

ENTRE LA ALIENACIÓN Y EL DESARRAIGO: LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO NARRATIVO EN *EL OTRO BARRIO*, DE ELVIRA LINDO

Antonio CAZORLA CASTELLÓN
Universidad de Almería
Orcid: 0000-0001-7478-3253)

Resumen:

El objetivo de este artículo reside en estudiar la construcción del espacio narrativo y su influencia en la configuración de los personajes en *El otro barrio*, la primera novela para el público adulto de Elvira Lindo. Mediante un enfoque narratológico se explorarán, a través de los conceptos de Zoran (1984) y Valles Calatrava (2008), las localizaciones que la autora recrea en la novela, la construcción del espacio a través del discurso narrativo y la exploración de las tensiones entre la alienación y el desarraigo de los personajes principales.

Palabras clave:

Espacio narrativo, Elvira Lindo, *El otro barrio*, Narrativa del siglo XX

Abstract:

The aim of this article is to study the construction of narrative space and its influence on the configuration of the characters in *El otro barrio*, Elvira Lindo's first novel for adult audiences. Through a narratological approach, the concepts of Zoran (1984) and Valles Calatrava (2008) will explore the locations that the author recreates

in the novel, the construction of space through narrative discourse and the exploration of the tensions between the alienation and uprooting of the main characters.

Keywords:

Narrative Space, Elvira Lindo, *The Other Neighborhood*, Narrative of the Twentieth Century

Introducción

«¿Cómo escribir sobre una ciudad que se pierde cada día?» es un interrogante que Elvira Lindo (1962) se formula en *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011: 180), uno de los textos autobiográficos que escribe durante su estancia de quince inviernos en Nueva York. Esta no es, de ningún modo, una pregunta irrelevante puesto que entre sus intereses siempre ha ocupado un lugar principal el retrato de los barrios urbanos a partir de la descripción de los movimientos y costumbres de sus habitantes. En ese citado pasaje metaliterario del texto neoyorquino revela las dificultades que entrañan la representación de las urbes cambiantes del siglo XXI. No obstante, esa inquietud por ser fidedigna en la construcción literaria del espacio no es una preocupación arbitraria, sino un *continuum* de su novelística, desde *Manolito Gafotas* (1994) hasta *En la boca del lobo* (2023), aunque tiene una presencia notable en la que fuera su primera novela para adultos, *El otro barrio* (1998), donde ya, en el propio título, es perceptible la importancia concedida al espacio narrativo.

Elvira Lindo plasma en sus novelas el conocimiento directo de los lugares por los que se mueven sus personajes. Entre esos espacios, Madrid se alza como el escenario más retratado. La escritora no concibe la construcción de un argumento y unos personajes literarios si estos no pueden moverse por Madrid con la naturalidad con que «cruzan de un barrio a otro y cambian de escenario social» (Ruiz Mantilla: 2002).

Lindo ha recreado en su narrativa barriadas como Carabanchel, Puente de Vallecas o San Blas. Por ello, la crítica ha apuntado muy atinadamente que si por algo se caracteriza el espacio narrativo de las obras de Lindo es por la habilidad con que «plasma la periferia, algo que, como consecuencia, ha dado lugar a que se la

haya considerado una suerte de escritora social, una etiqueta contra la que, en sus inicios, Lindo se rebeló puesto que su pretensión, más allá de ser sociológica, era –en sus palabras– «conocer mi ciudad saliéndome de sus límites» (Ruiz Mantilla: 2002). Lo que está claro es que su producción novelística ofrece «un homenaje y una crónica de los barrios de Madrid, especialmente los barrios de extrarradio» que bajo el influjo de la era de la globalización también han experimentado una serie de cambios sustanciales que no pasan desapercibidos para Lindo (Servén: 2012: 356).

Por consiguiente, en ese retrato de la periferia, la escritora construye unos personajes determinados por el lugar en el que habitan de modo que reproducen los arquetipos antropológicos y culturales allí imperantes. Esta característica sitúa la obra de Elvira Lindo a la vanguardia de la narrativa española de los inicios del siglo XXI, cuando no era tendencia, ni moda, homenajear a los personajes humildes, de a pie de calle, los seres que, en la literatura, suelen ser anónimos (Iturbe: 2005).

