a entrar. En el este había una cocina grande con baldosas cerámicas de dibujos mosaicos<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> 金宇澄. *繁花*. Shanghái: 上海文艺出版社, 2013. p. 136. Traducido desde el texto original: 阿宝朝蓓蒂, 阿婆挥手。蝉鸣不止, 附近尼古拉斯东正小教堂, 洋葱头高高低低, 阿宝记得蓓蒂讲过, 上海每隔几条马路, 就有教堂, 上海呢, 就是淮海路, 复兴路。

<sup>218</sup> *Ibid.* p. 73. Traducido desde el texto original: 两人转弯, 经过凤阳路, 到石门路拉德公寓门口。沪生说, 到我房间里坐一坐。小毛说, 要吃夜饭了, 我回去了。沪生说, 上去看看。两人乘电梯到四楼, 英商高级职员宿舍, 比南昌公寓宽, 一梯三户, 钢窗蜡地, 独立煤卫。沪生开门让小毛进去, 朝东是马赛克贴面的大厨房。

Cuando A Bao y Husheng van a buscar al Xu, el presidente de una empresa comercial en Shanghái, encuentran que la sede está en la zona que pertenece a la concesión francesa.

A Bao y Husheng entraron en un jardín de estilo francés en la zona oeste de Shanghái, y el Presidente Xu salió para darles la bienvenida. Este lugar era la sede principal de la compañía del Presidente Xu en Shanghái, que era un sitio muy cómodo, tranquilo y elegante<sup>219</sup>.

La narración de *Las flores* presenta una ciudad de Shanghái que oscila entre lo occidental y lo oriental. Los elementos europeos están mezclados en el espacio de la cultura tradicional de China, mientras que para las personas que viven en esta metrópoli aún persisten las distinciones entre los dos mundos.

## II. Los elementos occidentales en la narración

La cultura shanghainesa es una combinación de lo oriental y lo occidental en todos los aspectos. Además de la arquitectura, la alimentación es una mezcla de los platillos chinos y occidentales. Entre los vestidos de estilo oriental se pueden encontrar las ropas típicas de China y también el traje y la falda de la cultura europea. En cuanto al lenguaje, el idioma propio que hablan los oriundos de Shanghái desde el siglo XVII es el llamado “*Chinese Pidgin English*” (洋泾浜): una mezcla del dialecto shanghainés y el inglés<sup>220</sup>. De esta manera, la cultura de Shanghái muestra una sólida hibridez cultural.

---

<sup>219</sup> Íbid. p. 288. Traducido desde el texto original: 阿宝与沪生，走进西区一幢法式花园，徐总出来迎接，此地是徐总上海公司总部，安稳静雅。

<sup>220</sup> 林雪飞. *世界潮流中的海派文化与海派小说*. Shanghái: 上海文化出版社, 2012. p. 23.

Según las palabras de Spielmann y Bolter, *“Hybridity has become a term commonly used in cultural studies to describe conditions in contact zones where different cultures connect, merge, intersect and eventually transform”*<sup>221</sup>. Durante el período colonial en Shanghái, desde el siglo XIX hasta el XX, la cultura china se fusiona con la de los países europeos, y finalmente nace una cultura local muy particular. Bhabha indica que *“it is the ‘inter’—the cutting edge of translation and negotiation, the inbetween, the space of the entre that Derrida has opened up in writing itself— that carries the burden of the meaning of culture”*<sup>222</sup>. La ciudad de Shanghái, un espacio *“inbetween”* entre China y los países europeos, se convierte en la portadora del significado de la cultura híbrida.

Al explicar la aparición de la fusión cultural, Said la atribuye a la existencia de los imperios y considera que *“because of empire, all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogenous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic”*<sup>223</sup>. Sin embargo, esta hibridación de Shanghái también ofrece una particularidad: no se produce en un puro contexto colonial. Los críticos marxistas frecuentemente emplean la palabra *“semicolonial”* para describir la situación social de China en el siglo XIX y la primera mitad del XX. Shu-mei Shih explica la razón del uso de dicho término: *“Republican China has been variously called a ‘semiterrestrial’ (ban zhimindi) and a ‘subcolony’ (ci zhimindi) because of the obvious; imitations of the term*

---

<sup>221</sup> Spielmann, Yvonne y Bolter, Jay David. “Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects”, en *Leonardo*, Vol. 39, No.2, 2006. p.106.

