

Los modos literarios flexibles de «*Vísceras de la ciudad*» (1935) de Rosa Arciniega

Susan Larson

Texas Tech University • susan.larson@ttu.edu

RESUMEN: El cuento «*Vísceras de la ciudad*» (1935) de Rosa Arciniega es un ejemplo de la literatura comprometida que cuestiona los límites entre la cultura de masas y la cultura vanguardista de élite. Las ideas de Arciniega sobre la estética y la política se formaron en Lima en los años veinte, influidas por el filósofo marxista José Carlos Mariátegui, y forman la base de su escritura idiosincrática en y sobre Madrid de la década siguiente. A través del uso de técnicas narrativas experimentales y cinematográficas, «*Vísceras de la ciudad*» trastoca la relación sujeto-masculino/objeto-femenino tan característica de la narrativa moderna y emplea un modo flexible de escribir que se presta fácilmente a la revisión para publicaciones futuras.

ABSTRACT: Rosa Arciniega's short story "*Vísceras de la ciudad*" (1935) is an example of social-committed literature that blurred the boundaries between popular culture and the avant-garde. Arciniega's ideas about aesthetics and politics, shaped in Lima in the 1920s by her contact with the Marxist philosopher José Carlos Mariátegui, are the foundation of her idiosyncratic writing in and about Madrid between 1930 and 1936. Through recourse to experimental and cinematographic narrative techniques, "*Vísceras de la ciudad*" reverses the masculine subject / feminine-object relationship commonly found in modern literature and employs a flexible mode of writing that lends itself to revision and reuse in future publications.

PALABRAS CLAVE: Rosa Arciniega, «*Vísceras de la ciudad*», cultura de masas, vanguardia, literatura social.

KEYWORDS: Rosa Arciniega, "*Vísceras de la ciudad*", popular culture, avant-garde, social literature

ROSA Arciniega (1909-1999) fue una figura más que singular en la historia de las letras hispanas. Fernando Iwasaki lamenta en su libro *El descubrimiento de España* que Arciniega sea uno de los autores peruanos «...quienes por haber sido todo en España nunca fueron nada en el Perú» (1996, 138-139). María del Carmen Simón Palmer explica que la imagen de Arciniega «causó en aquel Madrid sorpresa, especialmente porque una mujer vistiera pantalones, corbata y llevara el pelo corto. Sus colegas masculinos no dejaron de hacer alusión a su aspecto, considerado por unos como "excéntrico" y sumamente atractivo por la mayoría» (2015, 181). Inició su carrera madrileña en 1930 publicando artículos breves de carácter social sobre la capital en *Nuevo Mundo*. Pronto empezó a asistir a la tertulia del filósofo Ortega y Gasset y a publicar en la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero, junto a nombres como los de Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Antonio Marchal o Antonio Espina, por citar solo los más conocidos.

Durante sus años universitarios, Arciniega se formó y se politizó en Lima, entre el grupo de intelectuales perua-

nos alrededor de José Carlos Mariátegui. Melisa Moore define el proyecto poético-político de Mariátegui como un modo de articular «the creative possibilities of (poetic) language, nurtured by European thought, that of skeptics (Nietzsche) and surrealists (André Breton) alike, for a non-scientific-rationalist conceptual paradigm, and a politics and poetics of popular revolution» (2014,4).¹ Fue en su ensayo «Arte, revolución y decadencia», de 1930, donde Mariátegui teorizaría sobre el «marxismo-modernista» al señalar cómo «no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo» (258). Tras cuestionar la definición del «arte nuevo» que diera Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), señalaría cómo revolución y decadencia coexisten en el mundo contemporáneo, si bien únicamente la primera debía ser denominada «arte nuevo». Censuraba a Ortega y Gasset no haber sabido distinguir, en el arte moderno, los elementos de la revolución de aquellos otros que denotaban decadencia, al considerar que el reclamado sentido revolucionario solo podía alcanzarse tras el repudio y el desahucio de lo burgués; en consecuencia, la cuestión no era crear nuevas técnicas ni destruir las antiguas. Y tales valoraciones estéticas, presentes en la conceptualización de Mariátegui y su grupo, ayudan a entender de dónde viene la visión artística y política de Arciniega durante sus años en España.