Una novela que ejemplifica estas pesquisas es *El otro barrio* (1998), una obra que, tras el rotundo éxito de las primeras entregas de la serie de Manolito Gafotas, confirmó las hipótesis de la crítica literaria sobre el realismo con que Lindo retrata la soledad que puede experimentar «la gente común» de los barrios de la periferia ya no solo por el abandono que sufren por parte de las instituciones sino también por la invisibilización a la que la cultura los somete (Castilla: 1998). Años después, en 2019, cuando Seix Barral publicó la reedición de la novela por su vigésimo aniversario, Lindo (2019: 2) escribió el prólogo donde sostiene que, en efecto, a finales del siglo XX, los lugares periféricos eran los grandes ausentes de la novelística española.

El espacio narrativo en la obra de Elvira Lindo ha sido objeto de estudio de autores como Sherzer (1999) y Servén (2012); sin embargo, se carece de un análisis narratológico que explore la relevancia de este elemento en su obra. Por tanto, centrándonos en *El otro barrio* por ser la novela en que dicho aspecto adquiere una importancia particular, el objetivo que se pretende alcanzar en las próximas páginas es analizar cómo se construye el espacio narrativo de *El otro barrio* y de qué manera influye en la configuración de los personajes, quienes están profundamente influidos por su entorno.

Para este propósito, de entre todas las teorías existentes sobre el espacio literario¹, se seguirá la teoría del espacio narrativo propuesta por Valles Calatrava (2008), fundamentada en las aportaciones de Gabriel Zoran (1984), cuya perspectiva teórica se basa en tres conceptos clave: *localización*, *ámbito de actuación* y *configuración textual*. Estos conceptos serán explicados y aplicados en el análisis de la novela de Lindo, que se complementarán con otros provenientes, por un lado, de la teoría de la narrativa sobre los personajes novelescos y, por otro lado, de las disciplinas sociológicas y antropológicas. En este contexto, se hará un énfasis especial en el concepto de *alienación*, particularmente relevante en el caso del protagonista de *El otro barrio* en relación con el entorno físico en el que vive.

La «localización» de *El otro barrio*, un retrato topográfico de la periferia madrileña

En *El otro barrio*, el espacio narrativo adquiere especial relevancia, anticipada ya en el propio título, sin embargo, si se aborda el estudio del espacio narrativo desde una perspectiva funcional, como una herramienta que establece las coordenadas en las que ocurren los acontecimientos y se ubican a unos personajes, se podría emplear el concepto de *localización* propuesto por Valles Calatrava (2008). Esta herramienta metodológica deriva del *nivel*

¹ En el manual de Valles Calatrava (2008: 178-185), se exponen las teorías sobre el estudio del espacio en la literatura, dividiéndolas en dos grandes corrientes: las que separan el espacio de otros elementos narrativos, como el tiempo, y las que los integran. La primera tradición remonta a Aristóteles, quien veía el espacio como un elemento autónomo. La segunda surge en la filosofía moderna, con autores como Leibniz y Kant, que conciben el espacio como un marco en el que interactúan múltiples elementos, especialmente el tiempo. Esta integración alcanzó mayor desarrollo con las ciencias experimentales y el concepto de *cronotopo literario* de Bajtín (1937-1938), que une espacio y tiempo de forma narrativa. En paralelo, en Norteamérica, Joseph Frank (1945) introdujo el concepto de *forma espacial*, priorizando el marco espacial sobre el temporal. Bachelard (1957) añadió la noción de *topofilia*, que explora la relación emocional de los personajes con los lugares. En España, Ricardo Gullón (1980) reflexionó sobre la conexión entre espacio y otros elementos narrativos, aunque sin mencionar el *cronotopo*. Finalmente, encontramos la teoría de Zoran (1984), que propone tres niveles para el análisis del espacio narrativo: *topográfico*, *cronotípico* y *textual*, correspondientes a los conceptos de *lugar*, *zona de acción* y *campo de visión*.

topográfico de Gabriel Zoran (1984: 315), que entiende el espacio, en este nivel, «as a static entity». Por tanto, para estudiar las localizaciones que Lindo construye en *El otro barrio*, es necesario centrarse en los lugares de la novela, donde el término *lugar* se define como «la posición geográfica en que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos» (Bal: 1987: 101).

