

Béatrice Rodríguez

## Madrid ante la “década prodigiosa” o la ciudad y sus mitologías en *El secreto de la lejíá* de Luisa Castro

Car la rencontre n'est jamais une relation de sujet à objet.  
Il n'y a de rencontre qu'entre deux visages qui se regardent:  
il peut s'agir du visage d'autrui comme de cette œuvre  
qu'est la ville quand elle fait signe.<sup>1</sup>  
Alain Cambier, *Qu'est-ce qu'une ville ?*

La obra narrativa de Luisa Castro consta hasta ahora de cinco novelas.<sup>2</sup> La novela que se publicó en el 2001 y que recibió el Premio Azorín de la Novela otorgado por la Diputación Provincial de Alicante, en colaboración con Editorial Planeta, nos proporciona la primera ocasión para hablar de la ciudad en su narrativa. En efecto, hasta la publicación de ésta, el marco espacial de sus ficciones era un espacio rural, escueto, recóndito y que se podía resumir al “Cuatro Calles” que aparecía en su primera ficción, *El somier* (1990), y que el lector volvía a encontrar en *La fiebre amarilla* (1994). Este lugar se iba convirtiendo para los lectores aficionados a su escritura en un lugar mítico, digno del “Macondo” de Gabriel García Márquez en el que las historias familiares se iban entremezclando con las historias locales. Así pues, cuando el lector, acostumbrado a este universo rural tan peculiar y tan íntimo, se encuentra en el Madrid de los años 80 en *El secreto de la lejíá*, reencuentra las mitologías asociadas con la Movida madrileña. Esta ciudad ha sido el escenario y el testimonio urbano de los cambios históricos

---

1 Cambier 2005, p. 90: “Porque el encuentro no es nunca una relación de sujeto a objeto. Sólo se produce el encuentro cuando dos caras se miran: puede tratarse de la cara de alguien como de esta obra que es la ciudad cuando se convierte en signo”. La traducción es mía.

2 Luisa Castro (1990): *El somier*. Barcelona: Anagrama.  
Luisa Castro (1994): *La fiebre amarilla*. Barcelona: Anagrama.  
Luisa Castro (2001): *El secreto de la lejíá*. Barcelona: Planeta. Todas las citas remiten a esta edición.  
Luisa Castro (2003): *Viajes con mi padre*. Barcelona: Planeta.  
Luisa Castro (2006): *La segunda mujer*. Barcelona: Seix Barral.

acaecidos en España durante la Transición democrática y estos años se denominaron para la posteridad: la “década prodigiosa” (Delacampagne 1987).

Esta novela de Luisa Castro nos permite ver cómo la ciudad no sólo resulta ser un marco espacial realista que le da una referencialidad a la diégesis sino que, por el imaginario que acarrea, desencadena una serie de expectativas para el lector. El Madrid de los años 80 es indudablemente sinónimo de creación y de libertad; es un espacio privilegiado para poder cambiar de identidad y de estatus para la joven protagonista del relato. En cierto modo, *El secreto de la lejíja* entronca con la novela de otra mujer que trata también de las esperanzas que le proporciona la gran ciudad a una joven: *Nada* (1945) de Carmen Laforet. *El secreto de la lejíja* escenifica el relato retrospectivo de una joven gallega, África, cuando llega a Madrid con sus veinte años. Así como *Nada* escenifica la estancia de Andrea durante un año en la casa familiar de la Barcelona de la posguerra y el nacimiento del sujeto femenino a la escritura, *El secreto de la lejíja* podría leerse también como el nacimiento del sujeto femenino a la literatura, creando una reflexión sobre la literatura como espacio enajenante.

En esta novela, la ciudad no es sólo un escenario en el que los personajes evolucionan: Madrid es a la vez una ciudad que se escribe describiéndola, una ciudad en la que se escribe desde los espacios interiores —“las casas”— y que se va convirtiendo en receptáculo de los dramas individuales. La ciudad como espacio exterior y abierto se convierte en una ciudad interiorizada que deja de ser el escenario de las transformaciones de los personajes para convertirse en un lugar que modifica el espacio psíquico de los que en él viven. El espacio psíquico se sobrepone poco a poco al espacio urbano lo que provoca un cuestionamiento del género en el que se inscribe la novela.

Para intentar exponer este proceso de interiorización de la ciudad y de sus efectos enajenantes, seguiremos una lectura lineal de la obra para distinguir tres etapas: en un primer momento, la llegada de una forastera a la gran ciudad provoca una descripción de ésta como un lugar de paso, de tránsito y de enfrentamiento con lo desconocido. Se va construyendo una serie de oposiciones en las que la periferia se opone al centro, lo ajeno a lo familiar. La ciudad es un horizonte abierto en el que todo puede ocurrir. Es lo que llamamos “la ciudad y su filosofía”.