<sup>222</sup> Bhabha, Homi K. “Cultural Diversity and Cultural Differences”, en *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995. p. 209.

<sup>223</sup> Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage Books, 1994. p. xxv.

'colony' as applied to China"<sup>224</sup>. La académica considera que la palabra "semicolonialismo" tiene la función de destacar "the multiple, layered, intensified, as well as incomplete and fragmentary nature of China's colonial structure"<sup>225</sup>.

En *Las flores* se encuentra la hibridez cultural en el lenguaje de la narración. La novela está escrita en el típico dialecto shanghainés y muestra una mezcla de la lengua china y las palabras en inglés.

Merui negó con la cabeza y dijo, porque estos días Xiao Kai siempre me habla por teléfono y me dijo que no quiere que me divorcie. Mi madre también se ha divorciado. Xiao Kai se opone desde la etapa del matrimonio. Piensa que el divorcio significa "over", el matrimonio también significa "over", porque con estos dos procesos la gente se volverá extraña<sup>226</sup>.

Dijo el señor Lin con una sonrisa, he cantado "N" veces<sup>227</sup>.

Los shanghaineses, cuando hablamos del sentido de amor, no hablamos directamente de la palabra "amor". Frecuentemente se sustituye por "feliz" o la letra "A" en inglés. O verbalmente se utilizan las palabras "feliz" y "gustar"<sup>228</sup>.

La mezcla de inglés y chino se lee en todas las partes de la narración. Es un rasgo típico del "*Chinese Pidgin English*", el dialecto shanghainés que surgió en el siglo XIX y desapareció en la segunda mitad del XX.

---

<sup>224</sup> Shih, Shu-mei. *The Lure of the modern: writing modernism in semicolonial China, 1917-1937*. California: University of California Press, 2001. p. xlvii.

<sup>225</sup> *Ibid.* p. L.

<sup>226</sup> 金宇澄. *繁花*. Shanghai: 上海文艺出版社, 2013. p. 131. Traducido desde el texto original: 梅瑞摇头说, 因为最近, 小开一直来电话, 不希望我离婚, 我妈妈的离婚, 结婚阶段, 小开也是反对, 觉得离了婚, 就是 over 了, 结了婚, 也是 over, 心态会变怪。

<sup>227</sup> *Ibid.* p. 377. Traducido desde el texto original: 林先生笑着说, 唱 N 遍了。

<sup>228</sup> *Ibid.* p. 43. Traducido desde el texto original: 上海人提到爱, 比较拗口。一般用“欢喜”代替, 读英文 A 可以, 口头讲, 就是欢喜, 喜欢。

En la primera mitad del siglo XX, en Shanghái emergen muchos escritores bajo la influencia colonial. No obstante, al entrar en la segunda mitad, debido al surgimiento de la Revolución Cultural, la característica poscolonial en la Ciudad es afectada y pierde su vigor. Como se menciona en la parte 2 del primer capítulo, durante la Revolución, Shanghái es un espacio altamente politizado. Bajo la guía de la idea de que “la lucha de clases es una tarea predominante”, los aspectos occidentales presentes en la tradición local son atacados como males remanentes del capitalismo. Así que la Revolución Cultural cambia fundamentalmente la mentalidad de los ciudadanos de Shanghái<sup>229</sup> y también la cultura de esta ciudad. En *Las flores*, al saber que la chica Shuhua está leyendo una colección de poemas modernos escritos por extranjeros y publicados antes de la Revolución Cultural, Husheng le recomienda dejar de leerla.

Husheng dijo, si yo leo los libros viejos y copio poemas viejos, mi padre debería estar muy enfadado y me pediría leer libros y películas comunistas. Xiao Mao dijo, claro, vienes de una familia revolucionaria. [...] Husheng dijo, si Shuhua te escribiera una carta, Xiao Mao, tienes que responder a ella y aconsejarle que no lea los libros viejos del extranjero; mi padre me dijo que ya estábamos en una época buena, que las situaciones de la sociedad y de la vida habían mejorado mucho. Xiao Mao dijo, es muy difícil, considerando las concepciones de Shuhua, no creo que ella me escuchara. Husheng dijo, pues yo le aconsejo con buena intención<sup>230</sup>.