Entre 1931 y 1934 Arciniega escribió cuatro novelas: *Jaque Mate* (Renacimiento, 1931), *Engranajes* (Renacimiento, 1931), *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis* (Cenit, 1933) y *Vidas de celuloide* (Cenit, 1934). Periodo más que productivo de la vida profesional de la autora, aquellas obras tuvieron en común el exhibir rasgos vanguardistas a la vez que sintonizaban con las condiciones de vida del obrero industrial, si bien en su cuento «Visceras de la ciudad» (1935), objeto de nuestro estudio, enfocó la deshumanización inherente a la ciudad moderna, encarando el tema desde la perspectiva de una mujer trabajadora en el mundo subterráneo del nuevo modo de transporte –inaugurado en 1919– que era el Metro de Madrid. Una versión muy revisada de «Visceras de la ciudad» figuró en *Playa de vidas* (Manizales, Editorial Zapata), colección de cuentos publicada en 1940 en Colombia y donde trató –casi exclusivamente– sobre la vida de las mujeres trabajadoras en las grandes ciudades europeas. Tras regresar a Latinoamérica, Arciniega no volvió a escribir novelas, publicando sin embargo las biografías *Francisco Pizarro* (Madrid, 1936; Santiago de Chile, 1941); *Tres biografías líricas: Beethoven, Schubert y Chopin* (1937); *Pedro de Valdivia* (Santiago de Chile, 1943); *Dos rebeldes españoles en el Perú* (Buenos Aires, 1946) sobre Gonzalo Pizarro y Lope de Aguirre; y *Pedro Sarmiento de Gamboa*,

1. «Las posibilidades creativas del lenguaje (poético), nutridas por influencias europeas tanto de los

escépticos (Nietzsche) como de los surrealistas (André Breton y su grupo), configuraron un paradigma

conceptual no-científico-racional, y una política y poética de revolución popular».

el *Ulises de América* (Buenos Aires, 1956).

«*Vísceras de la ciudad*» trasladaba al lector las reflexiones de una anónima taquillera del Metro madrileño. Concebido como cuento breve, se publicó el 28 de abril de 1935 en una de las publicaciones más populares de la época, *Blanco y Negro*, en un número de la revista en el que también se editaba la última de las entregas de la serie *Perdidos en Venus*, una de las obras más conocidas de ciencia ficción de Edgar Rice Burroughs, creándose, de este modo, una curiosa yuxtaposición que sirve de recordatorio a lectores actuales de las complejas reglas existentes en el mercado cultural de hace casi cien años. *Lost on Venus* había sido publicado dos años antes (por entregas igualmente) en *Argosy All-Story Weekly*, revista de enorme influencia y circulación en los Estados Unidos. Traducida como *Perdidos en Venus*, *Blanco y Negro* asumía en 1935 la idea de reproducir en sus páginas los siete fascículos –ilustrados por Antonio Cobos– de las extraordinarias aventuras de Carson Napier, protagonista norteamericano que, a bordo de un fantástico medio de transporte inventado por él mismo, llegaba por error a Venus cuando pretendía aterrizar en Marte. Allí, su empeño en salvar a la Princesa Duare de los malvados secuestradores «toristas» lleva al protagonista a recorrer las calles de la «Ciudad de los Muertos», relatándose cómo, atrapado en el laberíntico espacio de las «Siete Puertas», logrará escapar del mismo tras localizar –a través de una serie de juegos de lógica– la única que no re-

presenta peligro. Capaz Burroughs de mantener en vilo la atención del lector, su narrativa no solo posibilitaba al lector, mediante el recurso a la «fantasía», escapar a las dificultades políticas y sociales de la vida cotidiana de la época, sino que también, y de manera alegórica, describía los peligros de las posibles comunidades utópicas y ciudades futuristas de un simbólico Venus.

Burroughs personifica así, mejor que muchos otros, qué fue y cómo se recibió en aquellos años la narrativa de la cultura de masas: si con Tarzán (su protagonista más conocido y presente en el imaginario cultural de varias generaciones gracias a sus libros, tiras cómicas y películas) la fantasía se identificaba con el mito del buen salvaje, en *Perdidos en Venus* su autor –profundamente anticomunista– presentaba en los descritos espacios utópicos y distópicos no solo los peligros del comunismo sino que parodiaba de manera obvia el totalitarismo fascista. Así, casi al final del relato su protagonista escapa milagrosamente a los arianos que quieren su muerte, habitantes de la «científicamente avanzada» pero mortal ciudad de Havatoo, urbe en modo alguno placentera y que, pese a situarla en el planeta venusiano, hace pensar en el Berlín de Hitler.