En un segundo momento, cuando la protagonista decide establecerse en la capital y dejar de ser una forastera, la ciudad se convierte en un lugar desde el que se escribe: como habitante de la ciudad, la escritora encuentra un recinto desde el que puede expresarse como creadora. Sin embargo, la ciudad se define por sus habitantes y no sólo por su arquitectura: al haber

establecido una compleja red de relaciones entre los personajes, éstos se transforman en una gran familia urbana en la que el individuo como ser singular deja de existir para asumir y repetir el pasado de esta nueva tribu configurada por los lazos urbanos.

La ciudad, inicialmente presentada como espacio abierto y de libertad, se convierte poco a poco en un *locus* en el que las fuerzas chthonianas se desencadenan contra la que pensaba quedarse fuera de él. Por una serie de reducciones, Madrid resulta ser la misma ciudad de todos los dramas individuales. *El secreto de la lejíja* rompe con el imaginario de la ciudad como espacio de libertad y el espacio urbano cambiante se desvanece detrás de la escritura de la enajenación: la ciudad y su geografía proporcionan aquí una ocasión para la escritura de “lo ajeno como algo propio” o para actualizar el enunciado de Rimbaud, “Je est un(e) autre”.

## 1. La ciudad y su filosofía: el Madrid de la Movida

### *Espacio vs locus.*

En su obra titulada, *Qu'est-ce qu'une ville?*, Alain Cambier propone un breve repaso semántico de la noción de “ciudad” desde los romanos hasta la actualidad y establece así una serie de paradigmas para definir la ciudad. Cabe notar que una de las características más interesantes que destaca dentro de este breve ensayo, es el hecho de evocar el principio de “u-topía”<sup>3</sup> como principio fundador de una distinción semántica entre “el lugar” y “el espacio”. Dice Alain Cambier:<sup>4</sup>

La ciudad ha sido el regazo de la emancipación del hombre porque reside en el principio de “u-topía”, en el sentido etimológico de la palabra, es decir la

3 Cambier 2005, p. 16: “La ville a été le giron de l’émancipation de l’homme parce qu’elle repose sur le principe d’u-topie, au sens étymologique du terme, c’est-à-dire de la négation du lieu. Elle résulte de la structuration et du déploiement d’un espace indépendant du lieu. Comme le relève Max Weber: ‘Partout dans le monde, la ville fut essentiellement un rassemblement de personnes jusqu’alors étrangères au lieu’. La ville est le fruit d’une disjonction fondatrice entre l’espace et le sol (*topos* ou *locus*). Elle se soustrait au génie des lieux parce qu’elle est le fruit de l’ingéniosité humaine et de ses projets. L’originalité paradoxale de la ville est d’établir l’espace du vivre-ensemble, sans que celui-ci soit déterminé dans son mode par le lieu d’origine de ses habitants et par les liens chthoniens que ce dernier induit nécessairement. Elle permet de soustraire l’homme au despotisme du terroir, déterminé par le sang et par le sol, et de mettre fin à la dictature du local.”

4 La traducción es mía.

negación del lugar. Resulta de la estructuración y del despliegue de un espacio independiente del lugar. [...] La ciudad es el fruto de una disyunción fundadora entre el espacio y el suelo (*topos* o *locus*). Se sustrae al genio de los lugares porque es el fruto de la ingeniosidad humana y de sus proyectos. La originalidad paradójica de la ciudad es la de establecer un espacio del vivir-juntos, sin que éste sea determinado por el lugar de origen de sus habitantes y por los vínculos chthonianos<sup>5</sup> que éste último necesariamente induce. Permite que el hombre se sustraiga al despotismo del terruño, determinado por la sangre y por el suelo, y acabar con la dictadura de lo local.

Estos elementos de reflexión y de síntesis nos permiten a nuestra vez analizar este proceso de desprendimiento del “lugar” que pretende emprender la protagonista de la novela de Luisa Castro al dirigirse a la capital española. En efecto, la narradora en primera persona que abre el relato crea un “horizonte de espera” en el lector, situándose como una forastera “gallega” que nos va a contar su aventura en la capital madrileña, en un momento histórico en que Madrid es el lugar de todas las posibilidades y de libertad absoluta –el Madrid de los ochenta:

Claro que lo que voy a contar ocurrió en Madrid, y, entonces, en esa ciudad sucedían cosas bastantes inauditas. Hace quince años, todo el mundo estaba dispuesto a que le sucediera algo. (Castro 2001: 7)

Simultáneamente, esta posibilidad de vivir cosas inauditas está asociada con el nombre de otra mujer, Piedad: “En el momento de mayor zozobra, yo misma, sin ir más lejos, quise embarcar en mi bote a una persona... increíble, sí; alguien verdaderamente increíble. Se llamaba Piedad. Piedad Hero.” (Castro 2001: 7–8). Rápidamente, la narración insta una dicotomía entre el presente de la escritura (finales de los 90) y esa fecha en que la narradora llegó a Madrid como poeta:

Hace quince años, antes de mi llegada a Madrid, yo no tenía muchas ganas de sorpresas. [...] Quizás por eso escribía poemas, una manera como otra de evitar la vida, sumergida en una realidad que se desarrollaba aparte de los hechos [...].” (Castro 2001: 8)

---

5 Este término remite a la idea “de la tierra, subterráneo, infernal”. No aparece en el *Diccionario de La Real Academia Española* y sin embargo ha sido vulgarizado para la crítica literaria por el uso que hace de él Gilbert Durand en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, Antropología, 2004, traducción española de Durand 1995.