---

<sup>229</sup> 《上海百年文化史》编纂委员会. *上海百年文化史*, tomo III. Shanghái: 上海科学技术文献出版社, 2002. p. 1676.

<sup>230</sup> 金宇澄. *繁花*. Shanghái: 上海文艺出版社, 2013. p. 72. Traducido desde el texto original: 沪生说, 我要是专看旧书, 抄旧诗, 我爸爸一定生气的, 非要我看新书, 新电影。小毛说, 革命家庭嘛。[...] 沪生说, 如果来信, 小毛就回信, 劝劝妹华, 少看老书, 外国书。我爸爸讲, 现在已经好多了, 形势好, 生活也好。小毛说, 这难了, 看妹华的样子, 是不会听的。沪生说, 我是好心。

Después de terminada la Revolución, la sociedad de Shanghái vuelve a aceptar los rasgos occidentales y, desde los años 80, poco a poco la ciudad se une al proceso de la globalización. En *Las flores*, en esta época las dos generaciones de los jóvenes y sus padres se oponen a la integración de los elementos de Occidente.

A Bao dijo, quiero ir a Hong Kong y hacer negocios en el futuro. El padre de A Bao dijo, de las cosas del capitalismo no puedes contagiarte ni una gota. A Bao dijo, yo quiero hacerlo. El padre de A Bao dijo, ni siquiera pensarlo. A Bao dijo, el comité del vecindario ha empezado a hacer el comercio de procesamiento, cada tía vieja recibe un cuchillo para pelar la colocasia y la pone en el agua, y finalmente se exporta a Japón. El padre de A Bao dijo, las personas privadas no pueden hacerlo, y el colectivo sí<sup>231</sup>.

Debido a la Revolución Cultural, la influencia de lo occidental en lo tradicional de Shanghái muestra una fractura, pero las huellas de elementos extranjeros en el espacio urbano se convierten en una de las fuerzas impulsoras de la globalización de la ciudad. En la cultura contemporánea de Shanghái, al considerar las manifestaciones occidentales se puede detectar una similitud con el orientalismo. En la primera parte de este capítulo, he analizado los aspectos orientales en *El embrujo de Shanghái*, novela que no representa una Shanghái real, sino que es un reflejo de nuestras ansiedades. En *Las flores* también se encuentran detalles de elementos occidentales y una representación de las culturas de diversos países.

En la historia, a Beidi y A Bao les empiezan a gustar la colección de sellos postales;

---

<sup>231</sup> Ibid. p. 356. Traducido desde el texto original: 阿宝说, 我想去香港, 将来做贸易。阿宝爸爸说, 资本主义一套, 碰也不许碰。阿宝说, 我想做。阿宝爸爸说, 不可能的。阿宝说, 居委会里, 已经做加工贸易了, 每个老阿姨零一把切菜刀, 摆一盆水, 山芋削皮切块, 浸到水里, 出口日本。阿宝爸爸说, 私人不可以做, 集体可以。

en Shanghai hay dos misteriosas tiendas de filatelia, con colecciones raras.

Estas dos tiendas pertenecen al mundo de los adultos, con decoraciones bonitas y elegantes. Los dos dueños sólo reciben a uno o dos clientes dignos. [...] En cuanto a las personas pobres, sólo pueden quedarse afuera, mirando el interior detrás del cristal para regalarse la vista<sup>232</sup>.

Para mostrar que es una tienda relacionada con la alta sociedad, la novela enumera un gran número de sellos postales extranjeros que se venden en ese establecimiento: “los sellos de Suiza”, “el sello colombiano con una chica bonita”, “el sello de las plantas húngaras”, “el sello francés con la imagen de la reina”, “el sello sudamericano con las mariposas”, “el sello de los Estados Unidos con un roble”, etc<sup>233</sup>.

El despliegue de elementos de distintas culturas también aparece en el momento en que A Bao va a la tienda de muebles antiguos. El vendedor le recomienda piezas de diferentes países europeos, por ejemplo: “al comprar el sofá, debes elegir el francés, que se importó realmente desde Francia”, pero en la narración no aparece la descripción del estilo francés del sofá, sino que se mencionan sus materiales de alta calidad: “la grabadura en la parte de brazos es muy fina”, “todos los materiales son totalmente importados”, “los resortes en la parte de abajo son de categoría superior”<sup>234</sup>.