La localización principal es un barrio, Puente de Vallecas, no solo por su mención explícita, sino también por las alusiones a los distintos lugares que se corresponden con enclaves reales del barrio madrileño. Lindo concreta el marco espacial de la novela mediante topónimos identificables en el callejero de Madrid, especialmente en lo que a calles y espacios específicos se refiere. La selección de los lugares resulta especialmente relevante en relación con los conceptos contrapuestos de *centro/periferia* estudiados por Zoran (1984: 316), quien señaló que «the map is based on a series of oppositions, some of which are general and typical, others of which are more specific. It encompasses the horizontal structure of the world, relationships such as inside and outside, far and near, center and periphery, city and village». En este sentido, la oposición entre estos binomios «otorga el significado a los dos espacios», tal como afirma Bal (1987: 102).

Por un lado, dentro de esa oposición, los lugares pertenecientes a la periferia serían todos aquellos que se enmarcan en la barriada de Vallecas, como la calle Payaso Fofó, donde vive la familia Fortuna, el Parque de las Tetras, el Parque Azorín, el Cerro del Tío Pío, establecimientos emblemáticos como el ya extinto Cine Excelsior, ubicado en la Avenida de la Albufera, el bar Los Asturianos, el quiosco El Depósito o el restaurante de comida asiática La Casa del Dragón. Estos *topos*, reconocibles por los habitantes de Vallecas, dotan a la narrativa de un elevado grado de autenticidad, en consonancia con la etiqueta de *realista* concedida por la crítica. El movimiento de los personajes, como se verá, no se reduce a los límites geográficos de Vallecas. También transitan por otras áreas de la periferia madrileña, como Las Palomeras, San Blas e incluso se alude al poblado Las Barranquillas, un lugar marginal afectado por el problema de las drogas. Hay calles que también pertenecen a lugares que, en la década de los ochenta y los noventa, pese a su ubicación céntrica desde una perspectiva geográfica, eran

espacios marginales, como la calle San Marcos o la calle Loreto y Chicote, del barrio de Chueca.

Aunque predominan las referencias a lugares de barrios populares y existen menciones a espacios del centro, como más adelante se explicará, la novela también incluye zonas fronterizas, lugares intermedios entre la periferia y los barrios acomodados, como Tetuán o Las Matas, en Las Rozas, donde el protagonista vivirá junto con otros jóvenes del reformatorio en una suerte de casa-taller.

Por otro lado, hay referencias a barrios céntricos o urbanizaciones donde se asientan las clases sociales de más alto estrato, como el barrio de Chamberí, de donde procede Sara; el barrio del Retiro, donde está el Hospital Gregorio Marañón en el que Valentín estuvo ingresado hasta recuperarse de su accidente; la urbanización Molino de la Hoz –también en el distrito de Las Rozas– donde residen Marcelo y Sara. Además, aunque no se nombra, el barrio de Salamanca también tiene cabida en la narración. En el pasaje en que Gloria acude al bufete de abogados donde trabaja Marcelo para contarle el secreto sobre su embarazo, deciden charlar con mayor comodidad en el pub Dickens que, como relata Luis Carandell en un artículo del 28 de octubre de 2001 en *El País*, «estaba situado frente a las fachadas de la calle del General Pardiñas», conocido en la década de los setenta por ser un lugar de encuentro y tertulia nocturna entre periodistas y escritores (Carandell: 2001).

En suma, estudiados los lugares como elementos semióticos, se confirma que las dicotomías espaciales no solo sirven para organizar personajes y hechos dentro de la historia, sino que también pueden adquirir significados psicológicos o ideológicos y revelar relaciones de poder, riqueza o relevancia. Por tanto, como se verá más adelante, los lugares de *El otro barrio* trascienden su función de meras construcciones literarias y, mediante oposiciones binarias como la mencionada *centro/periferia*, evidencian desigualdades sociales y simbólicas (Valles Calatrava: 2008: 190).