A partir de este momento y de la anécdota de la llamada de Isaac, un locutor de un programa de radio de Madrid, el relato cobra una forma lineal, y el lector se encuentra camino a Madrid con la joven poeta que quería ser “escritora”. La gran ciudad se viene a oponer al espacio familiar en el que evoluciona la joven poeta, una pequeña ciudad costera llamada “Armor”, en la que se impone la figura materna. Los dos espacios mencionados, Madrid y Armor, ya actúan como espacios que remiten a dos personajes femeninos: Piedad Hero y “Mi madre” (Castro 2001: 12). Así, África se enfrenta con la oposición mencionada anteriormente: el “*locus*” con sus figuras familiares y el “espacio” urbano madrileño con su retahíla de desconocidos. De hecho, en vez de ir a casa de sus tíos maternos, África decide quedarse en casa de una desconocida, Belén, con la que acaba de viajar a Madrid. El hecho de romper con la lógica familiar le permite crearse con el imaginario de la ciudad como espacio de libertad y de anonimato y acabar así –en palabras de Alain Cambier–, “con la dictadura de lo local”:

La libertad, que siempre había despreciado [...] se me revelaba ahora como un don. Vagaba por las calles al sol, podía o no coger un autobús, incluso podía ir a ver cuadros a algún museo. Tenía tiempo. Todo aquello, al final, formaría parte de un breve episodio que podría contar al volver a mi casa, a la rutina deliciosa con mis padres y mi hermana.” (Castro 2001: 34)

De hecho, el personaje de Isaac tiene una importancia determinante en la trayectoria de la protagonista por la ciudad ya que tiene una triple identidad: es locutor de radio, dueño de un bar de copas y editorialista. El que la hizo venir a Madrid ya tiene una triple identidad social que abarca una gran cantidad de esferas sociales y de redes relacionales. Un primer desembrague narrativo interviene cuando la protagonista va a ver al que llama su “mitad hada madrina, mitad matón”, es decir Isaac. Cancelado el programa de radio, África ya no tiene ningún motivo para permanecer en la ciudad. Desde ese mismo momento, el tiempo narrado transcribe fielmente los días y las horas pasadas en la capital, que se convierte en la ciudad de los misterios. Como una promesa más de lectura, Isaac le dice a la joven:

Madrid está lleno de misterios, de maravillas. Cuando yo tenía tu edad, esta ciudad fue para mí como el cielo. Piérdete por ella. Algún día me agradecerás haberte traído. (Castro 2001: 42)

*“La casa de Manoteras”: la ciudad se escribe.*

Aunque en los primeros capítulos (1–4), su llegada a la ciudad está presentada como una elección ajena y aunque se insiste en el hecho de que está de paso, eso no le impide establecerse en una casa que rápidamente se convierte para ella en “su” casa (Castro 2001: 58). El descubrimiento de la ciudad empieza por la periferia. El barrio de Manoteras va a ser su primera morada. Al contrario de los héroes de las novelas del siglo XIX y de principios del XX que llegan a la ciudad para hacerla suya, África parece permanecer fuera de ella. Así, va desgranando las horas y los días en compañía de un vecino gallego, Euleterio Costa, con el que decide escribir la historia de su pueblo, “La Tilleira”, en este barrio periférico de la capital:

El tiempo corría deprisa en aquel apartamento de Manoteras, buscando adjetivos y adverbios para acabar de impresionar a Euleterio con un retrato fidedigno de la Tilleira, una prueba que certificara mi calidad de *poeta del pueblo*,<sup>6</sup> de poeta digna de Armor. (Castro 2001: 74)

Ya interviene aquí una primera disociación entre “la poeta del pueblo” que pretende ser y la narradora de este espacio urbano: como si ya coexistieran dos espacios literarios en el texto, el lector no tiene acceso a lo que escribe África y sin embargo, se ha convertido en la narradora en primera persona de la vida del barrio y de su geografía urbana.

