

La ciudad como identidad

“Todo escritor escribe para orientarse a sí mismo y mucho más si la materia de su escritura es una ciudad”
Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelona*.

Día de perros (1997) y *La muerte me da* (2007) son novelas con una visión femenina que irrumpen y deconstruyen los espacios masculinos. De igual manera, son un recorrido por los espacios geográficos llamados “ciudades”. Dentro del género policial ha existido un especial interés por presentar espacios y expresar temas y problemáticas que pertenecen a la realidad actual de la ciudad. Elizabeth Moreno Rojas declara que la ciudad como tema literario es consecuencia de la modernización; y adquiere una significación original porque el espacio urbano tiene como protagonista al crimen. Además constata que el espacio urbano sirve de escenario a las debilidades humanas para confrontarse con los temores o deseo íntimos del ser humano (Moreno El crimen 129). Asimismo Moreno Rojas, en su artículo “La construcción de la ciudad en la novela nortea” (2004), recalca que los nombres de las ciudades dentro del género policial tienen un referente extratextual reconocido, como una manera de constituir en la novela referencias de “identidad cultural” (Moreno La construcción 17). Si se reflexiona sobre esta idea, se ve que Alicia Giménez Bartlett continúa esta práctica porque desde el inicio de *Día de perros* nos ubica dentro de su espacio geográfico: Barcelona. Lo contrario sucede con Cristina Rivera Garza, quien transforma el sentido de “identidad cultural” dentro de la narrativa policíaca ya que la ciudad dentro de la novela *La muerte me da* no

tiene nombre ni rostro. Al no identificar a la ciudad, se presta para que sea el modelo de cualquier urbe.

Cabe destacar que en el modelo de la novela policíaca clásica, de acuerdo a Ricard Landeira,¹ los escenarios predilectos son contenidos en el espacio-tiempo; por ejemplo, un trayecto en un tren, un viaje en barco, unas vacaciones. En caso de utilizar un centro urbano, los espacios son reducidos a un pueblo pequeño, una vecindad, un edificio de pisos residenciales, un teatro, etc. Se recurre a esto para intensificar las emociones del lector (Landeira 19-20). No obstante el modelo establecido, para Giménez Bartlett y Rivera Garza, este seguimiento ya no funciona al pie de la letra en el siglo XX. Los espacios geográficos dentro de las dos novelas son espectadores del constante movimiento de los personajes. Petra Delicado se transporta del centro de la ciudad de Barcelona, a los barrios y a las afueras constantemente en busca de respuestas; y Cristina recorre todos los espacios posibles de la ciudad donde se cometen los asesinatos, y donde desempeña su vida diaria. Esto produce un efecto de movilidad; un recorrido casi permanente en ambas obras. Este movimiento, constante de ambas protagonistas en busca de respuestas, puede representarse como la modernidad que atañe a las urbes en la actualidad.

En su artículo, "Semiology of the Urban" (1997), Roland Barthes introduce la semiótica urbana como: "...the study of the social meaning of spatial forms and

¹ Del libro *El género policíaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001. Impreso.

settings” (168). Barthes arguye que se necesita entender el juego de los “signos”, y se debe entender que la ciudad es una estructura. La ciudad es un discurso y este discurso es un lenguaje. La ciudad les habla a sus habitantes y los habitantes le hablan a la ciudad (168). De esta manera, se crea un diálogo entre personajes y espacios; por ejemplo, la ciudad acaece de violencia y su manera de comunicarlo es por medio del crimen del que es víctima. En *Día de perros*, la ciudad de Barcelona es una estructura moderna que adolece de índices de alta criminalidad. La ciudad de Barcelona establece lazos de comunicación con Petra Delicado para narrar lo que le ocurre y, de esta manera se crea un lenguaje entre espacio y personaje. En *La muerte me da*, la ciudad sin nombre recurre a los sucesos violentos que le acontecen para entablar un diálogo entre ella y los personajes. La aparición de cuerpos castrados, es el lenguaje que la ciudad usa para informar a los habitantes lo que sucede en ella.