Estos lugares configuran una serie de espacios representativos y simbólicos (Valles Calatrava: 2008). En *El otro barrio*, Madrid actúa como el *espacio geopolítico y urbano* en el que se ubican todas las localizaciones, pero los verdaderos protagonistas

son los *espacios sociales de carácter público*, como los barrios, las calles, las plazas y los bares. Este enfoque es interesante porque refuerza el realismo de la novela y el carácter social que advirtió la crítica. No es algo atípico en la narrativa española de los últimos siglos. Esta novela podría situarse en sintonía con la herencia de la narrativa galdosiana, pues Galdós, en *Fortunata y Jacinta*, retrató en torno a 710 lugares de la ciudad de Madrid. Como bien demostró Farris Anderson (1985)², quien realizó el recuento exhaustivo de los setecientos lugares y también elaboró una rigurosa base de datos compuesta por el lugar, la zona, el motivo de su aparición, el punto de vista narrativo y la página, este enfoque incrementa el componente realista de la obra así como su verosimilitud. De este modo, de acuerdo con las «determinaciones semánticas» de Tomás Albaladejo (1991), citadas por Valles Calatrava (2008: 190), el espacio que Lindo retrata no es «ficcional-verosímil», sino, sencillamente, un espacio «verdadero», pues «la presencia de realidad efectiva en el referente contribuye a proporcionar arraigo en lo real a los demás elementos semánticos, que son de índole ficcional» (Albaladejo: 1991: 103).

Pero Valles Calatrava (2008: 189) también menciona un tipo de espacio, el *metafórico*, ejemplificado con la «niebla» de Augusto Pérez de la novela homónima de Miguel de Unamuno. Esta referencia la toma de *Espacio y novela* (1980) de Ricardo Gullón quien sostiene que «una metáfora espacial» fue empleada por Unamuno tanto en el título de *Niebla* como en la voluntad de «expresar no solo un estado de ánimo sino la borrosa consistencia del protagonista y a través suyo del lector y hasta del autor» (Gullón: 1980: 52). En la novela de Elvira Lindo, el término «barrio» adquiere también esa dimensión metafórica. Hasta el último párrafo de la novela, «el otro barrio» podría hacer referencia exclusivamente a la alteridad de los habitantes de Vallecas desde la mirada de los vecinos ajenos al barrio. El sentido completo lo proporciona el personaje de Marcelo Román en un momento de estrecha proximidad emocional con el

² «Según mis cálculos, *Fortunata y Jacinta* contiene 710 alusiones pasajeras a calles, plazas y barrios de Madrid, y a edificios, instituciones y casas comerciales cuya localización madrileña se puede averiguar. La novela alude, además, a 41 lugares madrileños donde se sitúan 145 escenas mantenidas y desarrolladas de mayor a menor duración» (Anderson: 1985: 9).

protagonista, Ramón Fortuna, y, por ende, con el barrio de Vallecas, ese lugar que para él siempre representó la otredad a la que no quería acercarse. Ahora esta cercanía le permite reconciliarse con sus orígenes y su pasado, encarnados en la figura de su difunto padre al que siente más próximo que nunca. Estas cuestiones relacionadas con el argumento que aquí se mencionan de manera sucinta, se abordarán en profundidad más adelante. Sin embargo, es relevante destacar que cuando Marcelo Román se refiere «a los ecos que nos llegan desde el otro barrio» (Lindo: 1998: 174), se confirma que el término también opera como sinónimo del más allá, del mundo de los muertos.

Todos los lugares mencionados y los espacios narrativos construidos —*geopolíticos*, *sociales* y *metafóricos*— revelan una gran precisión por parte de la autora en la creación de un artefacto narrativo donde el espacio adquiere una complejidad sobresaliente, pues, en consonancia con los postulados de Cabo y Rábade (2006: 240-241), no estamos ante «espacio puro», sino que está condicionado por las experiencias y los valores de los personajes, inmersos en unas determinadas coordenadas sociales y culturales que a continuación se analizarán.

Personajes alienados y desarraigados: «ámbito de actuación» y la relación entre espacio narrativo y personajes

Nos centraremos ahora en el concepto *ámbito de actuación*, que Valles Calatrava (2008) formula partiendo del *nivel cronotípico* de Zoran (1984: 315), definido como «the structure imposed on space by events and movements». A partir de este nivel cronotípico, Zoran introduce la idea de una unidad espacial a la que denominó *zona de acción*, la cual «is not defined by spatial continuity or a clear topographical border, but rather by the proportions of the evento taken place within it» (Zoran: 1984: 323). Por consiguiente, el *ámbito de actuación* del profesor Valles Calatrava (2008) se refiere a ese espacio donde la acción se desarrolla de una determinada forma y los personajes se comportan de una manera concreta por influjo de la ubicación en que una se desarrolla y los otros se mueven. Como se verá, el espacio está conectado con los personajes a través de una «relación metonímica» entre dichos elementos y por la «captación

sensorial» del espacio por parte de los personajes (Valles Calatrava: 2008: 193).