La casa de Manoteras se ensancha al “barrio de Manoteras”. Éste es un primer espacio que se asocia con el mundo nocturno y que instaura un movimiento pendular del centro a la periferia con los vaivenes de la protagonista al bar de Isaac:

Cuando regresaba a la casa en el “búho”, el último autobús nocturno que conectaba la red de San Luis, en plena Gran Vía, con el sector norte de la ciudad, en medio de los últimos despojos de la noche, junto a drogadictos terminales y borrachos autómatas que entraban y salían del bus con los ojos cerrados, la única voz que me recibía al llegar al barrio, en medio de aquel esplendoroso silencio, era el estertor misterioso de la gran depuradora de agua. (Castro 2001: 76)

El Madrid nocturno se convierte en el espectáculo de la vida de los anónimos, a la que se asocia la del escritor y éstos son, en su mayoría,

---

6 El subrayado es mío.

los marginados: “La vida de un escritor no es sana. Uno se muere alcohólico o arruinado. Parece un tópico pero es así.” (Castro 2001: 76). Este barrio parece cobrar vida no sólo con sus habitantes sino también con sus construcciones artificiales, como la depuradora, que de repente cobra los rasgos de un animal mitológico, el Cancerbero infernal:

[...] tardé en descubrir que aquel ruido pavoroso era de una máquina, pero luego para mí siempre fue el de un gran perro tutelar y doméstico que nos recibía a los que llegábamos solos a casa y salíamos solos de casa. (Castro 2001: 76)

Este barrio periférico proporciona una buena coyuntura para escribir la vida de la ciudad en un momento de su historia en que la creatividad tiene lugar de noche. Esta vida bohemia, propia del imaginario de los “poètes maudits”, que África había emprendido durante el primer mes de su estancia en la capital, se interrumpe de repente cuando empieza a trabajar en el bar de Isaac como camarera y decide dejar el piso de Manteras que comparte con Belén y con su novio Alberto cuando éste desaparece misteriosamente. Se concluye una primera etapa en la escritura de la ciudad:

De mi estancia en Madrid, yo tenía ahora mi trabajo de camarera y aquellas cuartillas que iba desgranando para mi soñoliento lector. [...] Antes de acudir al bar como cada noche había quedado en una galería de arte con Isaac. Aquello iba a ser mi despedida. Mi aventura madrileña había durado exactamente un mes, el tiempo suficiente para constatar la vacuidad del elemento en el que me movía, la inestabilidad de aquel barco a la deriva, y recuperar la ruta de la retirada. (Castro 2001: 81)

Pero, como en un juego de vasos comunicantes, cuando el espacio urbano parece carecer de interés, se abre el espacio humano creado por los encuentros en la ciudad. Se cancela la primera etapa en la que imperaba la ciudad como espacio exterior para dejar sitio a la ciudad como lugar de encuentros. La ciudad se convierte en un espacio cerrado que va atrapando a los que se creían fuera de su alcance.

## 2. Encuentros y metamorfosis: Madrid y sus misterios

### *Misteriosa Piedad: el encuentro*

Desde la primera mención de la ciudad, habíamos subrayado la proximidad entre la evocación de la ciudad y el nombre de “Piedad” que comparten incluso una gran proximidad sonora: “-I-DAD”. Cabe notar que en los cuatro primeros capítulos, este personaje no se había mencionado y su aparición actúa como un nuevo desembrague en la ficción:

Pero nunca se anda el mismo camino, ni se desanda. En el mío de regreso, que había iniciado con la despedida de Isaac, apareció como una alondra la inefable Piedad, la mujer que iba a darle la vuelta al vaso de agua en el que yo me ahogaba sin que una gota cayera, la última casualidad que iba a estrechar el cerco de mi destino. (Castro 2001: 81)

Había algo misterioso en ella, algo que capturó mi curiosidad desde el primer momento. Piedad apareció en mi vida como una sirena sucia salida de una marea negra. Su aspecto no podía ser peor. Y sin embargo, debajo de aquella mugre me pareció que se ocultaba un bonito vestido de escamas de plata, y su alegría contrastaba tanto con la contaminación que la envolvía en aquella sala de arte que mi reticencia se fue relajando, mientras ella, con mucha normalidad, iba desgranando nombres familiares y hechos que efectivamente habían ocurrido hasta el punto de causarme la impresión gratísima de estar ante una persona que me conocía a la perfección. (Castro 2001: 82)

Uno de esos misterios de Madrid resulta ser esta pintora. Este primer encuentro con la que a partir de este mismo momento se convierte en un doble femenino inquietante, se prolonga en la visita que le hace a su apartamento /sótano. Así, cuando se prosigue la descripción del encuentro con este personaje que había sido nombrado en el *incipit*, la narración se encauza hacia nuevos caminos, provocando simultáneamente una visita de África a la casa habitada por Piedad, en un sótano del barrio de Chamberí, “calle Españolito”. La descripción de este espacio mínimo y asfixiante ya crea un paralelo entre el ser y el espacio que ocupa; Piedad está asociada al mundo subterráneo y oscuro:

[...] el resto de la casa era un sótano con dos tragaluces a la calle, donde había montado un catre provisional, un par de estanterías con libros muy usados y un tablón sobre dos caballetes, que tenía encima un flexo encendido,

la única luz eléctrica de la estancia. Hacía frío, a pesar del pequeño radiador que luchaba impotente contra la humedad de las paredes. (Castro 2001: 89)

La conversación que mantienen las dos mujeres revela que Piedad está “de vuelta” en esta ciudad que la ha visto nacer, hace diez años, como artista, y que mantiene un parentesco con Isaac, el hombre que provocó la llegada de África, y también con Alberto, el amante de Belén, la chica que la alojó en Manoterías. Alberto se convierte así en el segundo misterioso personaje en torno al que se va a organizar el resto de la diégesis. De ahora en adelante, Piedad y Alberto son los dos hilos de Ariadna que permiten seguir las peripecias de la joven por la ciudad y también los dos seres que van reduciendo su geografía urbana.

