

¿A dónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (antes y) después de La Colmena

Dieter INGENSCHAY

RESUMEN

Consideramos aquí el espacio de Madrid desde el punto de vista de la lectura semiótica como un espacio ambiguo que permite varias interpretaciones y lecturas. Detectamos el *grado cero* de la lectura en *La Colmena* de Cela y consideramos las nuevas estéticas urbanas de corta duración, a través de la *movida* y los 80, y los intertextos y los «no-lugares» en la literatura del Madrid de la postmovida.

PALABRAS CLAVE: Ciudad postmoderna, Madrid en la literatura, José Ángel Mañas.

1. INTRODUCCIÓN: LA AMBIGÜEDAD DE MADRID

En 1760 Edward Clarke, un clérigo inglés, y su acompañante, Joseph Barette, asistieron a la ceremonia de entrega de poder del Rey Carlos III en Madrid. Al abandonar la engalanada Plaza Mayor los viajeros sufrían de un «fuerte dolor de cabeza», a causa del «horrible hedor y fétidos vapores de los montones de basura que yacen por todas partes»¹. Unas décadas más tarde Alexandre de Laborde, un acompañante de Lucien Bonaparte, visitó Madrid y encontró que era «la ciudad más limpia de Europa». Madrid le pa-

¹ Llamazares, 1998, p. 52: «Cuenta Barette que antes de franquear sus puertas 'el horrible hedor y fétidos vapores de los montones de basuras que yacen por todas partes' le abrumaron de tal forma que decidió reducir su estancia en ella e incluso, durante aquélla, se vio aquejado a menudo 'de fuertes dolores de cabeza'.»

reció «la más bella, mejor edificada y con mejores habitantes de todas las ciudades europeas»².

También en las descripciones de París y Berlín se encuentran opiniones opuestas o ambigüedades; de hecho toda formación de la imagen de una ciudad se caracteriza por la tensión entre una recepción positiva o eufórica —la ciudad como exposición de la cultura (en el sentido de Georg Simmel)— y una recepción negativa o disfórica —la ciudad como enemigo de la naturaleza humana³—. Sin embargo, en el caso de Madrid es particularmente evidente la existencia de dos tipologías antagónicas de la misma ciudad. Yo atribuyo esto a la razón específica de que la arqueología cultural de España se caracteriza por la ‘dialéctica inmanente’ de las ‘dos Españas’. La noción de ‘dos Españas’ se refiere a la interacción del conservadurismo tradicionalista hegemónico con períodos humanistas, ilustrados y democráticos. Esta dialéctica agudiza la dicotomía básica. En el caso de Madrid ninguna de las imágenes dentro del marco de las «dos Españas» —al menos desde el siglo XIX— se ha dado cuenta de la existencia de la otra; hecho este que conduce a posiciones unilaterales como la formación de un mito centralista en la obra de Mesonero Romano, en otros casos, conduce a polémicas, así como al papel problemático de Larra entre la exigencia de reformas sociales y la desilusión (cf. Resina, 2000, p. 127, y Baker, 1992, pp. 50-53).

Pero volvamos a los visitantes de Madrid del principio y a sus divergencias. ¿Tenemos que decidir si una de estas opiniones —ambas contemporáneas y enmarcadas en el contexto de la literatura de viajes no ficticia— es errónea? Si sabemos por las llamadas fuentes ‘objetivas’ que la costumbre de arrojar por la ventana basura y excrementos a la calle prevaleció todavía por varias décadas en el siglo XIX, ¿se equivocó entonces Laborde? ¿O debemos asumir que la mayoría de los visitantes fa-

² Ib., p. 89: «La visión que de la ciudad ofrece es, sin embargo, radicalmente opuesta, llegando a afirmar cosas tales como que ‘la Puerta del Sol, más que una plaza, es una estrella’ o que ‘no hay ciudad en el mundo en la que se ponga tanto cuidado en la limpieza, lo que quizá habría que rebajar algo’. (...) Alejandro de Laborde parece no encontrar adjetivos suficientes para elogiar los muchos encantos de Madrid. Así, ... la Plaza Mayor le parece un conjunto ‘hermoso, noble e imponente’, el agua le parece ‘pura, buena y muy ligera’, las calles ‘hermosas y soberbias’, y la ciudad, en fin, como conjunto ‘la más bella, mejor edificada y con mejores habitantes de todas las ciudades europeas’.» — Con respecto a la cuestión de la limpieza cf. también Ugarte, 1996, p. 55.

³ Con respecto a la imagen disfórica de la ciudad desde Nietzsche hasta Gehlen, Spengler y Lévi-Strauss cf. Kuhnle, 2000. La construcción de una apropiación ‘utópicamente positiva’ de Berlín en los años ‘20 tardíos, mientras Isherwood y Döblin atestiguan un creciente nazismo, se puede leer en *Rues et visages de Berlin*, de J. Giraudoux, cf. Hassauer, 2000.

vorecen la descripción negativa? ¿O podemos postular que todo juicio sobre una ciudad es siempre poco fiable, ya que la «lectura» de la ciudad depende de la subjetividad; y que por tanto un acercamiento semiótico es peligroso si reclama una legibilidad inequívoca de la ciudad? Sin embargo, si se demuestra la imposibilidad de dar argumentos fiables sobre las ciudades en la literatura, entonces el efecto principal de la literatura urbana es producir imágenes directas, importantes por mediar entre la ciudad y su texto literario. Las imágenes de ciudades son un fenómeno particularmente complejo ya que la calidad discursiva, los procedimientos literarios, la búsqueda estilística, etc. entran en el juego de la descripción o apropiación 'adecuada'. Además, aún cuando estas imágenes no pueden ser descritas con exactitud por los análisis semióticos⁴, ellas representan hitos para la recepción. Como tal estas imágenes se fusionan en un preciso momento que podría ser nombrado como «grado cero». Anterior a este momento la imagen de la ciudad es oscilante; posterior a él todas las imágenes —en su calidad de postimágenes— no pueden evitar referirse a este grado cero.