En *La muerte me da*, Rivera Garza presenta a una ciudad espectadora, donde empiezan a aparecer cuerpos sin vida: “[l]a rutina diaria para que alguien a quien le interese otra cosa, alguien a quien le interesa resolver un crimen, pueda entender que correr por los callejones de la ciudad es una mejor alternativa que correr en una pista de tartán o sobre las banquetas alumbradas...” (17). La ciudad es entonces una observadora silenciosa; no obstante, el silencio de la ciudad precisa denunciar lo que sucede; por ejemplo: “[...] y aquí pensar en realidad decir producir una imagen- en los cuerpos castrados de los tres hombres jóvenes que habían aparecido desnudos y sangrantes sobre el asfalto de la ciudad” (29). La autora le da voz a la ciudad que se

describe a sí misma: “Es una ciudad de callejones y no de calles; una ciudad umbrosa [...] No es una ciudad de hierro. No es una ciudad suave al tacto. Es más fácil oírla u olerla que verla” (125). La ciudad es un espacio público que tiene una identidad propia, que cuestiona y, que obliga a interrogar el desbordamiento de la sociedad moderna. La ciudad vestida de violencia constante no puede ser suave al tacto, esta ciudad es la que intenta comunicarse por medio de un discurso violentado.² La ciudad que presenta Cristina Rivera Garza por medio de los cadáveres comunica, habla y, argumenta el caos del que es presa. El diálogo de la ciudad sin nombre se da con Cristina que es la persona que descubre al primer cadáver, la ciudad le plantea un cuestionamiento, y no propone respuestas.

En *Día de perros* el espacio urbano es la ciudad de Barcelona donde se comete el crimen:

El Carmelo es un extraño barrio obrero de Barcelona. Abigarrado en una colina, sus calles estrechas hacen pensar en la estructura de un pueblo. A pesar de su extrema modestia, resulta más acogedor que esos descampados de las afueras donde bloques inmensos se alinean, ordenados y muertos, junto a las vías del tren o la autopista. (16)

La ciudad nos dice que es moderna al mencionar el tren y la autopista. La ciudad también se presenta fusionada, y sus habitantes buscan lugares de encuentro: “Le

²Se retoma idea de Roland Barthes donde la ciudad es una estructura; un discurso y este discurso un lenguaje.

gustarán esos bares, están llenos de trabajadores, [...] Las mesas en las que Garzón suspiraba por situarse no eran individuales sino colectivas. En ellas te sentabas, codo con codo, junto a una persona desconocida, exactamente igual que en los restaurantes recoletos del Barrio Latino” (16). Estos bares llenos de gente indican que la ciudad está sobre poblada y que existe una unidad entre los habitantes de cada barrio. Giménez Bartlett presenta una ciudad dispuesta a comunicar lo que en ella acontece:

Salimos del bar rumbo al número 65 de la calle Llobregós. Más o menos a esa altura habían encontrado al cuerpo. Una primera mirada no reveló nada interesante: portales de viviendas, un zapatero remendón y, un poco más lejos, una bodega donde vendían vinos a granel. Todos los vecinos estaban informados del macabro hallazgo, pero tal y como habían declarado a la Guardia Urbana, nadie conocía al herido. –Si hubiera vivido por aquí alguien lo sabría, en el barrio más o menos todos nos tenemos vistos. (18)

La calle Llobregós es un barrio donde todo se sabe y donde todos se conocen, existe un diálogo abierto entre espacio y sujetos urbanos. Los habitantes de cada barrio saben lo que ocurre y dialogan entre ellos; sin embargo, no se comunican de manera abierta con los de fuera. La conversación fluye entre ellos mismos. La ciudad es abierta, ruidosa y activa. Para entender las diferencias entre la identidad de las ciudades de las dos

novelas sería necesario explicar lo que para ambas escritoras significa “espacio”³ o espacio-ciudad.

Espacios

En su libro *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto* (1997) Joan Ramón Resina señala que, de acuerdo a Geoffrey H. Hartman, el crimen divide y organiza el espacio (143). Igualmente añade:

Si el crimen es una incógnita a despejar, un signo en busca de una hipótesis, el lugar es lo que le da significación. En el código espacial, el lugar se define por su diferencia, es diacrítico. [...] pero esto no quiere decir que el lugar del crimen se separe del espacio común, sino que pierde su apariencia cotidiana y reaparece como espacio de destrucciones. (143-4)

Esto quiere decir que el lugar pierde su relevancia y sólo es un espacio donde acontece una transgresión, lo que da como resultado un espacio de destrucción. Giménez Bartlett muestra una ciudad que habla, que relata en términos metafóricos; además, expone una ciudad⁴ sin “adjetivos” que la describen. Sólo se mencionan los nombres de los barrios (espacios) por los que se van haciendo las averiguaciones del crimen. Una vez más el espacio-ciudad es señalado por la operación que va aconteciendo en ese lugar. La identidad de la ciudad es representada por la acción que sucede en ella y no tanto por

³ Es necesario observar que cada escritora nos muestra su visión de ciudad de acuerdo a su espacio geográfico. Giménez Bartlett –España, y Rivera Garza-México.