En la lógica de huida/atracción, el encuentro con Piedad acelera la decisión de África de dejar esta casa de las afueras de Madrid y mudarse a un ático de la “calle Zurbano”. La evocación de los lugares ocupados por la narradora es cada vez más reveladora de la asimilación del ser al espacio que ocupa: al querer huir de este cerco que Piedad dibuja a su alrededor, África se adentra un poco más en la ciudad. El movimiento que va de la periferia al centro también evoca una integración progresiva del espacio por parte de la narradora:

Creo que el encuentro con Piedad fue para mí un pulso con la ciudad. Había llegado a Madrid arrastrada por una soga, pero ahora estaba allí, con una mesa, una máquina de escribir y varias cuartillas. Y ella no me iba a echar. (Castro 2001: 101)

El encuentro con Piedad introduce, a partir de este momento, dos retratos casi antitéticos del artista según el lugar que ocupa; dos modelos de creación disociados, creando así una geografía espacial vertical, con el “ático” por una parte y con el “sótano” por otra. Si el espacio urbano, según señala Alain Cambier retomando a J.P. Vernant,<sup>7</sup> permite “pasar de una concepción jerárquica del mundo y de la *polis* a una representación homogénea e igualitaria del espacio urbano” (Cambier 2005: 17), aquí, por el contrario, la espacialidad se asocia con el espacio “escalonado y valorizado de las antiguas cosmogonías” en las que presiden las fuerzas chthonianas. Entre estos dos espacios, están la casa de Manoterías y el lugar ocupado por Alberto.

7 La traducción es mía. Vernant 1965, pp. 207–229: “D’une part, les notions fondamentales pour la géométrie, de centralité, d’égalité et de réversibilité définissent un nouvel espace circulaire et homogène qui se substitue à l’espace étagé et valorisé des anciennes cosmogonies.”

Mientras que Piedad cobra el aspecto de la artista malvada y bohemia, que hasta ahora había reivindicado África en sus baladas nocturnas en el “búho” del centro a la periferia, África decide aislarse en un espacio prestigioso, cual poeta en su torre de marfil, capaz de crear fuera del alcance del mundo y de los demás. ¿Será para encontrar en este lugar en el que se dedica exclusivamente a la escritura, la “habitación propia” que Virginia Woolf pedía para la creación femenina?<sup>8</sup>

*“La casa de Zurbano”: escribir en la ciudad.*

Aquella casa no tenía nada que ver con la de Manoteras, nada de gitanos, nada de toxicómanos, [...] [e]l silencio en aquella finca era total, lo que me permitía seguir escribiendo cada noche un capítulo de la historia de La Tilleira, que enviaba cada mañana por correo a la casa de Manoteras [...] [E]n eso estaba, entregada a la absurda tarea de escribir la historia de La Tilleira, la miserable historia de nuestras Hurdes gallegas desde un ático en pleno centro de Madrid. (Castro 2001: 102)

La calle Zurbano es el contrapunto social e imaginario de la casa de Manoteras, así como el “sótano de Españolito” es la antítesis de Zurbano. Este nuevo espacio ocupado por África le da la ilusión de estar cerca de la creación y lejos de la vida. A lo largo de los dos capítulos siguientes (5–6), el mundo urbano se reduce a la figura familiar del portero de un piso del centro de Madrid. Todo transcurre como si los seres humanos que hasta ahora poblaban la ciudad hubieran dejado de existir. Así, la materia novelesca de la escritura sigue siendo el material encontrado en un habitante de Manoteras con la historia del pueblo del vecino psiquiatra y escritor, Euleterio Costa. Esta breve pausa en la narración, en que la narradora pretende haber alcanzado la soledad indispensable para la creación, se ve trastornada por la intromisión de pequeños elementos que vienen a romper el equilibrio precario de su estatus usurpado:

Y allí me quedé, viendo amanecer, disfrutando de un apartamento en el centro de la ciudad, sentada en la silla frente a la máquina de escribir, contemplando unas vistas que me estaban costando lo que seguramente mi amigo Isaac había cobrado por matar a un hombre al que yo conocía. O por pagar para matarlo. (Castro 2001: 118)

8 Título de la obra teórica de Virginia Woolf acerca de las mujeres y de la creación: *Una habitación propia*

Con motivo del dinero prestado por Isaac que le permitió alquilar esta casa, el mundo nocturno retoma su lugar. Este mundo nocturno va cobrando cada vez más el aspecto de un mundo chthoniano. A partir de este momento, África dejará de ser una espectadora de la ciudad para convertirse en un miembro más de la gran familia en la que para ella se ha transformado este Madrid literario, uniendo así la periferia con el centro, “Manoterías” con “Zurbano”, Alberto con Isaac y Piedad con su propia persona.