En el caso de Madrid es particularmente difícil determinar este grado cero, ya que su rica historia literaria no cuenta con las grandes novelas monolíticas que poseen ciudades como París, Berlín o Nueva York. Sin duda el proceso de construcción de Madrid a través de la literatura tardó mucho en culminar, pero su culminación y vigencia son evidentes para muchos escritores contemporáneos: Muñoz Molina, por ejemplo, cita la idea de Gómez de la Serna sobre el carácter novelesco de la capital de España; y Francisco Nieva contestó claramente a la pregunta sobre su novela *Carne de murciélago*: «Por supuesto, Madrid es una invención literaria» (entrevista con Juan Bonilla en *El Mundo*, 26 de septiembre de 1998). ¿Pero cuál es el punto de partida según el cual este hecho se hace evidente? Los más importantes estudiosos de la literatura de Madrid, Baker, Lacarta, Ugarte, Heymann y Barella no revelan ningún 'punto cero': Baker no lo hace al terminar con Galdós; Lacarta no lo hace, ya que busca primeramente la fascinación de la capital española; y Ugarte tampoco lo hace, ya que él analiza la apropiación literaria del Madrid entre los años del costumbrismo de Larra y la variante 'modernista' de Valle-Inclán y el joven Gómez de la Serna, o sea, hasta finales de los años '20.

El período siguiente —el período de la guerra civil y el franquismo— podría ofrecer evidencias más concretas de lo que yo referí como el mode-

⁴ Con respecto a los efectos, límites e historia de la semiótica urbana cf. Ingenschay, 2000.

lo cultural de los dos tipos de Madrid dentro del modelo de las dos Españas. La polarización principal, agudizada por la guerra civil, se desenvuelve alrededor del discurso franquista sobre Madrid. La novela de Agustín de Foxá *Madrid, de corte a checa*, de 1938, documenta ya en su mismo título una sociedad urbana dividida. Ella combina reconstrucciones ambientales y chismes culturales con su propia versión del desarrollo histórico desde los tiempos dorados del Madrid de Alfonso XIII hasta los (supuestamente horribles) años de los republicanos y las masas proletarias. El protagonista burgués de la novela es llevado a alistarse en la Falange, a encomiar la 5.^a columna y a atacar a los bárbaros rojos. La guerra civil produjo las acusaciones a la República y la idealización del Madrid imperial de Ernesto Giménez Caballero; también produjo una curiosa retórica pseudoreligiosa, que culmina en la visión apocalíptica de una épica alegórica de José María Pemán, donde 'el narrador-dios' observa desde el cielo la guerra civil en las calles de Madrid y juzga sobre el bien y el mal. Por el contrario unos pocos autores en el exilio —personas con buenas intenciones, pero con una visión turbada por la experiencia del exilio— difieren del patetismo nacionalista. Pero tampoco adoptan la actitud crítica que se podría esperar de ellos, sino que recaen, al menos una buena parte, en una nostálgica continuación del costumbrismo. Max Aub, quien había desarrollado nuevas técnicas del discurso experimental, regresa al costumbrismo popular en *La calle Valverde*. Gómez de la Serna, quien puso de moda el discurso modernista sobre Madrid en los años '20 y '30⁵, estiliza más tarde el añorado Madrid desde su exilio argentino:

«En mi último repaso por Madrid comprobé que está unificado en él el presente, indeteriorado, cabal, permitiendo idéntica vida, pudiendo el hidalgo pasearse por sus mismas sendas, tomando posesión de la ciudad que más se entrega al paseante, un Madrid más Madrid que cuando yo nací, pues estuvo hecho, desde el principio, con un molde grande, de acuerdo con el ideal clásico-moderno de gran ciudad» (Gómez de la Serna, *Nostalgia*, p. 11).

Los autores españoles exiliados no produjeron testimonios literarios suficientemente convincentes como para crear el nuevo gran paradigma del discurso sobre Madrid. Este proyecto, sin embargo, recibió impulsos decisivos durante las primeras décadas del gobierno de Franco. Esta «reconstrucción de la ciudad democrática» es descrita por Manuel Vázquez Montalbán en su reciente estudio *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*

⁵ cf. Ugarte, 1996, p. 119.

como «el proyecto cultural y político dominante entre 1939 y 1982» (Vázquez Montalbán, 1998, p. 60), donde concluye: «Una retina históricamente sutil descubriría que como a la sombra de la ciudad franquista empezaba a aglutinarse, intra y extramuros, la ciudad antifranquista» (ib.). Quizás los autores tratados a continuación puedan ser considerados como los creadores de un nuevo Anti-Madrid. De hecho ellos establecieron un nuevo tipo de discurso sobre la capital española, suficientemente convincente como para constituir la imagen prototípica de un «grado cero». El primer paso decisivo en este proceso fue dado en 1951 con *La colmena* de Cela.

2. EL «GRADO CERO»: LA VIDA DE LAS ABEJAS Y LA FUERZA DE UNA METÁFORA

Con la proposición de *La colmena*, como un estadio crucial en el devenir de la invención literaria de Madrid (en lugar de tomar a Mesonero Romanos, Baroja, Gómez de la Serna o Umbral) mi primer argumento es el tratamiento 'estilístico' del sujeto de la ciudad. W. Matzat ha mostrado, empleando el modelo de sujeto, horizonte y estructura de W. Iser, que la fragmentación del texto no lleva a una multiplicidad de horizontes, sino a su limitación y a la monotonía, convirtiendo, de este modo, la novela en un «documento de alienación» (Matzat, 1984). El hecho de la alienación no es en sí decisivo, sino la manera en que se realiza ésta, en una época difícil para publicar obras de este tipo dadas las condiciones de control y censura. Uno de los modos comunes para llevar esto a cabo fue la invención de nuevas metáforas. La imagen de la colmena —aparentemente muy tradicional si se compara con otras imágenes urbanas, y utilizada ya por Galdós— no era ninguna provocación, era suficientemente inofensiva. Sin embargo, podía ser leída como crítica al sinsentido y al activismo vano de la posguerra. *La colmena* es un 'texto límite', hecho al borde de lo que la censura franquista podía tolerar (con unos pequeños cambios) y al borde de lo que el lector español contemporáneo podía aceptar. La primera idea de Doña Rosa «No perdamos la perspectiva» (p. 45) es una advertencia al lector, y a la vez, una advertencia a todas esas abejas perdidas en la ciudad, cuyo horizonte es limitado, falto de una visión general, e incluso de una visión directa a la ciudad; los ojos de las personas miran todo el tiempo al suelo («Las gentes se cruzan, presurosas. Nadie piensa en el de al lado, en ese hombre que a lo mejor va mirando al suelo», p. 321). La metáfora de la colmena está usada, en este caso, en contra de Galdós, su inventor. Éste la usó como una unidad des-

criptiva dentro del contexto tradicional de la vista panorámica sobre la ciudad. *La colmena*, y la *novela social* en general, se las arreglaron para evitar la pompa ridícula del realismo social de otras literaturas, y para lograr imágenes propias, como la colmena —a saber la más efectiva en la recepción, aunque no la más interesante. *La colmena* es importante, sobre todo, debido a su constante lectura errónea como ‘realista’, iniciada por el propio autor al interpretar la fragmentación como una expresión de la situación de la posguerra: los madrileños como abejas perdidas.