El personaje de Ramón Fortuna es descrito mediante una caracterización directa, es decir, mediante una descripción estática de los atributos físico, psíquicos y ético-morales, construyendo así una radiografía operativa de su personalidad (Valles Calatrava: 2002: 252). En el citado prólogo de la autora, Lindo lo describe como un chico «no muy espabilado» y «poco popular» (Lindo: 2019: 1). En la novela, no es el propio personaje el que se describe a sí mismo por medio de una autocaracterización, sino que serán otras entidades, como la voz narrativa u otros personajes, quienes describan a Fortuna a través de la denominada heterocaracterización a su vez y, al mismo tiempo, mediante una caracterización diseminada, es decir, efectuada en diversos fragmentos discursivos a lo largo del relato (Valles Calatrava: 2002: 252).

La atribución de un nombre propio en este personaje posee una función medular en la configuración de su personalidad. Podemos citar la reflexión del escritor Antonio Muñoz Molina que aparece en «El personaje y su modelo» dentro del ensayo *La realidad de la ficción*. Unos fragmentos de este texto los recoge Enric Sullà en *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX* (1996), entre los cuales observamos que el escritor jienense considera que si un creador dota a su personaje de la identidad que ofrece el nombre propio, éste debe definir al propio personaje, pues «el nombre es el núcleo y la cifra de identidad, y el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa que le impedirá existir plenamente» (Muñoz Molina: 1996: 316). Si el *Diccionario de la Lengua Española* define «fortuna», en su primera acepción, como «encadenamiento de los sucesos, considerado como fortuito», en el caso de Ramón, llevar el sustantivo Fortuna por apellido engloba y define al personaje desde un rasgo esencial en la literatura de Lindo, la ironía.

El hispanista William Sherzer sostiene que tanto Ramón Fortuna como el resto de los personajes poseen los caracteres del denominado «personaje-clase», característicos de la novela social de los años 60 (Sherzer: 1999: 164). Esta tipología la estudió ampliamente Pablo Gil Casado en *La novela social española (1920-1971)* (1973), bajo la denominación de *personaje representativo*:

El propósito del personaje representativo es hacer patente la problemática que afecta a todo un sector de la sociedad por medio de un caso particular. Lo que le pasa al personaje, también les ocurre a todas las personas de su clase, y su idiosincrasia, su forma de ser, revelan actitudes y valores de la colectividad. De esta forma, particularizándose y generalizándose continuamente, se pone de relieve lo específico colectivo (Gil Casado: 1973: 47)

No obstante, el rasgo más llamativo sobre el que se detiene Sherzer (1999) es el condicionamiento que los factores socioculturales y económicos del barrio ejercen sobre este personaje, es decir, la alienación del personaje con respecto a Vallecas. Este concepto, estudiado en «términos ideológicos» se entiende como «la aceptación como natural de un orden de cosas que» condenan a un sujeto «a su situación» (Parreño: 2002: 11). Se observa un primer síntoma de alienación en el primer capítulo, donde la personalidad de Ramón no aparece explícitamente descrita, sino que su carácter es el reflejo de su entorno, por lo que Ramón se convierte en una extensión de Vallecas y, de este modo, asume su papel como adolescente de barrio (Sherzer: 1999: 170). Y aunque Ramón sintiera en ocasiones que la sobreprotección de «las madres» limitase su libertad de acción y movimiento, sentía que en aquel escenario «el mundo era armónico» (Lindo: 1998: 14).

Es llamativo cómo no sólo Ramón presenta esta limitación impuesta por la vida del barrio, sino que su alienación es compartida por gran parte de los habitantes de Vallecas. Se advierte este hecho en el fanatismo que los jóvenes del barrio comparten hacia su equipo de fútbol, el Rayo Vallecano, un fervor hacia sus señas de identidad que no son compartidas por los habitantes de otros barrios o incluso por aquellos que reniegan de su origen vallecano, como ocurre con Marcelo Román (Sherzer: 1999: 170). Podemos certificarlo en este pasaje de la novela: «Todos del mismo barrio, del mismo equipo y cantando a voces aquel himno a la solidaridad local: *Somos del Puente Vallecas, / no nos metemos con nadie, / quien se meta con nosotros, / ¡áupa! / Nos cagamos en su padre.*» (Lindo: 1998: 14-15).