Poco a poco, la novela que se está escribiendo cobra la forma de una novela negra, en que se irán confundiendo los futuros crímenes con los crímenes pasados. El capítulo seis es decisivo dentro de la lógica de la penetración de la ciudad y de sus habitantes en la vida de esta forastera, “poeta del pueblo” (Castro 2001: 74), hasta habitarla completamente y provocar su desaparición. Así, vuelven a aparecer uno a uno los personajes mencionados anteriormente, hilvanando el resto de los vínculos que habían quedado sin explicitar. África se ve atrapada en la red de sus encuentros y su cárcel dorada va a ser el primer espacio dañado por esta intromisión de los que definen la ciudad. Piedad, quien se convierte cada vez más en un personaje amenazador, es el agente de invasión del espacio propio. Para ella el espacio urbano se reduce a unos cuantos nombres: “Madrid es muy pequeño, ya ves, esto es lo que tiene de bueno.” (Castro 2001: 123)

A medida que se van estrechando los vínculos entre los personajes, se van abriendo nuevas moradas, todas situadas en el centro de Madrid. Los movimientos intra-urbanos ya no son del centro a la periferia, sino de una casa a otra, que distan poco unas de otras: la acción se desarrolla ahora en un pequeño triángulo situado en los barrios de Chamberí, Salamanca y Delicias, que cobijan en su centro el parque del Retiro.

Una de las consecuencias de esta contaminación del espacio es que el proceso de la escritura se ha interrumpido para la protagonista: las peripecias le impiden seguir escribiendo la historia del pueblo gallego, ya que su propia persona ha sido alcanzada por la lógica de la ciudad, íntimamente ligada al nombre de Piedad:

Yo era una recién llegada, yo quería hablar de libros, quería alejarme de todo aquello, pero Piedad ya se había convertido en una pesadilla para mí. Una pesadilla que lo invadía todo, una pesadilla decidida a filtrarse en cada recodo de mi limitada geografía. (Castro 2001: 120)

La historia de la Tilleira deja paso al género asociado a la ciudad, es decir, a la novela negra; y, en cierta manera, hasta el último capítulo, la novela se podría leer como una novela negra en la que la joven África es arrastrada

por una ciudad vorágine, cloacal y laberíntica que cobija en su seno a monstruos sagrados y asesinos. Así lo formula con mucha ironía la narradora en el capítulo nueve, subrayando el carácter arquetípico de los personajes de la novela que se está escribiendo a pesar de que la otra, la “poeta”, se empeñe en escribir la historia de un pueblo:

Ahora no tenía un duro, pero tenía una historia que contar. Todo lo que dejaba atrás le hubiera bastado a cualquier novelista para montar una novela. Desde luego, los ingredientes no faltaban. Estaba Isaac el Bueno, estaba Stoneman el Oscuro, estaba Piedad la Víctima, estaba Lucía la Mala, y Alberto, ¿quién era Alberto? [...] A mí me había tocado encontrármelos a todos. Nadie a quien se lo contara se lo creería. Que tuve en mi poder un dinero destinado a liquidar a un tipo, que lo devolví, y que acabé acostándome con él.[...] Madrid me había hecho un buen regalo nada más llegar. Pensaba que con aquello ya podía vivir de las rentas por una eternidad, pero que ahora tocaba hacer mi propia fortuna y seguir insitiendo en mi pobre y desatendida historia de La Tilleira. (Castro 2001: 177)

Como ya ocurrió una vez en el capítulo cuatro, en que se proponía un final a la novela, la narradora configura nuevas posibilidades de escritura, abriendo nuevos vías al provocar nuevos encuentros, cuando el lector cree haber llegado al final del camino. Así ocurre cuando África llega a la casa de Zurbano después de haberse deshecho del dinero que Isaac le había prestado, pensando que éste sería el motivo de su enajenación y después de haber hecho una serie de comentarios metadieгéticos para distanciarse de la aventura que está contándole al lector. Y sin embargo, al llegar a su casa despojada del dinero, la llegada de Piedad a esta casa de Zurbano provoca esta vez su expulsión. África huye así de esa casa desde la que sólo pretendía escribir su “historia de La Tilleira”. La presencia de Piedad en “su” casa y su desalojamiento nos lleva a ver cómo el “yo” ha sido sustituido por “otro”: esta sustitución en el espacio urbano es ya el anuncio de la sustitución del espacio urbano por el espacio psíquico.