Yo propondría *La colmena* como grado cero con menos entusiasmo si esta novela fuera un caso aislado. Sin embargo es uno de un grupo de textos (escritos en los '50 y '60) que tratan la ciudad de manera similar, novelas como *Off-side*, de Gonzalo Torrente Ballester; *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos y *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio. Estas novelas tienen en común el hecho de rechazar ambos caminos precedentes: el patetismo nacionalista y el costumbrismo nostálgico, además buscan ser un testimonio de la depresión; y, de esta manera, enfatizan la existencia de las dos Españas. Dieciocho años después de *La colmena*, Torrente Ballester fue aún más lejos en su descripción de los sectores marginados de Madrid; y *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, desarrolla una sutil contrapartida a la retórica tradicional, así como una anticipación de nuevas tendencias en la apropiación literaria de la ciudad. Cuando el protagonista de *Tiempo de silencio* describe las chozas de los pobres, las chabolas, como «alcázares de la miseria», encuentra metáforas más atrevidas que Cela y desenmascara así la patética retórica fascista. Con respecto a la anticipación de tendencias recientes hay que decir que Martín-Santos de ninguna manera fue el primero en escribir sobre chabolas —de hecho su descripción contiene, en gran medida, los mismos detalles usados por Galdós en un pasaje de *La desheredada*—, pero Martín-Santos renuncia a una descripción desde la perspectiva disfórica del realismo. Él va aún más lejos al usar un gesto lírico ‘inapropiado’, registro éste que encontraremos nuevamente en *Madrid 650* (1995), de Francisco Umbral.

A modo de resumen podemos decir que la novela española de los '50 y '60 puede ser considerada el grado cero de la escala española, a pesar de lo prosaica que pueda parecer si se le compara con *Dos Passos* o *Döblin*. Esto no sólo por la recepción que ha tenido, sino también por su efectiva metaforización y por su recurrencia al modelo de las «dos Españas». Estas novelas ilustran la idea de Vázquez Montalbán de la reconstrucción de la ciudad democrática; son la primera ‘aglutinación’ de una ciudad antifranquista *intra muros*.

3. MOVIDA Y LOS '80: NUEVAS ESTÉTICAS URBANAS DE CORTA DURACIÓN

Al morir Franco, en 1975, la teoría urbana internacional había desarrollado un método prometedor y creía en la semiótica urbana, la cual había mostrado resultados convincentes en el campo de la topografía, la topología y la creación de mitos. Sin embargo se produce un «cambio del simbolismo urbano literal y de la estrategia de percepción inequívoca hacia un concepto semiótico del texto de la ciudad»⁶. El auge de la semiótica coincide con el fin de la percepción inequívoca de la ciudad. Cuando la semiótica, como teoría de lectura de signos, se ve confrontada con signos indescifrables, adquiere conciencia de su propia imperfección y está destinada, desde una perspectiva postmoderna contemporánea, a administrar la herencia de su fracaso. Baudrillard —en busca de un modelo semiótico complejo— refleja en *L'échange symbolique et la mort* (1976) paradigmáticamente este hecho al capitular ante la «sublevación de los signos» y su «ejecución». Roland Barthes, por su parte, convierte la derrota del análisis semiótico de la ciudad en una lectura hedonista de la metrópolis. Solamente la teoría trans-semiótica reciente (Michel de Certeau y Marc Augé) liberará al modelo de su necesidad de semiotización y lo exonerará de la «semiocracia» que Baudrillard lamentaba sin poder superar.

A la muerte de Franco ya la generación joven había dejado de interesarse por los hechos históricos de la guerra civil. Esta nueva generación tampoco se identificaba con las imágenes de la novela social. En el nuevo proceso de 'lectura' propuesto por los autores de la llamada movida se puede constatar cuan poco fiable han resultado ser todas las anteriores creaciones de la imagen urbana y la interpretación semiótica de Madrid. Para ellos Madrid se convierte en escenario de una incomparable lucha estética contra el pasado; y no solamente contra el patetismo tradicionalista, sino también contra los documentos de alienación propuestos por la generación de los colmeneros. Sin querer juzgar la movida⁷, admito la falta de imágenes literarias convincentes de Madrid (no así de Barcelona). Sugiero, no obstante, que es evidente la fuerza inspiradora de Madrid como una «Be-

⁶ Scherpe, 1988, p. 145: «Kein Ende und keine Endlösung des Konflikts zeichnet sich ab, sondern eine Umschichtung der wortwörtlichen Stadtsymbolik und eindeutigen Wahrnehmungsstrategie in eine semiotische Auffassung vom Text der Stadt.»

⁷ Los juicios sobre la *movida* y su impacto social son discordantes. Mientras Teresa Vilarós (Vilarós, 1998) ofrece una imagen más bien negativa, principalmente por su falta de innovación política, otros autores (Gallero, 1991; Ingenschay, 1996) enfatizan su poder innovador.

lla Durmiente despertada por el beso». El más eminente representante de la movida, Pedro Almodóvar, puso fin al discurso fragmentado y alienado, y regresó a las historias, ubicándolas en su propio Madrid.

En una retrospectiva de los años '70 y '80 Almodóvar se atreve a tratar con un considerable sarcasmo el tema del cambio social de la España post-franquista, el cual trajo —con la libertad— el desempleo y la pérdida de la seguridad. En su ensayo «La ciudad» (en Almodóvar, 1991, p. 154-160) él aconseja a los jóvenes desempleados de ambos sexos que llegan de las provincias que se conviertan en traficantes de droga o que se prostituyan. Este consejo cínico elimina el dualismo entre una concepción negativa de la ciudad, frecuentemente vinculada a todo tipo de prostitución —desde la denominación de Babilonia como la gran prostituta— y muestra una concepción positiva de la ciudad, ya que la prostitución aparece ahora como un elemento más de la vida moderna, de toda forma de libertad, incluso la sexual. Pero, y esto es más importante, él establece una relación entre Madrid y todas sus películas tempranas. Esta relación es particularmente evidente en las tomas de la autopista urbana M-30 en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* En su ensayo «Venir a Madrid» (Almodóvar, 1991, p. 106-110), el director de cine explica en detalle el papel central de Madrid en sus películas, las cuales forman exitosamente una nueva 'imagen' de la ciudad como centro de una nueva estética de deshechos y de la artificialidad. Por 1987 —la fecha de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*— todos los europeos sabían que este Madrid se había convertido en la ciudad más excitante de Europa; (—el filósofo italiano Gianni Vattimo hablaba de la 'capital del siglo XX' y de un 'laboratorio de una nueva existencia posmoderna')⁸. Y con la demora correspondiente— el gobierno central español y la burocracia cultural de Bruselas eligieron Madrid como Capital cultural de Europa en 1992.