⁴ Sólo la ciudad carece de adjetivos, los espacios dentro de la ciudad sí están descritos con detalle.

sus individualidades que la representan como entidad.⁵ De igual forma, Resina menciona que la novela policíaca tiene una relación con el medio urbano, aunque no se ofrece una reflexión sobre la interdependencia entre ellas. Sólo se observa una correspondencia entre la modernidad de la novela policial y el rol de la ciudad como motor de la modernización (144). Para Giménez Bartlett, el espacio o la representación de la ciudad es la de espectadora de un crimen; y a su vez es una entidad diluida entre las acciones y movilidad de los personajes. Barcelona deja de ser una identidad y, en su lugar, queda un espacio donde habita el crimen.

Lo urbano en *La muerte me da* se presenta dentro del contexto postmoderno. No sólo marca las consecuencias fatídicas de una modernidad avasallante, sino que además discute los valores racionalistas de la modernidad. La ciudad-espacio dentro del texto está vestida de actos iracundos: “El aire de la mañana, ya tibio y lleno de partículas contaminantes, ya no me ayudó” (71). La ciudad ya no es un sitio que garantiza la tranquilidad ni la seguridad; el aire tibio de la ciudad no proporciona bienestar. La ciudad es un espacio contaminado y como resultado contamina al que la habita. Además, se convierte en un sitio frío y peligroso: “Como se sabe, es imposible vivir en estado de terror permanente” (73). Este espacio se ha vuelto peligroso (por la presencia del terror), y el peligro crea una conmoción caótica entre los espacios y los habitantes. De la misma forma, la ciudad representa el sitio donde se exteriorizan los “deseos” más íntimos del ser humano (ya antes mencionado por Elizabeth Rojas); aspecto que se

⁵ Las individualidades podrían ser un registro geográfico, barrios, población y, modos de gobierno.

subraya reiterativamente en distintos pasajes, particularmente en el siguiente texto:

“También pudieron dejar sus suburbios para perder. Para perderse. Después de todo, ¿a qué va uno en noche de fin de semana al centro de la ciudad sino a perderse?” (113). La ciudad-espacio es una entidad visible que ofrece un lugar para exteriorizar las pasiones de los seres humanos, lo que puede ser el foro para un crimen.

Si se regresa a la idea de Roland Barthes donde la ciudad es una estructura de signos que nos habla, se puede concluir que el papel de la ciudad es exponer de alguna manera al peligro, a la violencia, a la impunidad y a la contaminación del ser humano. Por otra parte en su artículo, “Mexico: Cultural Globalization in a Disintegrating City” (1995), Néstor García Canclini menciona que en mega-ciudades como lo podrían ser en este caso la ciudad de Barcelona y la ciudad de México lo relevante es lo que se dice y lo que no se dice por los sujetos urbanos. Hay que reflexionar lo que pasa cuando no se entiende lo que la ciudad quiere comunicar (744). Intercalando las ideas de “comunicar” y de “entender” se observa que la ciudad-espacio como tal, constantemente está transmitiendo por medios de signos su mensaje. Este mensaje puede ser de intolerancia ante los abusos continuos del sujeto urbano. Los espacios de *Día de perros* evocan el pasado y nos presentan una urbe moderna llena de fracasos. Petra, al cerrar el caso, reflexiona: “¡Qué tarea estéril la de un policía!, cavilé, escarbando en el pasado reciente sólo para sacar los hechos a la luz. Ninguna posibilidad de variar el futuro, de evitar lo ya consumado” (322). En una ciudad-espacio como Barcelona, ya no existe la posibilidad de cambiar el futuro, sólo queda la ausencia de esperanza. La ciudad de *La*

muerte me da es un laberinto umbroso lleno de callejones y nos expone a la muerte, donde la misma ciudad se describe: “Más que un sitio, se trata de un desplazamiento, se dice. Y, más que un desplazamiento, se trata del obstáculo o la duda que interrumpe el desplazamiento...” (126). El espacio-ciudad es visto como un cuestionamiento que impide el avance, el cambio; y también se convierte en un espacio sin esperanza.