Dudo que el contraste entre *Perdidos en Venus* y «*Vísceras de la ciudad*» escape, en el momento de su publicación, a los lectores. Si el héroe de Burroughs exploraba mundos intergalácticos para salvar a su princesa, la protagonista de Arciniega –nunca nombrada y nada heroica– trabaja –en su anonimato– a diario en el subterráneo mundo del Metro

(en el laberintico mundo de pasillos mal señalados) buscando percibir e identificar a su príncipe/piloto, al viajero que de forma automática compra su billete sin ni siquiera mirar o percibir a quien le observa con atención, ignorando que fantasea sobre él. «Visceras de la ciudad» se basa en la capacidad de la taquillera de crear mundos imaginarios, distanciada de la realidad por el imperceptible filtro de la taquilla. Participe en el universo de movilidad que suponía el metro como medio de transporte, la contradicción es que ella no podía disfrutar de aquella libertad de movimiento, anclada en el reducido espacio de la taquilla. Y, reducido su universo al angosto espacio de la taquilla, indiferente a ello –y al tiempo que sus dedos se deslizaban por la máquina expendedora de billetes– centraba su actividad en clasificar los tipos urbanos que la rodeaban evidenciando, en dicho proceso de catalogación, su capacidad –y la de la autora– para valorar modales, costumbres o ritmos de circulación.

Aurora Moya ha señalado en *Metro de Madrid 1919-2009. Setenta años de historia*, cómo dicha Compañía fue, junto con la Telefónica, una de las primeras grandes empresas que contrató mujeres, confiando (en su primer comunicado) en que «el público de Madrid, por su cultura, tratará con su proverbial cortesía al personal femenino de la Empresa» (1990, 34). Tras reclamar cortesía, Metro decidía que las taquilleras debían cumplir, como requisito primordial, ser solteras, precisando que aquellas que contrajeran matrimonio pasarían a excedencia forzosa. Solamente en 1930, poco antes de

la publicación del cuento, la citada compañía metropolitana aprobó una medida para compensar a quienes se viesan forzadas a dejar el trabajo tras cambiar de estado civil: la taquillera que tuviera que abandonar su puesto por contraer matrimonio, recibiría una compensación de 250 pesetas si llevaba más de un año en la empresa y de 500, si su permanencia en la misma había sido superior a cinco. Valgan estos datos para enfatizar un hecho: quienes en su día leyeron el relato, conocían las condiciones de trabajo de unas mujeres en torno a las cuales se había configurado un mito, al entender que aquellas jóvenes y pioneras trabajadoras eran «buscadoras» de maridos... Se suponía que estarían trabajando únicamente unos años, antes de casarse; y que gracias a dicho trabajo –donde pasaban largas horas en contacto verbal y físico, a través de la ventanilla, con miles de personas cada día– iban a conocer a sus maridos. Así, para muchos las taquilleras del Metro eran la cara de la movilidad dentro de la ciudad.

«Visceras de la ciudad» daba voz a una nueva trabajadora, presente en la vida cotidiana de los modernos ciudadanos. Como ejemplo de literatura urbana acerca de la experiencia de la modernidad, trata de temas sociales que cambian merced a la introducción de la mujer en la esfera pública. Como dice Rita Felski en *The Gender of Modernity*,

[m]any of the key symbols of modernity in the nineteenth century –the public sphere, the man in the crowd, the stranger, the

dandy, the *flâneur*—, were indeed explicitly gendered. [...] Thus a recurring identification of the modern with the public was largely responsible for the belief that women were situated outside processes of history and social change. Seen to be less specialized and differentiated than men, located within the household and an intimate web of familial relations, more closely linked to nature through their reproductive capacity, woman embodied a sphere of atemporal authenticity seemingly untouched by the alienation and fragmentation of modern life (Felski 1995, 16)²