En los '80, cuando la *movida* imponía su estética y su modo de vida propios en el escenario urbano de las Ramblas de Barcelona o la Plaza Dos de mayo de Madrid, la crítica posmoderna encontraba la metrópolis solamente desorientada y periférica. Mientras los ciudadanos vivían día y noche en el tráfico atronador, parachoques contra parachoques, en el centro, los teóricos postulaban el centro vacío (Baudrillard), e incluso la inexistencia de un centro (Augé). De esta manera la *movida* española contradecía las observaciones de los críticos. Desafortunadamente faltan los paradigmas literarios convincentes. Si las imágenes de Madrid fueran fotos, el Madrid de la

⁸ Cita en Bou/Soria Olmedo, 1997, p. 399.

movida luciría como figuras psicodélicas —al estilo de Warhol o de los Beatles—, ligeramente pasadas de moda y excéntricas, pero con una originalidad: Pedro Almodóvar. La *movida* es un modo de vida en la ciudad, no una literatura sobre la ciudad. La mayor importancia de sus representantes es haber superado la desesperación de la generación de los colmeneros. Sin embargo, la *movida* fue un fenómeno de corta vida. Las últimas películas de Almodóvar pueden leerse como documentos del fin de la *movida*.

4. EL MADRID DE LA POSTMOVIDA: INTERTEXTOS Y NON-LIEUX

Volvamos a la cuestión de la ciudad y ocupémonos ahora de los años 90, a saber de cuatro ejemplos que son, de hecho, postimágenes de Madrid, en tanto ellos rechazan la locura de la *movida* tanto como las buenas intenciones de los autores de la novela social. Las novelas en cuestión son *Los misterios de Madrid* (1992), de Antonio Muñoz Molina, *Historias del Kronen* (1994), de José Ángel Mañas, *Madrid 650* (1995), de Francisco Umbral y *Ciudad rayada* (1998), de Mañas.

4.A. Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*: la intertextualidad de los misterios novelescos de la ciudad

Los misterios de Madrid cuenta las experiencias madrileñas de Lorencito Quesada, un joven periodista de Mágina, en Andalucía. Una noche Lorencito recibe una llamada telefónica de la persona más prominente de la ciudad, don Sebastián Guadalimar, «multimillonario y aristócrata» (p. 8). Éste le da la mala noticia que la famosa estatua de San Cristo de la Greña fue robada de la capilla —y esto una semana antes de Semana Santa! Don Sebastián le pide, más bien le ordena, que vaya a Madrid a aclarar el crimen contra dios, el mundo, la ciudad y la cofradía. Lorencito acepta de mala gana y parte hacia Madrid, donde había estado veinte años atrás con motivo del 2º *Festival de la canción salesiana*. Su experiencia de Madrid corresponde prototípicamente con una perspectiva que podemos llamar «vista periférica» (cf. Ingenschay, 2000). La característica fundamental de la historia de Muñoz Molina es el humor. De manera predecible los intentos de 'lectura' del Madrid contemporáneo de Lorencito fracasan, lo que lo pone en peligro una y otra vez. De acuerdo con la larga tradición

de la vista periférica todo esto sirve para criticar la vida metropolitana. Madrid es tan central en esta novela que la historia de detective parece mero pretexto.

Lorencito se ve arrojado en la moderna metrópolis postfranquista, de turistas y rascacielos de acero y cristal, de tráfico atronador, de drogas y *sexshops*; y al mismo tiempo en el «Madrid castizo», el viejo círculo tradicional entre la Castellana y la Torre Picasso al norte, Atocha al sur, plaza de España al oeste y la Puerta de Alcalá al este. El Rastro, la Plaza Mayor, las calles dudosas al norte de la Gran Vía, todo esto forma un escenario que aparece en el costumbrismo más convencional; el protagonista raramente abandona esta área. En cierta ocasión, secuestrado y arrojado desde el coche, se encuentra en un puente sobre la M-40. Allí, donde habita la fealdad y la anonimidad de la periferia, hay un cartel gigante que dice «Bienvenido a Madrid, capital europea de la cultura» (p. 118) y que hace contraste con este *non-lieu* suburbano de varias chabolas miserables, lleno de gente pálida como zombis, ausente de todo ápice de 'cultura europea'. Aquí el humor toma la forma de ironía, amarga de alguna manera. Por eso no asombra que Joan Ramon Resina, quien insiste en que toda 'lectura' de la polis es un acto político, refiera este pasaje, en su interpretación de *Los misterios de Madrid* (cf. Resina, 2000), como un ejemplo eminente de crítica social. Yo no puedo evitar leer la novela como una alegre humorada, como un juego posmoderno sobre la literatura urbana, donde hay mucho de autorretrato del autor en su tímido héroe provinciano. La novela de Madrid de Muñoz Molina ofrece pruebas de una posición ambigua. Hay en ella unos pasajes críticos, pero también hay una capa de atracción secreta que sale a flote siempre que Muñoz Molina escribe sobre el Madrid castizo, ya sea en esta novela o en sus artículos periodísticos.

Los misterios de Madrid funge como una versión irónica de una típica novela de detective y de novela urbana (con referencias topográficas concretas — nombres de calles, de lugares, de tiendas, de edificios). La novela se constituye, principalmente, por la intertextualidad, comenzando por el título mismo, que alude a la novela más exitosa de Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, y su gran número de imitaciones como la de José Nicasio Milà *Los misterios de Barcelona*. Al igual que su antecesor francés Muñoz Molina combina la descripción del lado oscuro de la capital con una historia de amor. Y si el salvador de doncellas caídas de Sue es un aristócrata alemán, la salvadora de Lorencito resulta ser la hija de la marquesa, cuyo segundo esposo es don Sebastián Guadalimar, el jefe de Mágina. Pero el mayor impacto de la intertextualidad se manifiesta ya en la cita precedente al tex-

to, tomada de *Nostalgias de Madrid*, de Gómez de la Serna: «Madrid es tan novelesco que su novela más perfecta es la de lo insucedido».