Espacios Dentro de la Ciudad de Barcelona en *Día de perros*

La ciudad de Barcelona, de acuerdo a Joan Ramón Resina, está marcada por lo que Schorske llama «la permanente transitoriedad», nada es definitivo todo cambia de acuerdo a espacio y a tiempo, e indica además que las personas viven en una quimera. Los habitantes de ella han cortado su vínculo con el pasado y, sin poder anticipar el futuro, la ciudad con historia cae en la instantaneidad del presente, en el momento de la sensación. Este concepto, de vivir constantemente en el presente según Baudelaire,⁶ constituye la clave de la vida moderna (164). La imagen de este presente instantáneo se retrata en *Día de perros*. Petra medita cuando entran al bar a buscar pesquisas: “Tal y como lo imaginaba, el bar Las Fuentes ocupaba los sótanos en la pirámide social de los bares patrios. Exuberante como una iglesia barroca, con su altar en forma de barra y sus vidrieras pintadas de mejillones y paellas amarillas, era aquél uno de los antros más cutres en los que jamás había puesto un pie” (36). La ciudad representa la añoranza del

⁶ Dentro del libro *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997. Impreso.

pasado, al comparar la exuberancia del bar con la plenitud de las iglesias barrocas. El pasado no se desdibuja y vive una época actual, la nostalgia, se observa al presentar al bar con atributos barrocos en tiempos modernos. Donde este pasado instantáneo es alterado por la modernidad, que cambia al altar por la barra, crea un nuevo espacio donde acaece el crimen.

Giménez Bartlett utiliza signos⁷ de contraste entre distintos continentes para mostrar a una ciudad caótica y fuera de orden. Cuando el hijo de Garzón viene de los Estados Unidos de visita a Barcelona le dice a su padre: “ – Es culpa del tráfico enloquecido [...] ¿Cómo consiguen trabajar así?, supongo que nadie será puntual. – ¿Es diferente en América? –pregunté. – ¡Por supuesto que sí! Allí todo está más...organizado” (277). La autora revela la desorganización que se vive en Barcelona, que está fuera de todo orden (social, político, judicial, etc.). Se puede sugerir que la ciudad es producto de la modernidad. Esto produce que se convierta en una entidad incoherente con problemas modernos: pobreza, hambre, y sobrepoblación.

En *Día de perros* el espacio de la ciudad ya no oculta lo que lo constituye:

Salimos de la ciudad, ambos en silencio. Garzón había puesto la radio a buen volumen para evitar cualquier posibilidad de conversación. Atardecía. Era un programa de entrevistas. Peroraba uno de tantos psiquiatras que escriben libros. La deprecación del yo. «En un mundo cada vez más materialista, para el individuo ya sólo parece contar el éxito social.» ¿De qué demonios

⁷ Por llamar al lenguaje de la ciudad de acuerdo a la idea de Barthes.

hablaba? Lucena, las escorias, robaperros miserables y estafadores
multiempleados, amantes añosos y solitarios, matrimonios que se aman y se
destrozan. Ninguno se tendería jamás en el diván de un psiquiatra. El
individuo, el ego, el éxito social, las basuras, los excedentes, los restos. Y el
amor. (313)

La identidad de la ciudad está llena de “basura”. Y este espacio pasa de espectador a
víctima. Ya no se trata de quién sufre la agresión como sujeto urbano, sino que la ciudad
toma ese lugar. El lenguaje de la ciudad, con referencia al progreso que atañe a la
modernidad, representa el crimen que queda sin castigo. Si se retoma la idea de Resina
de que “la ciudad” actúa como motor de la modernidad, entonces la “ciudad-espacio”
moderna, llena de impurezas, produce la transgresión del orden.