Sin embargo, con la incorporación al trabajo de un mayor número mujeres en los primeros años del siglo XX, la idea de una esfera pública masculina y una privada reservada para las mujeres empieza a debilitarse. De hecho, la literatura sobre la mujer de clase obrera cuestiona la existencia de una esfera privada exclusivamente femenina en las nuevas formas de vida moderna. De todos modos, «Vísceras de la ciudad», como todas las novelas y cuentos escritos por Rosa Arciniega, se enfocan casi exclusivamente sobre los papeles cambiantes de las mujeres en el mercado del trabajo y sus implicaciones sociales respecto de una reorganización radical de la familia, el sistema educativo y la economía.

Narrado en primera persona por una protagonista que la autora presenta como voz de un colectivo, «Vísceras de la ciudad» formaliza los pensamientos en tiempo real de quien, a punto de concluir su turno de trabajo, sentada tras una taquilla observa a quienes compran el billete que les permitirá viajar. El cuento tiene un ritmo establecido por los siempre breves pero intensos ensueños poéticos de la taquillera, constantemente interrumpidos por los siempre iguales reclamos de los pasajeros: «Uno de quince ... Otro de diez... Uno de veinte... Uno de diez...». Las peticiones exigen una respuesta física inmediata por parte de la taquillera que, desde el primer párrafo, explica cómo ha fusionado sus manos con la calculadora, formando una criatura ciborg medio humana, medio mecanizada. «Apoyo mi índice en la tecla número 1, mi anular en la 10, mis cinco en la manivela del impulso; luego, los cinco otra vez, en la sucia moneda, que cae en este pedestal desgastado como las peanas de ciertos santos en fuerza de besos». La característica repetitiva de intercambiar billete por dinero se convierte en un ritual religioso pero vacío, desgastado y sucio, que crea un ambiente de frialdad y de deshumanización; y el trabajo repetitivo y mecanizado que supone

2. «En el siglo XIX, muchos de los símbolos centrales de la modernidad — la esfera pública, el individuo entre la multitud, el extranjero, el dandy, el *flâneur*— pertenecían explícitamente al género sexual masculino. [...] Por eso la asociación recurrente de lo moderno con lo público fue en

gran parte responsable de la creencia de que las mujeres estaban situadas fuera de los procesos históricos y del cambio social. Conceptuadas como menos cualificadas y preparadas que los hombres, ubicadas dentro del hogar en una red íntima de relaciones familiares,

más estrechamente vinculadas a la naturaleza a través de su capacidad reproductiva, la mujer encarnaba una esfera de autenticidad atemporal aparentemente libre por la alienación y fragmentación de la vida moderna».

despachar billetes posibilita que la única manera que tenga la narradora de pasar el tiempo –esto es, de mantener activo su cerebro– sea el «sencillo sistema de catalogación» que utiliza para dividir a los hombres que se presentan ante ella estableciendo categorías, para lo cual recurre a imaginar qué harán, tras haber llegado a su destino, al salir del Metro.

Lo singular de «Visceras de la ciudad» es que trata de una mujer que observa a los hombres: es singular por cuanto trastoca la relación sujeto-masculino/objeto-femenino característica en la mayoría de las narraciones de la época, y supone un reverso en el reparto de poderes, asignando ahora a la mujer –al situar a la taquillera en una posición privilegiada: sentada en el interior de un espacio encerrado y protegido, donde nadie la puede ver, si bien ella lo observa todo– la capacidad de disfrutar escudriñando a los demás. Así, con la experiencia que le otorga fijarse en quienes bajan las escaleras del metropolitano cada día, la protagonista del cuento establece diversas categorías de hombres, que descarta uno por uno al considerar que «no son completos». De uno primero a quien define como deportista, piensa que «no me interesa. No es un hombre completo. Este solo sabe andar por la superficie». Lo llama «paleta abobado» que «...conoce palmo a palmo el panorama urbano» pero es incapaz, sin embargo, de sobrevivir en la auténtica ciudad de tres dimensiones. Desprecia al segundo, que «me grita “sus cuarenta” con ese aire retador del millonario que llega a Montecarlo con ánimo de