Esta cita convierte a Madrid en un almacén de historias y la vida de la ciudad en material literario más novelesco que las mismas novelas — un procedimiento original, pero poco innovador. Pero si yo tengo razón, algo del entusiasmo personal por la ciudad deviene intertextualidad. Mientras Gómez de la Serna convierte a Madrid en el mundo cerrado de sus proyecciones desde el exilio, el escritor andaluz —quien vivía en Madrid ya mucho antes de ser elegido miembro de la Real Academia— documenta los cambios sufridos por Madrid desde el fin del franquismo. En este sentido *Los misterios de Madrid* es un testimonio de que el proceso de cambio hacia la modernidad ha llegado a su fin. Y de paso la novela cuestiona, a través de las palabras de su protagonista, la concepción de la semiótica, de la 'legibilidad' de la ciudad. De manera muy diferente a la ciudad (tradicionalista) que él conociera en su primera visita, el protagonista abandona su afán de comprender la metrópolis (postmoderna): «Decidió que Madrid era una ciudad incomprensible» (p. 47).

4.B. José Ángel Mañas, *Historias del Kronen*: la capital de la indolencia y el exceso

Historias del Kronen, publicada en 1994, así como la versión filmica de Montxo Armendáriz, de 1995, tuvieron un éxito sensacional en España: «El libro se vendió como churros», comenta *Tiempo* (15 de mayo de 1995); y *El País* (12 de mayo) escribe «El fenómeno Kronen arrasa en las taquillas» (para una comparación detallada entre el libro y la película cf. Ingenschay, 1998). Aparentemente Mañas supo trasponer a un discurso ficticio el sentir de los veinteañeros, su desesperanza y su incapacidad de establecer relaciones. El libro es el diario de Carlos, el protagonista, llevado durante dos semanas de unas vacaciones más bien aburridas. El contexto familiar muestra el conflicto generacional, una de las líneas temáticas de la novela. Pero el contexto esencial es el del estilo de vida de la juventud madrileña de clase media, descrito a través de un grupo de amigos, cuyo diario se desarrolla, principalmente, entre las visitas a discotecas, el sexo espontáneo y las drogas; una vida sin perspectivas, sin sentido ni ideales.

La mayor provocación de Mañas es presentar a un héroe que parece no tener sentimientos humanos; su innovación más palpable es la integración de la jerga juvenil radical y el frecuente uso del lenguaje fecal. El estilo de vida de

‘un Kronen’ necesita la gran ciudad. La película comienza con una toma panorámica de la silueta nocturna de Madrid; la novela, por su parte, acentúa también el papel de la metrópolis como habitat imprescindible de esta sub o paracultura. Pero la novela no tematiza el complejo espacio interior del centro urbano, como tampoco la periferia suburbana. Ni Cibeles, ni la Plaza Mayor, ni las chabolas más allá de Vallecas son mencionadas. El mapa urbano está delimitado por bares, discotecas y cines; el protagonista no es ya el *flâneur* del siglo XIX, sino un conductor de coche; y la calle más mencionada es la autopista M-30, la vía de comunicación más rápida en el laberinto urbano. Cosas como estas nos hacen recordar la teoría de Marc Augé de la ciudad contemporánea como un *non-lieu*. El Madrid de Mañas se corresponde hasta el detalle con la concepción de Augé de la metrópolis como un lugar prototípico amorfo e intercambiable de la vida postmoderna. Consecuentemente las observaciones hechas por el protagonista de la geografía urbana en *Historias del Kronen* no conducen a ningún sentimiento estético. Si encontramos sentimientos, estos son en forma de búsqueda excesiva del héroe al entrar en la autopista en dirección contraria. El bar Kronen mismo juega un papel notablemente diferente al tradicional del café como centro de comunicación (como en *La fontana de oro*, de Galdós, en el café de Doña Rosa en *La colmena*).

Sin embargo *Historias del Kronen* ofrece un ambiente típicamente madrileño y una imagen propia específica de la juventud española de la capital en la mitad de los '90; hecho éste demostrado por el enorme grado de identificación entre los lectores jóvenes. Si bien la novela mantiene el interés por los ciudadanos ‘marginados’ (típico de Cela, Torrente Ballester y Martín-Santos), también rehusa esbozar una ‘imagen’ de Madrid substancialmente nueva y se limita a sí misma a una postimagen específica. Su red intertextual rechaza los dos paradigmas precedentes: la ‘generación del ’68’, de buenas intenciones políticas y el estilo estético loco de la *movida*. Carlos contrasta claramente la generación ‘hippy’ de su padre con la de su grupo propio⁹. Sus sentimientos son reflejados en la novela a través de intertextos como *Generation X*, de Douglas Coupland, pero principalmente a través de referencias a *American Psycho*, de Brett Easton Ellis, cuyo protagonista es la única figura ideal para Carlos y sus amigos. Ellos viven en el mundo del cine, pero no del tipo almodovaria-

⁹ Mañas, 1994, p. 67: «Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil, y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época.»

no, sino de películas como *La naranja mecánica*, *El silencio de los corredores* y de películas pornográficas snuff.

Al mismo tiempo estas referencias muestran la creciente ‘americanización’ del Madrid actual; y lo hacen de manera más convincente y muy distinta a las visiones turísticas de *Off-side*, de Torrente Ballester, o de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, o de *Los misterios de Madrid*, de Muñoz Molina. Las *Historias del Kronen* cuestionan el canon urbano ignorándolo o desatendiendo la tradición literaria de la percepción de la ciudad, abandonan la utopía implícita de Vázquez Montalbán de la ciudad democrática y la vocación política de la *novela social*, y sustituyen las imágenes tradicionales de la ciudad por la postimagen de una generación desesperanzada.

4.C. Francisco Umbral, *Madrid 650: la heterotopía como un non-lieu lírico*

Umbral es un madrileñista que —además de su estudio sobre Gómez de la Serna— escribió ensayos y novelas sobre la capital española (como *Nada en el domingo*, su *Trilogía de Madrid*; una colección de ensayos costumbristas, *Amar en Madrid y Madrid 1940. Memorias de un joven fascista*). En 1995 publicó su novela urbana *Madrid 650*, la cual rompe con la tradición literaria general y con la suya propia. El epígrafe explica que el título fue tomado de un manual de Geografía («Madrid es una ciudad situada a 650 metros sobre el nivel del mar»), refiriéndose así al más básico de los aspectos geográficos de una ciudad. El texto, sin embargo, no es una predicción general sobre la ciudad. Los fragmentos de la acción llevan al lector hacia la periferia, a un vagón de ferrocarril abandonado literalmente en el medio de la nada, en un suburbio deprimente hasta el absurdo, llamado «La Hueva» (una clara alusión al barrio del Pozo del Huevo al sur de Vallecas). Jerónimo, el ocupante del vagón y jefe del barrio, es la persona más privilegiada entre estos seres marginados, quienes viven del robo, del tráfico de drogas, de la prostitución, de las limosnas y del saqueo de tumbas. Ellos tienen una forma de vida bien organizada donde intrusos no deseados son eliminados. Su barrio es para ellos el centro de la vida, mientras que el centro de Madrid es sólo un escenario secundario con la función de garantizar la supervivencia. El texto preserva la estructura social interna de Madrid: las muchachas de clase alta son del barrio de Salamanca, Jerónimo va al matadero de Legazpi para saldar cuentas con un enemigo, y roba una moto cerca de Nuevos Ministerios, etc. No obstante, el texto carece de toda des-

cripción concreta, ni siquiera hace alusión a la ciudad canónica. Si la Gran Vía o Callao son mencionados, no están cargados de fuerza semántica. Madrid permanece sin rostro, con formas y colores indeterminados:

En realidad, más que meditación trascendental, lo que Jerónimo hace sentado encima del vagón, muchas mañanas, es mirar las distancias de la nada y no pensar, mirar la puesta del sol en las remotas montañas, a las que ha llegado como un excursionista, mirar... Madrid para el otro lado, una masa inmensa, rosa, extendida, interminable, infinita, con su ciclo propio, gris y plata y un poco de oro, ese sitio adonde él baja a robar el puesto de un melonero, pegarse un pico, pispar una botella de jotabé o matar a un hombre, según (Umbral, 1995, p. 11).

En lo que se refiere a las postimágenes, la descripción del cielo 'gris' es particularmente reveladora como una contrapartida al tradicional y proverbial cielo azul de la capital, topos éste recurrente en la literatura de Madrid desde el Siglo XIX. De esta manera relaciona su idea de la capital con la concepción 'postmoderna' de la falta de rostro fundamental de las metrópolis: «Jerónimo no siente la melancolía de los grandes viajes. Todas las ciudades son iguales, se dice: un sitio donde robar, matar y follar.» (p. 42).

La innovadora apropiación, o más bien aniquilación de la ciudad de Umbral, parece encarnar una nueva concepción ('postmoderna') que encontrara su primera expresión en lo que Foucault llamó 'heterotopías urbanas' (Foucault, 1984). Los lugares que él designó como tales —cementerios, cárceles, líneas de ferrocarril, depósitos de basura, etc.— juegan un papel central en *Madrid 650*. Pero las heterotopías de Foucault pertenecen todavía a la geografía de la ciudad; la reciente crítica de la cultura va más allá. En el mareo de su teoría del *non-lieu* Marc Augé enfatiza el papel de los ejes de tráfico, las autopistas, los aeropuertos, los sistemas publicitarios (y —en el futuro— internet) para la organización de las ciudades. Él niega la existencia del centro de la ciudad, incluso en los casos famosos y mejor documentados tanto por la literatura como por la historia, como es el caso de París¹⁰ («Il n'a pas un centre de Paris», Augé, 1992, p. 90). Si desde el siglo pasado el canon urbano ha sido basado en la condición de una ciudad legible, accesible al análisis semiótico, tenemos entonces en *Madrid 650* un ejemplo de texto literario que se despide de la semiótica urbana. Al trasladar la acción principal a una amorfa periferia, niega el papel central del cen-

¹⁰ Con respecto a París como el más evidente paradigma de literatura urbana cf. Stierle, 1993.

tro e invierte la distribución de elementos relevantes. Si la teoría postmoderna de la cultura destaca la inversión de los antiguos centros y periferias¹¹, podemos decir entonces que Umbral ofrece una 'postimagen' postmoderna de Madrid.

Sin embargo la inversión de la periferia en centro sigue siendo poco fiable, y al final de esta novela lírica de Umbral el suburbio es destruido por los bulldozers de la municipalidad, metaforizados como «el Gran Cangrejo de una pata» (p. 248). El protagonista tiene que huir de su territorio y abrirse camino hacia «ese resplandor rojo y tibio, penetrable y extenso que es Madrid» (p. 253), en busca de una nueva identidad. Evidentemente el ferviente madrileñismo de Umbral le sale al encuentro. El tono elegíaco de esta novela no aborda a los habitantes marginados de La Huelva con la perspectiva exótica de *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, ni con el mimetismo de la jerga de los jóvenes de *Historias del Kronen*, de Mañas. La discrepancia entre el lenguaje poético y la crudeza de la vida periférica no es sujeto, pero sí un efecto particular del texto, y una prueba mayor de su postmodernidad. Otra prueba es el triunfo sobre una jerarquía social a través del lenguaje. Los desclasados de la sociedad pueden manejar metáforas, alegorías y todo tipo de discurso lírico, citan a Rilke y a Lorca mezclándolos con su registro propio de la 'más baja' jerga —una forma implícita de manifestar la 'otredad'—. Como postuló David Harvey: «La idea de que todo grupo tiene el derecho de hablar por sí mismo, con voz propia..., es esencial para la actitud pluralista del postmodernismo.»¹² (Harvey, 1995, p. 48).

4.D. José Ángel Mañas, *Ciudad rayada*: el hogar de un traficante de drogas

Ciudad rayada (1998), de Mañas, describe la vida de un estudiante madrileño de 17 años de edad, llamado Kaiser, quien vive del tráfico de drogas, principalmente de cocaína. Al igual que en *Historias del Kronen*¹³

¹¹ Cf. el título programático de la (todavía hoy) más importante discusión sobre la cultura literaria postcolonial, Ashcroft et al., 1989.

¹² «The idea that all groups have a right to speak for themselves, in their own voice, ... is essential to the pluralistic stance of postmodernism.» (Harvey, 1995, p. 48).

¹³ Junto con *Mensaka* (1995) y la recién publicada *Sonko 95. Autorretrato con negro de fondo* (1999), *Historias del Kronen* y *Ciudad rayada* forman parte de lo que el editor de Mañas llama «la tetralogía del Kronen»; sin embargo las conexiones entre estas novelas son más bien flojas.