### 3. Del espacio al locus: “A contrapelo”

*¿Teseo en femenino?*

En un primer momento, la expulsión del espacio “propio” de África provoca una *errancia* a través de la ciudad. Sin embargo, los diversos encuentros

han ido creando una geografía humana que permite establecer una serie de lugares familiares, una serie de “casas” en las que refugiarse. En los capítulos siguientes (9, 10) se abre una nueva morada: “la casa de Alberto”, el personaje inquietante en torno al que se ha ido centrando la intriga y que se podría considerar como el doble masculino de Piedad. En la “casa de Delicias” es donde decide refugiarse la protagonista después de haber sido desalojada de su casa y, como formula la voz narrativa, ese sitio puede cobrar la forma del infierno:

Necesitaba refugiarme en algún lugar, pero no quería meterme en cuatro paredes. [...] Tener un sitio a donde ir da una gran tranquilidad, aunque ese sitio sea el infierno. (Castro 2001: 183)

La estancia de África en esta casa va a ser la ocasión para darle la última vuelta de tuerca a la escritura de la ciudad como espacio enajenante. En cierta manera, el resto de la diégesis confirmará el hecho de que el espacio abierto de la ciudad se va reduciendo a un espacio mínimo y asfixiante, como si toda la dinámica espacial de la novela consistiera en dirigirse a un centro diabólico, alojarse en él. Ya no estaríamos en una ciudad-laberinto en la que la protagonista/Teseo trataría de encontrar y de matar al monstruo, sino que la ciudad permitiría, más bien, ir a su encuentro y conocerlo. Toda la lógica que ha consistido en volver a crear lugares familiares a través de la instauración de una multiplicidad de “casas” tiene como última consecuencia el hecho de reconectar con la lógica familiar, del *locus* que Alain Cambier definía en estos términos: “[el] genio de los lugares”. Aquí, el monstruo podría cobrar rasgos femeninos (Piedad) y rasgos masculinos (Alberto) y, sin embargo, es con su propia interioridad desdoblada con la que va a tener que luchar. ¿Cómo matar a este monstruo sin provocar su propia muerte?

Poco a poco, se va imponiendo el registro del doble, de lo extraño, de la repetición de las anécdotas pasadas vividas por Piedad en el propio cuerpo de la narradora: “Todo lo ajeno era mío y todo lo mío se hacía ajeno” (Castro 2001: 186); y el relato empieza a cobrar una nueva forma genérica: una novela con efectos fantásticos. El “pulso con la ciudad” resulta ser un pulso con el género de la novela que se está escribiendo y aquí los espacios interiores contaminados por lo ajeno van cobrando cada vez más relevancia. Cuando vuelve a aparecer en la “casa de las Delicias” el ruido de la depuradora de agua, ruido característico de la “casa de Manoterías”, ya actúa como una señal de la reunión y de la confusión de los diversos espacios urbanos mencionados, así como de la confusión mental que se está instalando en el corazón de la protagonista. La ciudad se hace señal y signo:

Y al fondo sólo aquel estertor profundo y rítmico, aquella respiración lenta de animal que descansa o agoniza, lejos y cerca, dentro y fuera de la casa, no sabía bien si dentro o fuera de mi alma. [...] Por un momento pensé que estaba soñando y que me encontraba en la casa de Manoterías, escuchando el trabajo sordo y lento de la depuradora de agua. Era el mismo ruido, era aquella máquina. Me quedé maravillada, como si aquel ruido quisiera decirme algo. (Castro 2001: 211)

La desaparición simultánea del cuerpo de Alberto esa misma noche reitera así pues, su primera desaparición en la diégesis de la casa de Manoterías. Asimismo, se une a la historia vivida por Piedad diez años antes, provocando de nuevo la huida de la protagonista a través de la ciudad para ir a refugiarse, esta vez, a un lugar público, el parque del Retiro:

No sé por qué mis pasos me llevaron allí. Los parques nos llaman a veces. Cuando ya no tienes casa ni alma, las ciudades te ofrecen un parque. Son refugios para quien nada espera. (Castro 2001: 214)

El espacio urbano es el último recinto cuando ya nada queda y, sin embargo, reencontramos una dinámica espacial: el Retiro está en el corazón de la ciudad y África se viene a cobijar “en el mismo corazón del parque” (Castro 2001: 215). La penúltima morada urbana de la protagonista resulta ser un espacio urbano para anónimos en el que, sin embargo, vuelve a ser conocida por sus habitantes vagabundos, ya que se la confunde con su doble, Piedad, que unos años antes había encontrado refugio en este mismo lugar. Los lugares anónimos ya no existen en la ciudad y lo ajeno ya define hasta su propia identidad. Huyendo de la repetición, África no hace sino escribirla de nuevo sin cesar. Huyendo de la ciudad, no hace sino hacerla cada vez más presente.