desbancar el Gran Casino». La falsedad de tal hombre le disgusta y amenaza. El personaje en que entra en más detalle es el tercero, el artista; si bien «...tampoco me interesa. Tiene cara de surrealista: ojos y dedos de heroínomo, boca de blasfemo. Mal caminante urbano –en tiempo de sol se hunde–, apenas roza un saliente epidérmico en las profundidades de estas bocas oscuras con su billete de “cuarenta”. [...] Es el murciélago de la ciudad». Y tras distinguir estos tres tipos de hombres, generaliza sobre los demás, de nuevo recurriendo a su particular sistema de clasificación. «De estos no me interesa ninguno. Descienden a mi ciudad subterránea impulsados por un azar fortuito, por costumbre, por una ciega ley biológica. [...] Dentro de mis normas de catalogación, a estos lo incluyo en la casilla de los parálíticos o de los lisiados». A lo largo de su jornada laborable, pues, desfila por su ventanilla una amplia serie de cuerpos de hombres incompletos, discapacitados, deformados y sin voluntad...

La narradora sigue detallando la constante procesión de quien se acerca a la taquilla, pensando «otro murciélago... voy a catalogarlo también... Pero miro mi reloj de pulsera ... Las siete menos cinco. No, no. Se acabó por hoy la catalogación. [...] Voy a pasar de mi condición de espectadora de naufragios a protagonista de una íntima novela; de taquillera del *Metro*, a heroína literaria [...] porque ya solo faltan cinco minutos para que descendas tú, ¡oh, mi hombre completo!, que posees el raro don de las tres dimensiones». Este es, en mi opinión, el momento cla-

ve del relato, cuando (bisagra narrativa) cambia la perspectiva de la narradora y, en consecuencia, el ritmo de la prosa. Tras haber visto –que no mirado, por cuanto hubo distancia y frialdad– pasar ante ella a la muchedumbre, en los últimos minutos de su turno laboral opta por despertar, tomar el control y, sobre todo, exigir cualidades y virtudes al hombre deseado: «Mírame. Detente un momento. Compréndeme. Porque tú, ¡oh, dominador de los aires!, no conoces esta vida de eterno subterráneo, de eterna víscera, de eterna entraña de la ciudad». La relación objeto/sujeto antes mencionada se trastoca repentinamente al desconectar la narradora de su rutina (al independizarse de la máquina expendedora de billetes) permitiéndose desear a otro ser humano. La exclamación «tú» en segunda persona es también un gesto narrativo radical, al confrontar directamente con un lector masculino e implicar al hipotético lector en el proceso de la deshumanización de la taquillera y por extensión de todas las mujeres trabajadoras de la ciudad. Y entiendo que es aquí cuando el cuento, en un vanguardista gesto brechtiano, rompe la cuarta pared para involucrarnos más directamente en la acción.

Los símiles usados para hablar del espacio del metro cambian, como también cambia la imagen que hasta el momento se había dado del suburbano, representándolo ahora como si fuera un espacio humano, casi corporal. Tres veces se repite el término «vísceras de la ciudad» en un texto de apenas dos páginas y media. De conce-

birlo como lugar de paso, donde los viajeros fluyen por los pasillos sin detenerse, en unos segundos el metropolitano se convierte en nodo «visceral» que aloja los órganos garantes del funcionamiento de los sistemas del cuerpo humano. Así, la ciudad deja de ser mecanizada, industrial y fría para tener «vísceras», lo que implica que la ciudad es, a nivel metafórico, como un cuerpo humano y no como una máquina.

Los sueños de la taquillera darán al traste cuando –en los párrafos finales– el hombre de quien está enamorada se detiene ante la ventanilla, se dirige a ella y pide no ya «uno de quince» sino «dos de veinticinco». Su fantasía se desinfla cuando toma conciencia de que el piloto no le va a sacar de su esclavitud subterránea porque ya está comprometido con otra. Se resigna, casi al momento, diciendo «Pero no importa. Déjame al menos que te siga desde este marco prisionero en que está encuadrado mi busto. Déjame que vea perderse, peldaño a peldaño, esa sonrisa que hasta hizo brotar cielos radiantes en esta misma noche sempiterna de abismo...». El efecto que causa el uso del «tú» en estas últimas frases del cuento es de una despedida de la narradora de los lectores mismos, gracias al gesto brechtiano mencionado arriba. La narración se distancia de la acción y, a la vez que se alejan el piloto y su novia, la taquillera permanece en su cubículo, cumpliendo su trabajo. Significativamente, la ciudad no regresa de nuevo a la imagen mecanizada que había aparecido en la primera parte del cuento; aparente-