En el proceso de detallar las cosas que pertenecen a diversos países, esos elementos no representan a su propia cultura, sino que integran una mezcla cuya apariencia real no es detallada. Como se menciona arriba, en la crítica del orientalismo

---

<sup>232</sup> *Ibid.* p. 64. Traducido desde el texto original: 这两片店，是大人世界，窗明几净，老板只接待一到两位体面老客人。[...] 寒士只能立于外肆，隔橱窗玻璃望一望，聊饱眼福。

<sup>233</sup> *Ibid.* pp. 64-65.

<sup>234</sup> *Ibid.* p. 167.

Edward Said considera que “*the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience*”<sup>235</sup>. Al contrario, desde la perspectiva de los chinos, el Occidente es un conjunto superior a su propia cultura, una representación de lo mejor y lo avanzado. Es otro aspecto del orientalismo. Como explica Johannes Fabian, el mundo occidental ha construido una visión unidimensional de la historia: el progreso, el desarrollo y la modernidad del Occidente, y el estancamiento, el subdesarrollo y la tradición de las sociedades orientales como la contraparte negativa<sup>236</sup>. Las narraciones muestran que la cultura shanghainesa también se ve afectada por esta concepción, que toma lo occidental como un reflejo positivo de “lo nuestro”, una referencia de nuestro futuro y nuestro destino.

Para Shanghái, eso es un atolladero en el desarrollo de la ciudad. Y es que si se toman como modelo las metrópolis occidentales para la construcción de los espacios ciudadanos puede perderse una parte de la propia cultura. La apariencia contemporánea de esta urbe es cada día más parecida a las metrópolis occidentales, mientras que Shanghái está perdiendo su parte tradicional, como el barrio de los *longtang*, y también el dialecto shanghainés. En el estudio de “La situación del uso del dialecto shanghainés en los estudiantes universitarios de Shanghái” en el año 2013, entre 162 estudiantes, sólo 29.01% de ellos utiliza con frecuencia el dialecto con su familia, y 78.43% manifiestan que no habla un shanghainés normal y no entiende la lengua de la vieja generación<sup>237</sup>. La falta de protección de las culturas tradicionales es una gran pérdida

---

<sup>235</sup> Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1995. p. 1.

<sup>236</sup> Fabian, Johannes. *Time and the other: how Anthropology makes its object*. Nueva York: Columbia University Press, 1983. pp. 143-144.

<sup>237</sup> 黄立鹤 y 贺蔼文. “上海高校学生沪语使用情况调研及其保护传承略谈”, en *语文学刊*, vol. 2, 2013. p. 30.

para esta ciudad. La buena noticia es que la gente de Shanghái ha tomado consciencia y, hoy en día, los proyectos protectores están marchando en esta metrópoli marcada por lo oriental y lo occidental.



## **Reflexión final**

Como hemos visto, la ciudad de Shanghái representada en la novela es un espacio jerárquico donde diferentes barrios se asocian a distintas clases sociales. *La canción de la pena eterna*, tras la narración del barrio de los *longtang* y el de *Jing'an* muestra una Shanghái entre la zona rica y la pobre. En la novela, las transformaciones urbanas hacia la modernidad hacen que los destinos de sus ciudadanos se conviertan en algo insondable. Por otra parte, *La historia de una calle larga* narra un espacio de los *longtang* desde la Revolución Cultural hasta su desaparición por el proceso de urbanización feroz de finales del siglo XX, con la preocupación por la pérdida de la cultura tradicional de la ciudad de Shanghái.

A diferencia del caso de Shanghái, en *La ciudad de los prodigios*, la Barcelona representada es la de su expansión urbanística durante el período entre las dos exposiciones universales, una urbe que ofrece numerosas posibilidades a sus habitantes. En esta ciudad, se marca una distinción meridiana entre la zona antigua y la zona nueva. Mientras que en la otra novela que se investiga en el capítulo II, *La plaça del Diamant*, se presentan los espacios asimilados a la miseria de la protagonista en los años de la guerra civil y de la posguerra. Las figuras de las palomas en esta novela, como se advierte en la presente tesis, son metáforas del destino de la vida de esta pobre chica.