(e incluso de forma mas explícita) la acción depende de la metrópolis como su marco indispensable; Madrid está presente en todo el texto. Una vez, después de haber asesinado a alguien por problemas propios del mundo de la droga, Kaiser sale de la ciudad para visitar a su padre en Pontevedra. Pero el viaje dura sólo hasta la vecindad de El Escorial (a causa de una avería del coche). En esta ocasión Kaiser nota por primera vez su adicción por Madrid: «kiero decir ke en Madrid no sólo konozco las kalles, es ke están en mi kabeza. Es mi ciudad por fuera y por dentro, no sé si me expliko» (p. 140). La ciudad, con su bares y discotecas, no es sólo el medio natural del héroe y sus amigos, es la condición para su modo de vida. Ella es también su fuente de inspiración estética, ya que dedica su tiempo libre a la música tecno. En sus piezas él mezcla el sonido de lo que parece representar mejor al Madrid postmoderno: el ruido de la M-30. Aquí encontramos algo así como un leitmotiv escondido en el Madrid postmoderno, que se escucha desde Almodóvar¹⁴, y que entre tanto se ha convertido en tan típico de esta ciudad como el sonido de las campanas del Big Ben para Londres. Uno de los aforismos líricos de la novia de Kaiser, Tula, dice que «la Emetreinta es el silbido de Dios» (p. 111). Después de ser golpeado y pateado y llevado a las afueras de la ciudad, en un acto de venganza, Kaiser se encuentra finalmente en un típico *non-lieu* cerca de un depósito de coches con vista de chabolas en el horizonte. Ya en libertad Kaiser huye desorientado, corriendo a toda velocidad, hasta que reconoce la M-30 (p. 123s.). El pasaje que sigue —una descripción bastante ‘realista’ de una conglomeración de chabolas— demuestra que el lugar donde se encuentra pierde rápidamente su ‘exotismo’ y se convierte en familiar al ser reconocido por Kaiser,¹⁵ porque allí vive un amigo suyo, el gitano Chalo. Tratando de contactarlo, Kaiser se da cuenta de lo importante que es tener amigos en todos los barrios de Madrid. («Ya digo que yo me muevo por todo Madrid y es importante tener siempre algún conocido en cada barrio», p. 128.)

Una celebración de la periferia de este tipo parece característica del movimiento en la cultura contemporánea y en las imágenes de la ciudad, de

¹⁴ Relacionando sus películas con Madrid, el director de cine menciona: «La desolación del barrio de la Concepción y ese mar sin fondo que es la M-30, en *Qué he hecho yo...*» (Almodóvar, 1991, p. 110).

¹⁵ Mañas, 1998, p. 124: «Siempre me ha alucinado eso de Madrid, sabes, que en cuanto sales un poquito te encuentras con chabolas por todos lados. Y te creerás que los gitanos viven mal. Pues tú pregúntale a cualquier heroinómano de la ciudad dónde está la mejor droga de Madrid. Yo conocía alguno de estos poblados a través del Chalo, y sabía dónde debía estar hoy, así que después de pensarlo un poco decidí ir a buscarle.»

acuerdo con la declaración de Salman Rushdie que «La marginalidad se convirtió en una fuente de energía sin precedentes»¹⁶ (Ashcroft et al., 1989, p. 12). Por otro lado la periferia madrileña no es tan predominante en *Ciudad rayada* (como lo es en la novela de Umbral). Si al final de *Madrid 650* el regreso al centro es un episodio mínimo, el texto de Mañas enfoca en repetidas ocasiones el centro de la ciudad. El carácter madrileñista de la novela se revela en el capítulo «Menudo finde», cuando el protagonista da un paseo por «el puto centro de Madrid» (p. 184 s.), yendo desde las Cortes hasta el Retiro, Puerta de Alcalá, Plaza de la Independencia, después en metro hasta el Banco de España y Cibeles, GranVía, Plaza de España... casi sin olvidar ninguno de los lugares o monumentos del repertorio clásico madrileño. El afecto por la ciudad es más palpable todavía cuando Kaiser y Tula van de un típico *non-lieu*, el Centro comercial Arturo Soria, hasta «las tetas de Madrid», desde donde se ve la ciudad —dicho de un modo baudelairiano: ‘*en son ampleur*’ («Así que nos fuimos a ver la puesta de sol a las Tetas del Cerro Pío, que son dos montículos por ahí por Vallecas, desde donde se puede ver todo Madrid.», p. 195). Por muy convencional que parezca la vista desde el cerro, el foco de atención es enumerar los sitios significativos del mapa urbano de Kaiser (incluyendo la ya famosa M-30); y es además una escena innovadora en cuanto crea imágenes individuales. Finalmente el joven traficante de drogas retoma la metáfora central que constituye el grado cero de la literatura de Madrid, la imagen de *La colmena*:

Era como si aquello fuera una gran colmena de locos, y nosotros —olvidando la panda de fumetas de al lado que no hacían más que reírse con chistes apuestos— estuviésemos por encima, controlando el mundo mientras el cielo prendía fuego detrás de las torres de Azca, untando todo con una capa de mermelada de albaricoque. Las nubes se volvían moradas, y los últimos rayos de sol parecían láseres de discoteca. Viendo el planetario de Atocha, y la Emetreinta, ya iluminada, y el Pirulí, y las torres inclinadas de Plaza Castilla, me acordé de una vez que jodí la tele y la abrí con un destornillador para ver las placas de circuitos de dentro. Molaba. (Mañas, p. 196).

Es importante señalar la diferencia entre las implicaciones de la metáfora de la colmena en las novelas de Cela y de Mañas. Mientras Cela la usa para expresar la alienación ‘esencial’ de aquellas abejas perdidas, Mañas, por su lado, hace uso de la vista superior como forma de una apropiación

¹⁶ «Marginality thus became an unprecedented source of energy» (Ashcroft et al., 1989, p. 120).

estética y hedonista de Madrid, la cual sería nostálgica si este registro encajara en el habla de este tipo de héroe. Haciendo referencia a Cela, Mañas restituye la invención de Galdós, coloreándola con un brochazo de experiencia urbana postmoderna. Kaiser, el vaquero urbano que encontró sus propias estrategias de supervivencia, es muy diferente a las abejas de *La colmena*. Si bien la falta de sentido y orientación son premisas compartidas por ambos, éstas no son ahora producto de la opresión social, sino más bien de una existencia postmoderna.