La novela *Día de perros* empieza con espacios que evocan al pasado. Petra
Delicado decide salir a la calle donde se encuentra con su vecina, quien le comenta:

[...] me crucé en la puerta con una anciana vecina. Después de saludarme, se
enzarzó en un monólogo interminable para acabar contándome que mi actual
casa de Poble Nou había sido en tiempos un burdel. Después de conocer el
dato histórico pasé buen rato recorriendo mi domicilio con curiosidad.
Supongo que intentaba captar algún eco de los pasados ardores que entre
aquellas paredes habían devenido. (9)

Esta añoranza del ayer puede constituir el deseo por un orden estable; sin embargo, este pensamiento es contradictorio porque lo que se evoca es un “burdel”: lugar para la prostitución. Esto puede representar la semejanza de conflictos socioeconómicos que acontecen tanto a la España antigua como a la España contemporánea. Si se retoma el concepto de transitoriedad permanente, se observa que la ciudad moderna recurre constantemente al pasado instantáneo para estudiar viejos patrones en busca de soluciones, porque la modernidad del presente ya no le ofrece respuestas viables a sus conflictos.

Otro espacio relevante es el hospital del Valle Hebrón, porque es ahí donde está hospitalizado el hombre agredido, personaje en el que gira la acción de la novela. La narradora lo describe: “El hospital del Valle Hebrón es uno de esos mamotretos que la Seguridad Social construyó en los años sesenta. Feo, enorme, impotente, parece más propio para enterrar faraones que para sanar ciudadanos” (11). La autora describe con adjetivos negativos al recinto: feo e impotente. Esto se interpreta como una institución que fracasa en su misión de salvar vidas. Se representa a la institución del sector salud como fallida antes las expectativas de sus habitantes.

El lugar donde ocurre el crimen es en el número 65 de la calle Llobregós. Giménez Bartlett recurre al pasado una vez más para hacer hincapié en el antes, y luego en la modernidad:

Aun así, decidimos cerciorarnos y hacer otra ronda de interrogatorios entre el vecindario. [...] las mujeres abrían las puertas, salían a los descansillos y a

veces venían hasta donde estábamos para charlar y brindarnos su ayuda. [...] se mostraban excitadas y curiosas, pero también inquietas por si cosas parecidas empezaban a suceder en su tranquilo distrito. Reivindicaban sus orígenes con orgullo: --Nosotros somos gente trabajadora. Aquí nunca ocurren delitos, ahora sólo nos faltaría que toda esa escoria viniera a pelearse a nuestras calles. (18)

Era un barrio tranquilo donde nada “malo” ocurría, de gente trabajadora dedicada a sus labores y a su casa. Evoca a una España en tiempos de estabilidad social.⁸ La función de la narrativa de Giménez Bartlett no sólo es la de entretener. Del mismo modo, se trata de exteriorizar lo que se origina en los alrededores. Este barrio representa: “[l]a distancia sustancial que separa al proletariado de la marginalidad” (35); por tanto, es la línea divisoria entre una clase obrera y una clase marginada. La autora expone una panorámica de la realidad que viste a la España moderna a finales del siglo XX.

Los espacios dentro de la novela están marcados por un determinismo social.⁹ Joan Ramón Resina expone: “Lo que mejor revela la criminalidad de la especulación no es tanto la planificación de la pobreza cuando el desahucio de la memoria. El crimen perfecto consiste en disfrazar la violencia de progreso y en borrar sus huellas,

⁸ Se debe considerar que la estabilidad social en España era fallida, debido a la dictadura franquista.

⁹ De acuerdo a Federico Carlos Sainz de Robles el determinismo es cuando todo fenómeno está determinado por las circunstancias en que se produce, de manera, que dado un estado de cosas, el estado de cosas que le sigue se deriva de él necesariamente.

sustituyéndolas por el mero desgaste” (168). Esta violencia disfrazada de progreso se representa en el barrio antiguo, lugar donde vive Lucena:

Registramos a fondo el piso que Ignacio Lucena Pastor ocupaba en el barrio antiguo, un pequeño antro bastante miserable que aquel tipo no se había molestado en adecentar. [...] Pasamos a interrogar a los vecinos. No nos recibieron con aplausos. [...] Para toda aquella gente Lucena nunca había existido. Tenían miedo, no de algo tangible y concreto, externo y real, sino de un todo fluctuante y etéreo, de la vida a secas. Experimentaban el miedo como una sustancia englobadora y absoluta, total. Era quizás lo único cierto que habían tenido siempre: miedo. Mujerucas olvidadas, jóvenes colgados, negros inmigrados ilegalmente, misérrimas familias árabes, bebedores sin trabajo y viejos con diez mil pesetas de pensión. (33-4)

Este barrio representa el espacio marginado, un espacio saturado de pobreza y sobrepoblación; otro resultado de la modernización y progreso que acontece en España. Los espacios dentro de la ciudad son reflejos de sus dolencias.