#### *El proceso de regresión: “el sótano de Españolito”*

Encontramos la última etapa en este proceso de la escritura de la enajenación en el capítulo 11, cuando la protagonista se encauza hacia el desenlace trágico de su estancia en la ciudad, atraída por una fuerza que la lleva inexorablemente al corazón de este laberinto sin monstruo externo, pero ubicado en “el sótano de Españolito”:

[...] mis pasos me llevaron de un modo irreflexivo hacia el sótano donde Piedad me había recibido por primera vez. Caminé a tientas, dejándome llevar por la intuición a través de las calles de Chamberí. [...] Me parecía que había

pasado mucho tiempo desde que había estado allí, tanto como el que media entre la lucidez y la locura, entre la claridad y la confusión, sólo que ahora era al revés. (Castro 2001: 229)

Finalmente, la experiencia de la esquizofrenia se materializa en un recorrido “a contrapelo” de todos los espacios ocupados por ese doble que la habita, Piedad. Escribir la enajenación supone aquí un viaje por los espacios ocupados por “el otro” hasta ocupar su centro. Y sin embargo, la ciudad actúa ya como una espectadora pasiva de los cambios que surgen en el corazón de los seres humanos:

Volver a los lugares donde has vivido tiene algo de espectral. Que todo siga igual, los mismos olores, los mismos edificios, cuando dentro de ti todo ha cambiado, toma de pronto la forma de un reproche. O ni siquiera eso. Indiferencia. Es como si la arquitectura de la ciudad, imperturbable, te mirara pasar. (Castro 2001: 236)

Esta concepción de la ciudad es, así pues, simétricamente opuesta a la concepción de un Baudelaire, quien, en su poema “El Cisne”, escribía: “La forma de una ciudad cambia más deprisa que el corazón de un mortal”.<sup>9</sup> Aquí, África viene a demostrar que la ciudad sigue siendo el lugar de las fuerzas chthonianas y de la tragedia humana, mientras que el corazón del ser humano ha pasado por la mayor experiencia vital; y así reescribiría el verso del poeta: “La forma de una ciudad *no* cambia *tan rápido* como el corazón de un mortal”. En el último capítulo se produce el gran salto temporal: África vuelve a recorrer cada espacio –desde Manoteras hasta Zurbano– después de haber pasado diez años “1983–1993” (Castro 2001: 248) en un sanatorio; y su recorrido repite este movimiento de la periferia al centro que había sido su primer trayecto al llegar a Madrid. Esta repetición conlleva, sin embargo, una transformación de la mirada de su vivencia urbana: como un gran círculo que se cierra sobre sí mismo, conteniendo en su seno a un ser quebrado e híbrido, Madrid era el otro nombre del lugar que tenía que venir a ocupar la joven para escribir su novela: Piedad. Así acaba la novela:

No podía salvarme de mi propia vida, como no habían podido salvar a Piedad hasta que yo ocupé su *lugar*.<sup>10</sup> [...] [y]o no era consciente de ningún sufri-

9 “Le cygne”, en Baudelaire 1964, p. 107: “(la forme d’une ville Change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel)”.

10 El subrayado es mío.

miento, sino acaso de un trabajo hecho, cumplido, de una tarea a la que se me había convocado y que terminé con éxito, hasta el final. [...] Por eso yo vine a Madrid. (Castro 2001: 249)

Aunque como a primera vista el universo urbano podía introducir una ruptura en el mundo ficcional de Luisa Castro, en realidad, resultó ser el escenario para que se desplegara una vez más la escritura de lo *Unheimlich*, de “lo inquietante familiar”. Aquí, Luisa Castro trastorna las categorías clásicas de la concepción de la ciudad como espacio de la modernidad. La diégesis rompe con el pacto de lectura inicial que pretendía describir un momento histórico de la capital madrileña y nos lleva a ver cómo el espacio mental sustituye al espacio urbano, después de que éste le haya ofrecido todos los elementos geográficos y humanos para poder escenificar la experiencia de la locura, provocando así una vacilación para la crítica en el momento de nombrar el género en el que inscribir la novela.

El Madrid de la “década prodigiosa” permite el paso de la historia de la poeta del *locus* a la novelista urbana. El “prodigio” dentro del propio sujeto femenino durará otra “década”: en búsqueda de su compleja identidad literaria, el sujeto femenino viene a contaminarse semánticamente al lugar de su acogida, hasta asimilarse a él y devolvernos así una escritura, en femenino, del Madrid de la Transición.

## Bibliografía

- Baudelaire, Charles (1964): *Les fleurs du mal*, Paris: Flammarion.
- Cambier, Alain (2005): *Qu'est-ce qu'une ville ?* Paris: Vrin.
- Castro, Luisa (2001): *El secreto de la lejíja*. Barcelona: Planeta.
- Delacampagne, Christian (ed.) (1987): *Madrid: la décennie prodigieuse*. Paris: Autrement.
- Durand, Gilbert (1995): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Imbert, Gérard (1986): “Mythologies nocturnes : la ville comme parcours (le Madrid de la Movida)”. En: *Mythologies hispaniques dans la seconde moitié du XXè*. Dijon: Université de Dijon, pp. 47–52.
- Vernant, Jean-Pierre (1965): *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: Maspero.