5. CONCLUSIÓN

Resumiendo los resultados de la apropiación de Madrid de la *posmovida*, podemos afirmar que el modelo válido desde el siglo XIX hasta la muerte de Franco, la concepción de los dos Madriids antagónicos, ha desaparecido. En lugar de ésta encontramos dos corrientes principales: una enfatiza el carácter novelesco de Madrid —*Los misterios de Madrid*, de Muñoz Molina y *Carne de murciélago*, de Francisco Nieva, para los cuales la ciudad es un almacén de historias—, y la segunda corriente celebra a Madrid como un *non-lieu*— como dice la declaración del protagonista de Umbral que todas las ciudades son iguales. Ambas concepciones, la de la ciudad como un campo intertextual o su interpretación como un *non-lieu* sin rostro, encuentran su contrapartida en una vuelta neonostálgica, especialmente en los paradigmas postmodernos más evidentes como *Madrid 650* y *Ciudad rayada*. En todos los casos la disolución de la metrópolis es muy relativa y al final la ciudad adopta a sus hijos perdidos, no sólo como una posibilidad, sino de forma explícita. En este sentido *Madrid 650* reescribe el final de *La colmena*. A pesar de reconocer que la estética franquista ha sido superada, Manuel Vázquez Montalbán se mantiene escéptico con respecto a los logros de la España contemporánea y convoca a una nueva conciencia histórica y a una futura ‘ciudad global’:

La literatura española de este período [i.e. del postfranquismo], desde apostar por la construcción de esa ciudad democrática, cuestionando las claves estéticas de lo que había sido el franquismo, hasta instalarse en la evidencia de la pluralidad de la oferta, ha rechazado ... el intervenir con un discurso crítico sobre esa ciudad que había heredado de la etapa de la transición. (...) La postmodernidad, asumida como situación de *impasse* de la modernidad y no como ideología, tendría que volver a rehistorificarse y redescubrir que la necesaria ciudad del futuro ... no es el *skyline* definitivo de la última ciudad de la historia,

sino que hay que aspirar a otro *skyline*, el de una ciudad global, futura, que a la vez sea igualitaria, solidaria y libertaria. (pp. 95 ss.)

Se puede notar que las ideas de Vázquez Montalbán no han sido confirmadas, de ninguna manera, por nuestros ejemplos de literatura urbana contemporánea. Ésta desarrolla un discurso crítico contra la estética precedente, pero no parece estar lista para trabajar por la ciudad global del futuro. El resultado más llamativo es que Madrid —postmoderno e internacional— ya no es apropiado a través de la dicotomía de las dos Españas. Combinando la concepción del *non-lieu* de Augé con una calurosa recuperación de la metrópolis postmoderna las novelas de Madrid han (re)descubierto la ciudad democrática y exponen una variedad innovadora de sus postimágenes.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Obras citadas:

A. Textos literarios

- C. J. CELA, *La colmena*, ed. J. Urrutia, Madrid 1996 (1.^a ed. 1951).
R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Nostalgias de Madrid*, Madrid 1966.
JOSÉ ANGEL MAÑAS, *Historias del Kronen*, Barcelona 1994.
——, *Mensaka*, Barcelona 1995.
——, *Ciudad rayada*, Madrid 1998.
——, *Sonko 95. Autorretrato con negro de fondo*, Barcelona 1999.
R. SÁNCHEZ FERLOSIO, *El Jarama*, Barcelona 1991 (1.^a ed. 1955).
L. MARTÍN-SANTOS, *Tiempo de silencio*, Barcelona 1980 (1.^a ed. 1961).
A. MUÑOZ MOLINA, *Los misterios de Madrid*, Barcelona 1992.
F. NIEVA, *Carne de murciélago. Cuento de Madrid*, Barcelona 1998.
G. TORRENTE BALLESTER, *Off-side*, Barcelona 1981 (1.^a ed. 1969).
FRANCISCO UMBRAL, *Amar en Madrid*, Barcelona 1991.
——, *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista*, Barcelona 1993.
——, *Madrid 650*, Barcelona 1995.
——, *Trilogía de Madrid*, Barcelona 1996.

B. Textos críticos

- P. ALMODÓVAR, «Venir a Madrid», en id., *Patty Diphusa y otros textos*, Barcelona 1991, pp. 106-110 (1.^a ed. en *Diario 16*, 1989).

- , «La ciudad», *ib.*, pp. 154-160 (primeramente publicado en *Diario 16*, 1985).
- B. ASHCROFT/G. GRIFFITHS/H. TIFFIN, *The Empire writes back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London/New York 1989.
- M. AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.
- E. BAKER, *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid 1992.
- J. BARELLA, *Madrid en la novela*, vol. I, Madrid 1992.
- R. BARTHES, «Sémiologie et urbanisme», en *id.*, *L'aventure sémiologique*, Paris 1985, pp. 261-271.
- J. BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976.
- , «L'ascension du vide vers la périphérie», en *id.*, *L'illusion de la fin ou La grève des événements*, Paris 1992, pp. 29-38.
- , «Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen», in K. Barck (ed.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, pp. 214-228.
- E. BOU/A. SORIA OLMEDO, «Postmodernity and Literature in Spain», in H. Bertens/D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam/Philadelphia 1997, pp. 397-403.
- M. FOUCAULT, «Des espaces autres», in *Architecture, Mouvement, Continuité*, Paris: Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement, 1984, pp. 46-49.
- J. L. GALLERO, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid 1991.
- D. HARVEY, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge/Mass. 1995.
- F. HASSAUER, «Stadtersatz Berlin 1930. Jean Giraudoux: *Rues et visages de Berlin*», en A. Buschmann/D. Ingenschay (eds.), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg 2000, pp. 72-88.
- D. INGENSCHAY, «Movida et la fin de la discussion du passé», en M.L. Ortega (ed.), *Le roman espagnol face à l'histoire*, Paris: ENS 1996, pp. 149-167.
- , «José Angel Mañas, *Historias del Kronen*. La 'Generación Kronen': La novela, la película y la estética desesperada de la posmovida», en H. Felten/A. Valcárcel (eds.), *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre Literatura española actual*, vol. II, Bonn 1998, pp. 151-166.
- , «Großstadtaneignung in der Perspektive des 'peripheren Blicks'», in A. Buschmann/D. Ingenschay (eds.), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg 2000, pp. 7-19.
- T. KUHNLE, «Ekelhafte Stadtansichten», in A. Buschmann/D. Ingenschay (eds.), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg 2000, pp. 144-156.

Dieter Ingenschay ¿A dónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (antes y)...

- M. LACARTA, *Madrid y sus literaturas. De la Generación del 98 a la posguerra*, Madrid 1986.
- J. LLAMAZARES, *Los viajeros de Madrid*, Madrid 1998.
- W. MATZAT, «Die Modellierung der Großstadterfahrung in C. J. Celas *La colmena*», *Romanistisches Jahrbuch* 35, 1984, pp. 278-302.
- J. R. RESINA, «Madrids Palimpsest. Die Hauptstadt gegen den Strich gelesen», en A. Buschmann/D. Ingenschay (eds.), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg 2000, pp. 122-143.
- K. SCHERPE (ed.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Hamburg 1988.
- K. STIERLE, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993.
- M. UGARTE, *Madrid 1900. The Capital as Cradle of Literature and Culture*, Pennsylvania State UP 1996.
- M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona 1998.
- T. VILARÓS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid 1998.