mente, la narradora se ha hecho fuerte y la ciudad, a su vez, se ha humanizado, al concluir señalando como «...hay aquí, a mis puertas, otro tropel de naufragos; sangre hirviente para estas voraces arterias de la urbe... [...] Ahí, todos mezclados, revueltos. En ese ímpetu. ¡Visceras de la ciudad!».

Es importante anotar que la publicación del cuento en la revista *Blanco y Negro* en 1935 iba acompañada de una imagen de la taquillera con el piloto que ocupaba dos de sus cuatro páginas. El ilustrador era Emilio Freixas (1899-1976), uno de los más notables pioneros de la historieta en España y conocido por su «método Freixas» para el aprendizaje del dibujo y la creación de la serie «El Capitán Misterio». El dibujo mostraba al lector una versión altamente cinematográfica y estilizada, presentando a la taquillera como una mujer rubia, de ojos claros, maquillada y con rasgos finos. A su vez, el piloto figuraba como un hombre alto, fuerte y con uniforme. Ambos, en la imagen, aparecían como si fueran estrellas de cine, efecto éste enfatizado por parecer la taquillera dibujada más la de un cinematógrafo de la época que una taquillera del Metro de Madrid. La aparente transparencia del vidrio que separa los personajes dibujados por Freixas se enfatiza por el hecho de que los dos no se miran a los ojos. Ella mira hacia abajo mientras que el piloto, desde arriba, alza los ojos hacia donde piensa debe estar la protagonista, sin ver todavía el rostro de la misma. Es obvio que, para él, la mujer que se encuentra tras la ventanilla es solo una cara imprecisa –una boca y parte de un vestido– trámite obligado

para acceder a los andenes. «Visceras de la ciudad» produce un efecto altamente cinematográfico. Patricia Barreira Velasco apunta en su ensayo «Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX» cómo, a diferencia de otros contemporáneos que escribieron sobre cine, como Ramón Gómez de la Serna, Carmen de Burgos, Julio Calvo Alfaro, Benjamín Jarnés o Francisco Ayala, «para Rosa Arciniega, la atmósfera ficcional que envuelve las “vidas de celuloide” de los personajes de su novela tiene primordialmente un carácter negativo» (2014, 186). En 1934, Rosa Arciniega había publicado en la editorial Cenit una de las novelas más ambiciosas: *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. Sabemos de las raíces políticas de aquella editorial y Gonzalo Santonja ha analizado tanto la historia de la editorial como el trabajo de su director Rafael Giménez Siles, haciendo ver cómo

desde el inicio de sus actividades hasta 1932 predominaron en su catálogo las publicaciones de índole literaria, en especial las novelas, aunque se tratase, por supuesto, de novelas tendenciosas, sin cargar de matices peyorativos esta expresión. Cenit lo utilizaba en el mismo sentido que Post-Guerra y Ediciones Oriente, esto es, para referirse y acoger bajo su denominación la nueva literatura antibelicista («La Novela de la Guerra» era otra de sus colecciones) y revolucionaria, mayoritariamente difundida desde Alemania y la Unión Soviética. El significado de «La Novela Proletaria» resulta tan obvio que no requiere aclaración. (Santonja 1984, 129).

No debe sorprender que Rosa Arciniega publicara *Vidas de celuloide* con una editorial con la que compartía una ideología marxista notable.