Espacios Dentro de la Ciudad Anónima de *La muerte me da*

Con el fin de entender el concepto de espacio-ciudad en México; y lo que nos comunica este espacio hay que retomar la idea de Elizabeth Moreno Rojas¹⁰ donde la ciudad como entidad es consecuencia de la modernización. Asimismo, Gabriel Trujillo

¹⁰ En su artículo “La construcción de la ciudad de la novela norteña” (2004).

Muñoz en su artículo “Conflictos y espejismos: la narrativa policíaca fronteriza mexicana”, manifiesta que los primeros detectives mexicanos utilizaron el territorio “nacional” para la búsqueda de sus indagaciones. Ese territorio “nacional” incluye barrios, ciudades y colonias, principalmente de la Ciudad de México (23). Cristina Rivera Garza hace uso de los vecindarios, colonias, y espacios de una ciudad, sin identidad en *La muerte me da*, ya que no todos los espacios cuentan con nombres. En un México que camina dentro de la globalización, donde los sujetos urbanos son acosados por intereses económicos, no hay necesidad de identificación porque: “La ciudad es un cementerio, en efecto” (339). Por tanto, el mensaje para Rivera Garza de su ciudad-espacio es la muerte.

De igual manera, Trujillo Muñoz declara que en las últimas fechas el anonimato del Distrito Federal para cometer fechorías no es distinto al de las ciudades fronterizas (Trujillo Muñoz 23). En este punto, cabe destacar que la ciudad-espacio dentro de la novela de Rivera Garza puede ser considerada como anónima, un espacio que puede ser todos los espacios: “¿Es una ciudad un cementerio?” (Rivera 17), el uso de *una* en vez de *la* hace reflexionar que lo mismo puede ser la Ciudad de México que cualquier otro espacio urbano globalizado, estandarizado y por lo tanto indiferenciado, anónimo. La escena del crimen también es desconocida. Se encuentra al primer cadáver en un espacio abierto: “Cosa sobre el asfalto” (16), no se sabe si es una colonia, un callejón, o una avenida; se deduce que es en la ciudad por la presencia del pavimento. Este espacio

desconocido le da movilidad al crimen porque puede ser trasladado a cualquier punto de la ciudad.

Después de situar al lector en un “espacio” abierto la autora da detalles de ese espacio al que le otorga un “nombre”:

La Detective del Departamento de Investigación de Homicidios me mostró una fotografía de los ladrillos de la pared del restaurante chino, específicamente los ladrillos de la esquina donde termina el restaurante y detrás de la cual se desdobra, con su estrechez monumental, el Callejón del Castrado. Ya lo llamaban así. Fue algo casi inmediato. Los ladrillos, no podían dejar de notarlo, estaban cubiertos por la luz irreal que, con frecuencia, me saca de casa y me conmina a inhalar el aire del mundo a eso de las 6:15 de la tarde. Todo esto en la ciudad. (22)

Pese a saber que es el “Callejón del Castrado”, de acuerdo a los sujetos urbanos del lugar, no se dice el nombre de la ciudad, que constituye la incógnita continua. Además la autora incrementa el espacio al decir “el aire del mundo”, el cual es inmenso, lo que puede sugerir que se trata de cualquier urbe del mundo.

Otro espacio mencionado en la novela es la oficina de la detective, un lugar donde no llega la luz real del mundo:

Estábamos dentro de la oficina de la Detective –un sótano cimbrado por el ruido de voces desiguales y la velocidad blanca de papeles [...] En este lugar

a donde no parecía llegar otra luz más que la artificial, en donde los ojos de la Detective se acostumbraron seguramente a su propia opacidad, las palabras de Alejandra Pizarnik hacían que el mundo de allá afuera, el mundo que la mató, pareciera benigno o banal. (24)

Una vez más Rivera Garza menciona que el mundo, y los espacios de este lo que producen es muerte. En su libro *El espacio en la novela realista* (2000) María Teresa Zubizaurre explica que los narradores del siglo XX ya no buscan una representación real de los objetos y de los espacios: “Lejos de interesarse en la realidad objetiva, lejos, sobre todo de creer en ella, el relato constituye un universo fictivo basado en las sensaciones y percepciones subjetivas. La realidad se presenta, pues, como fragmentada y multiforme, y muchas veces, decepcionante y engañosa” (43). La realidad que describe Rivera Garza es un espacio multiforme y multidimensional.