Como ya se ha señalado, es necesario investigar sobre el límite espacial y los espacios fronterizos en cada texto. Se considera que ambas partes disponen de una función espacial en la narración. Los límites dan diversos significados a los espacios de ambos lados. Si bien el significado del espacio fronterizo a veces es solo una mezcla de los espacios de dos lados, otras veces su oposición le otorga un nuevo significado a esa

frontera.

En cuanto a la representación del proceso de la urbanización en la novela, el orden del espacio y el modo de presentación que elige cada historia puede ponerse en íntima relación con la transformación urbana; así mismo, el mapa cognitivo espacial de los protagonistas también coincide con su trayectoria vital.

Hemos analizado también la estructura de poder en lo relativo al género en las ciudades modernas. La comparación entre las dos novelas, *La plaça del Diamant* y *La canción de la pena eterna*, permite evidenciar como el poder patriarcal funciona en el espacio urbano con el propósito de marginar a las mujeres.

Finalmente, nuestra comparación entre las novelas de Shanghái y de Barcelona refleja que el imperialismo y el orientalismo inciden en las imágenes del “otro” en ambas culturas. Así, en la novela *El embrujo de Shanghái*, la realidad dura y reprimida de Barcelona se ha substituido por el sueño de una ciudad del Extremo Oriente. Shanghái, un espacio del “otro”, funciona como un reflejo del ansia por lo “nuestro”. Por otra parte, los elementos extranjeros, occidentales, en *Las flores* son un conjunto de proyecciones imaginativas que remiten a un mundo mejor y desarrollado. Una imagen del destino y del futuro de “lo nuestro”.

Espacio y representación literaria se convierten así en objetos de estudio de múltiples facetas que en su yuxtaposición y comparación se revelan dotados de profundos significados que resulta fascinante explorar.

Tan fascinante como aquel transeúnte inútil, extranjero aquí, como en todas partes, que revisitó su ciudad, Lisboa, para hallarse y hallarla

Outra vez te revejo,

Mas, ai, a mim não me revejo!

Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,

E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim -

Um bocado de ti e de mim!.

Fernando Pessoa, Lisbon Revisited (1926)

## Bibliografía

Ann Caws, Mary. *City images: perspectives from literature, philosophy, and film*. New York: Gordon and Breach, 1991.

Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México, Madrid y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Ayuntamiento de Barcelona. *Barcelona en su Historia. Breve Historia de la Ciudad*. Barcelona: Delegación de Servicios de Cultura, 1970.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra. 1987.

Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe*. Paris: Éditions Gallimard, 1949.

Bhabha, Homi K. "Cultural Diversity and Cultural Differences", en *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

Biedermann, Hans. *Diccionario de Símbolos*, trad. Juan Godo Costa. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.

Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.

- Busquets, Joan. *Barcelona: the urban evolution of a compact city*. Rovereto: Nicolodi editore, 2005.
- Carbonell, Neus y Torras, Meri. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- Casacuberta, Margarida. y Gustà, Marina. *Narrativas urbanas: la construcción literaria de Barcelona*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008.
- Castells, Manuel. *La Cuestion urbana*, trad. Irene C. Oliván, México: Siglo XXI, 1974.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*, vol. 1, trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996-1999.
- Fabian, Johannes. *Time and the other: how Anthropology makes its object*. Nueva York: Columbia University Press, 1983.
- Foucault, Michel. “Des espaces autres”, en *Dits et écrits 1954-1988*. París: Éditions Gallimard, 1994. pp. 755-756.
- Foucault, Michel. “Space, Knowledge, and Power: Interview of Micheal Foucault”, en *The Foucault reader*, ed. Paul Rabinow. Nueva York: Pantheon Books, 1984.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002.
- Gnisci, Armando. *Introducción a la literatura comparada*, trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Golledge, Reginald George. “Learning About Urban Environments”, *Timing Space and*