Con el desdoblamiento visual y textual de la taquillera del Metro con la taquillera del cine entiendo cuánto una y otra chocan con la idea de quienes entendían «*Vísceras de la ciudad*» como puro entretenimiento ligero. En ambos textos Arciniega apunta cómo la industria cinematográfica se debe valorar y entender como una fábrica cuyo propósito es producir fantasías a través de la mercantilización de los nuevos deseos creados por el capitalismo urbano. En «*Vísceras de la ciudad*» las fantasías creadas en la mente de la taquillera se enfatizan gracias a la imagen que acompaña al texto: imagen que parece el fotograma de una película dirigida al gran público acerca de la relación amorosa entre una gran estrella de cine rubia y un piloto alto, guapo y uniformado. Es notable que en la imagen del cuento no aparece ni un apunte de una estación de metro como fondo. Es un primer plano carente de ambiente. La taquillera inventa de la nada un futuro compartido con el hombre que compra su billete a la misma hora cada día porque quiere escaparse de su trabajo, que un hombre la salve. El cuento simpatiza con la angustia de la protagonista y sirve para humanizar a la trabajadora sin nombre propio a la vez que evidencia la trampa que se ha creado para ella misma. No tiene acceso a ningún «hombre completo» que desea o busca, porque en el mundo urbano subterráneo es imposible conocer a otro ser

humano íntegro, de verdad.

Es importante resaltar también que entre 1935, momento en el que el cuento de Arciniega acompaña la obra de Edgar R. Burroughs en *Blanco y Negro*, y 1940, año en el que «*Vísceras de la ciudad*» configura el duodécimo capítulo de *Playa de vidas* –la colección de cuentos que publicó en 1940 en Colombia con la Editorial Zapata– la autora hace una serie de cambios que evidencian aún más la flexibilidad del modo narrativo híbrido con que está trabajando. En la versión de 1940, por ejemplo, en el primer párrafo en vez de la mención de «la sucia moneda, que cae en este pedestal desgastado como las peanas de ciertos santos en fuerza de besos», escribe «sucia moneda que cae en este pedestal de Mammón, desgastada por los besos del dinero» (167), eliminando con ello cualquier referencia a la religión católica y reforzando la crítica a la avaricia inherente al capitalismo, tan importante a la ideología de la autora. Se interpone distancia en la relación del cuerpo de la trabajadora con su calculadora al modificar las referencias a «mi índice» y «mi anular» por «el índice» y «el anular». Elimina, por ejemplo, referencias a espacios concretos (Montecarlo y su Gran Casino) cuando habla del hombre rico, y la mención a la «ciega ley biológica» que impulsa a los hombres a pasar por la boca del metro todos los días en la versión de 1935 se sustituye por «negocios» a secas, poniendo de manifiesto las pulsiones económicas de la ciudad más allá de cualquier necesidad corporal. Suprime también la referencia a los ojos azules

del ser deseado y la referencia a «una blanca Cecilia de las Catacumbas» aparece como «una Cecilia de las Catacumbas». Cambios menores, ciertamente, pero que juntos parecen indicar el deseo de la autora de utilizar un estilo más universal, suprimiendo referencias a espacios y rasgos físicos concretos para así hacer llegar más fácilmente al lector al momento cumbre en que este llega a identificarse con la figura del piloto.



Retrato de Rosa Arciniega publicado en la revista *Los Ciegos*, Madrid, marzo de 1934, n.º 96

Referencias bibliográficas

- ARCINIEGA, ROSA (1935): «Visceras de la ciudad», *Blanco y Negro*, 28-4-1935, 191-194.
- (1940) *Playa de vidas*. Manizales, Zapata.
- BARRERA VELASCO, PATRICIA (2014): «Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, 175-188.
- FELSKI, RITA (1995): *The Gender of Modernity*. Cambridge, Harvard University Press.
- IWASAKI CAUTI, FERNANDO (1996): *El descubrimiento de España*. Oviedo, Nobel.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1930): «Arte, revolución y decadencia», *Índice, mensual de cultura*, San Juan de Puerto Rico, 13-7-1930, 258-259.
- MOORE, MELISSA (2014): *José Carlos Mariátegui's Unfinished Revolution*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- MOYA, AURORA (1990): *Metro de Madrid. 1919-2009. Setenta años de historia*. Madrid, Metro de Madrid.
- SANTONJA, GONZALO (1984): «Breve perfil de la editorial Cenit (Madrid, 1928-1936)», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Anuario, vol. V (1983-84), 129-139.
- SIMÓN PALMER, MARÍA DEL CARMEN (2015): «La Mujer Nueva americana en España: Rosa Arciniega». En Beatriz Ferrus y Alba del Pozo (coord.), *Mosaico transatlántico. Escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1940)*. Valencia, Universidad de Alcalá/Instituto Franklin, 177-191.