Esta urbe moderna y multidimensional aliena al ser, lo saca de la naturaleza de la cual el hombre forma parte y, como consecuencia, genera violencia. En el lenguaje de la ciudad-espacio ésta, como entidad, representa la esterilidad, la muerte, de ahí que la autora se pregunte: “[...] ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?” (Rivera 11). ¿Es, entonces, la ciudad la asesina? Ocurre otro homicidio, aparecen tres cuerpos castrados y de nuevo en un espacio sin nombre: “Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir producir una imagen –en los cuerpos castrados de los tres hombres jóvenes que habían aparecido desnudos y sangrantes sobre el asfalto de la

ciudad" (29). Rivera Garza introduce a la ciudad-espacio como un personaje en la novela, que se convierte en un cuerpo sin vida y castrado. Rivera Garza establece un paralelismo entre espacio urbano y cuerpo, es una ciudad castrada; además, es una ciudad arrojada a un lugar sin nombre. Sin la identidad no se puede perseguir la culpabilidad y penalizar al culpable. La autora cuestiona al orden falocéntrico al castrar y desnudar a los tres hombres, y exhibe la incapacidad de éstos para garantizar la seguridad social de "toda" ciudad. La novela de Rivera Garza utiliza la mutilación o castración metafórica para poner a la vista la alienación que acontece en la sociedad actual. Como dice Zubiaurre la realidad es subjetiva y constituye lo que el narrador percibe; en esta novela la realidad se muestra fragmentada y/o violentada.

La ciudad-espacio dentro de la novela de Rivera Garza se presenta como un espacio enajenado y alienado que produce muerte. En su artículo, "Una estética de la ausencia en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza" (2007), Mario Martín menciona que Rivera Garza, en su primera novela, presenta un hospital psiquiátrico como escenario terminal del cuerpo y la psiquis social mexicana (710). Explica además que existe un contraste entre dos microcosmos: el de cuerpos alienados, el bar y el de conciencias, y el de mentes castigadas: el hospital (722). Si se reconsidera esta idea se puede entender que existe un paralelismo con la ciudad-espacio presentada en *La muerte me da*. En la novela Valerio descubre que las víctimas vivían en las afueras de la urbe y fueron muertos en el centro de la ciudad:

Antes de continuar extrae un pequeño mapa de su bolsillo y, con ayuda de un bolígrafo, coloca círculos rojos sobre las direcciones de las viviendas de las víctimas en los suburbios de la ciudad. Luego, con la misma pluma, señala una X el área, muy céntrica, donde aparecieron sus cuerpos sin vida. [...] – Muy lejos de sus territorios naturales, sí –confirma la Detective --. Bastante lejos. [...] Todos dejaron la comodidad de sus hogares o departamentos o *lofts*, y te juro que todos sus hogares son verdaderamente cómodos, para arribar al centro de la ciudad con el fin de encontrar algo... (113)

El paralelismo se explica de la siguiente manera: primero, hay cuatro hombres que viven en las afueras, son profesionistas, y buscan algo en la ciudad; segundo, al retomar la idea de Elizabeth Rojas donde el espacio urbano sirve de escenario a las debilidades humanas, estos cuatro jóvenes buscan en el espacio urbano un lugar para saciar sus debilidades: “También pudieron dejar sus suburbios para perder. Para perderse. Después de todo, ¿a qué va uno en noche de fin de semana al centro de la ciudad sino a perderse?” (113). Los cuatro hombres necesitaban un escenario para exteriorizar sus fragilidades (sus deseos). Esto resulta en un contraste de dos microcosmos, al igual que señala Mario Martín, de hombres alienados encapsulados en una modernidad de producción representado por la ciudad, y de cuerpos castigados como producto de dicha modernidad representada por la muerte.