- Spacing Time*, Vol. 1, London: Edward Arnold, 1978.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*, Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.
- Lehan, Richard. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, California: University of California Press, 1998.
- Luczak, Barbara. *Espacio y memoria: Barcelona en la novela catalana contemporánea*. Poznan: Wydawnictwo Naukowe, 2011.
- Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghái*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.
- Matas, Álex. *La ciudad y su trama: literature, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Ediciones Lengua de trapo, 2010.
- Mendoza, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986.
- Naupert, Cristina (ed.). *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arco Libros, 2013.
- Prince, Gerald. "Thématiser", en *Poétique*, vol. 64, Lincoln: Nebraska University Press, 1985. pp. 425-433.
- Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor Jove, 2005.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage Books, 1994.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1995.
- Shih, Shu-mei. *The Lure of the modern: writing modernism in semicolonial China, 1917-1937*. California: University of California Press, 2001.
- Simmel, Georg. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, vol. II. Madrid:

- Revista de Occidente, 1977.
- Soja, Edward. W. “Postmodern geographies and the critique of historicism”,  
*Postmodern Contentions*, New York: The Guilford Press, 1993.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell Publishers Inc., 1996.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Vintage Books, 1979.
- Spielmann, Yvonne y Bolter, Jay David. “Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects”, en *Leonardo*, Vol. 39, No.2, 2006.
- Wang, Anyi. 长恨歌. Haikou: 南海出版公司, 2003; ed. español, *La canción de la pena eterna*, trad. Carlos Ossés. Madrid: Kailas Editorial, 2010.
- Williams, Raymond. *The country and the city*; trad. esp. Alcira Bixio (2001), *El Campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 1973.
- Xia, Shang. 东岸纪事. Shanghai: 上海文艺出版社, 2013.
- Yang Jianlong. 都市上海的发展和上海文化的嬗变. Shanghai: 上海文化出版社, 2012.
- 陈海汶. 上海石库门. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2012.
- 陈绪石. 海派文学与中国传统文化. Hangzhou: 浙江大学出版社, 2012.
- 杜心源. 城市中的“现代”想象: 对20世纪20、30年代上海“现代主义”文学及其与都市空间的关系的研究. Shanghai: 中国福利会出版社, 2007.
- 高兴. 中国现代文人与上海文化场域: 1927-1933. Shanghai: 上海文艺出版社, 2012.
- 黄立鹤 y 贺蔼文. “上海高校学生沪语使用情况调研及其保护传承略谈”, en 语

文学刊, vol. 2, 2013.

金宇澄. 繁花. Shanghai: 上海文艺出版社, 2013. p. 67.

李洪华. 上海文化与现代派文学. Nanchang: 江西人民出版社, 2010.

林雪飞. 世界潮流中的海派文化与海派小说. Shanghai: 上海文化出版社, 2012.

阮仪三, 张杰 y 张晨杰. 上海石库门. Shanghai: 上海人民美术出版社, 2014.

《上海百年文化史》编纂委员会. 上海百年文化史. Shanghai: 上海科学技术文献出版社, 2002.

王安忆. 弟兄们. Beijing: 中国文联出版社, 2001.

王敏. 近代上海城市公共空间: 1843-1949. Shanghai: 上海辞书出版社, 2011.

王小鹰. 长街行. Shanghai: 上海文艺出版社, 2009.

吴福辉. 都市漩流中的海派小说. Shanghai: 复旦大学出版社, 2009.

忻平. 城市化与近代上海社会生活. Guilin: 广西师范大学出版社, 2011.

忻平. 上海城市发展与市民精神. Beijing: 社会科学文献出版社, 2013.

熊月之, 周武 (ed.). 上海: 一座现代化都市的编年史. Shanghai: 上海书店出版社, 2009.

许纪霖 y 罗岗. 城市的记忆: 上海文化的多元历史传统. Shanghai: 上海书店出版社, 2011.

杨剑龙. 上海文学与二十世纪中国文学. Shanghai: 上海文化出版社, 2012.

杨剑龙. 上海文化与上海文学. Shanghai: 上海人民出版社, 2007.

姚霏. 空间、角色与权力: 女性与上海城市空间研究 (1843-1911). Shanghai: 上海人民出版社, 2010.

张登林. 上海市民文化与现代通俗小说. Shanghai: 上海文化出版社, 2012.

张鸿声, *上海文学地图*. Beijing: 中国地图出版社, 2012.

张伟. *老上海地图*. Shànghái: 上海画报出版社, 2001.

张勇. *摩登主义: 1927-1937 上海文化与文学研究*. Taipéi: 人间, 2010.