La ciudad-espacio en su lenguaje de signos revela que es un espacio que castiga. La detective tiene que visitar los lugares de origen de los cuatro hombres, para encontrar respuestas a sus indagaciones. Al visitar la casa del primer hombre asesinado se encuentra con la madre de éste y la hace pasar. La autora describe: “La inocencia del espacio. La blanca amplitud del espacio donde creció un niño, que muchos años después, aparecería mutilado” (118). Este espacio es “puro”, es inocente libre de inmundicias, ausente de crímenes. Esta casa está en los suburbios, fuera de la urbe, fuera de la violencia; este lugar no castiga:

Se trata de un cuarto ordenado y limpio de un niño feliz, un niño con todo. Es el cuarto que ella nunca tuvo. Se vuelve a ver a la Madre que, ya sin ánimos, recarga su mejilla contra el filote la puerta. -Aquí nunca va a encontrar nada extraño, señorita -murmura al momento que la Detective se detiene en el centro de la recámara... (121)

El lugar de la casa está exento de modernización, al no estar en la ciudad; no pertenece al progreso, por lo tanto, carece de violencia.¹¹ Es lo contrario a la urbe: “Es el mapa de una ciudad marcada por cruces. Cada cruz es una señal que significa: AQUÍ SE ENCONTRÓ EL CUERPO DE UN HOMBRE CASTRADO” (125). Con este texto la autora señala que la ciudad-espacio dice en su idioma que en este espacio se sanciona, se mata.

¹¹ La idea de disfrazar la violencia de progreso de Joan Ramón Resina.

Día de perros y *La muerte me da* son novelas que representan el espacio urbano como lugares donde actúa la violencia en forma recurrente. Son escenarios que revelan un conocimiento social de miseria y de impunidad. El crimen es un ciudadano habitual de la ciudad moderna. La ciudad con su modernidad degenera y aísla al hombre porque no sólo le crea intereses económicos distintos a sus intereses naturales como ser humano por la globalización, sino que también le produce una paranoia de caos. Es importante o relevante destacar que dentro del género policial se ha marcado un especial interés por exhibir espacios y enunciar temas y problemáticas que pertenecen a la realidad actual de la ciudad. Esta narrativa no propone soluciones a la problemática social que acontece en el espacio; sin embargo, cuestiona al orden establecido. Los autores dentro de este género tratan el fenómeno del crimen “como juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismo” (Colmeiro 59). Además, los espacios dentro del género policiaco sólo son lugares donde acontece el crimen, y carecen de importancia.¹² Sin embargo, para las autoras la ciudad representa un entorno existente que comunica, y al desconstruir los espacios urbanos que han creado los autores, logran mostrar la realidad que perciben en el mundo que habitan y, denuncian la existencia de la violencia como parte del devenir cotidiano.

¹² Del libro *El género policiaco* en la literatura española del siglo XIX. Alicante: Universidad de Alicante, 2001. Impreso.

Obras citadas

Barthes, Roland. "Semiology of the Urban." *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Neil Leach. London: Routledge, 1997. Impreso.

Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. España: Anthropos, 1994. Impreso.

García Canclini, Nestor. "Cultural Globalization in a Disintegrating City." *American Ethnologist*. 22 (1995): 743-755.

---, *La globalización imaginada*. Argentina: Paidós, 1999. Impreso.

Giménez B, Alicia. *Día de perros*. Barcelona: Planeta, 1997. Impreso.

Landeira, Ricard. *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001. Impreso.

Martín, Mario. "Una estética de la ausencia en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza." *Cien años de lealtad en honor a Luis Leal Vol I*. Ed. by Sara Poot Herrera, Francisco Lomelí, María Herrera-Sobek. México: University of California, Santa Barbara, UC-Mexicanistas, UNAM, ITM, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007. Impreso.

Moreno R, Elizabeth. "La perspectiva narrativa en la construcción de la trama, el tiempo y el

espacio en *El crimen de la calle Aramberry* de Hugo Valdés." *El norte y su frontera en la narrativa policíaca mexicana*. Juan Carlos Ramírez-Pimienta, Salvador

Fernández, comp. México: Plaza y Valdés Editores, (2005): 111-131. Impreso.

---, "La construcción de la ciudad en la novela norteña." *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*. 17 (2004): 13-31.

Resina, Joan R. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*.

Barcelona: Anthropos, 1997. Impreso.

Rivera G, Cristina. *La muerte me da*. México: Tusquets Editores, 2007. Impreso.

Trujillo Muñoz, Gabriel. *Testigos de cargo*. Tijuana: CONACULTA-CECUT, 2000.

Impreso.

Zubizarre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura

Económica, 2000. Impreso.