La alienación de Ramón también es reconocible en el pasaje en que, tras el accidente el 12 de octubre, huye al Parque de las Tetras. En ese episodio, la voz narrativa realiza un retrato íntimo del personaje y expone su sentimiento de alienación. Cuando llega a la cima del Parque, Ramón se encuentra consigo mismo y reafirma su condición de chico pacífico e inocente tratando de entender que la sucesión de accidentes se escapaba de sus intenciones.

En ese instante, el personaje es consciente de su soledad y recuerda la ilustración de la novela *El Principito*, «en la que el niño aparece solo, como único habitante de su pequeño planeta» (Lindo: 1998: 50). Su mundo cotidiano era tan diferente al del resto de la ciudad contemplada desde aquella cima, que cuando miraba al horizonte no podía sino sentir lo condicionada que estaba su vida en Vallecas y lo lejana que sentía la urbe madrileña:

Las luces de Madrid, allá abajo, le enviaban destellos, también le llegaba el rumor lejano de los ruidos de la ciudad, pero todo resultaba mucho más hostil sin el abrigo envolvente y mágico de las noches de verano, y el ruido de los vecinos que tomaban copas hasta las tantas en el Mirador. Ahora, sólo frío, noche y soledad (Lindo: 1998: 50).

Según Sherzer (1999: 171), ésta es una figura clásica en la literatura moderna. Un caso paradigmático es el de Manolo, el *Pijoaparte*, el personaje de la novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa* (1966). Este personaje arquetípico reconoce su marginalidad y las limitaciones que su espacio le imponen con respecto a una ciudad que, contemplada desde un lugar alto y lejano, representa lo inalcanzable. Con todo, es evidente que existe una relación simbólica asociativa entre Ramón y Vallecas, pues sobre el protagonista se produce una «proyección» de las particularidades que caracterizan al barrio (Valles Calatrava: 2008: 193).

Existen otras escenas en las que el protagonista evidencia la imposibilidad de desligarse de esa identidad que el barrio de Vallecas le ha impuesto, como si se tratara de un sello grabado a fuego que jamás pudiera borrar. En el quinto capítulo de la segunda parte, Marcelo Román saca a Ramón del centro de menores y lo lleva a

merendar a una cafetería Vips. Allí, el protagonista ve a unos muchachos radicalmente diferentes a los jóvenes que pasean por las calles de su barrio y que, probablemente, representarían para Fortuna la libertad de no verse atado a las convenciones muy arraigadas y limitantes de los lugares periféricos:

No eran los macarras que él se veía obligado a soportar en el Instituto, ni eran *skin heads*, ni eran pijos, ni eran del tipo de su amigo Valentín o del suyo. Eran otra cosa difícil de definir. De la gente que hace su vida y que se divierte y que a lo mejor también tocaban en un grupo (Lindo: 1998: 89).

Sin embargo, en ese momento de enajenación, mientras observa a unos muchachos que representan una *rara avis* para el protagonista, se topa con la imagen de sí mismo, reflejada en el espejo que había frente a él, a espaldas de Marcelo Román, y vuelve a tomar conciencia de quién es él y de dónde procede:

Parece que las cejas y los ojos, un poco juntos, los labios demasiado carnosos, la cara de osito bueno, como decía su hermana, parece que todo eso le delataba. Soy Ramón Fortuna, el de la calle Payaso Fofó, la víctima social (Lindo: 1998: 90).

Algo similar ocurre en el séptimo capítulo de la misma parte. Tras la visita a Valentín en el Gregorio Marañón, Marcelo invita a Ramón a comer en su casa de la Urbanización Molino de la Hoz. Allí, Ramón descubre que el mundo que él conoce no representa la realidad en su totalidad. A través de la voz narrativa vemos cómo Ramón observa la decoración de la casa de su abogado y la compara con la estética de las casas de su barrio, que bien podría representar el paradigma de los hogares de clase obrera en las grandes ciudades españolas:

El salón de la casa de Payaso Fofó se ahogaba en muebles de madera oscura que parecían reventar las paredes, ser más grandes que la propia habitación.

Había un sofá, tres sillones, una mesa con seis sillas también de madera oscura con el respaldo altísimo, había cinco volúmenes de *Las grandes maravillas del mundo*, y una enciclopedia de cocina que Gloria y él habían comprado a su madre para su santo, y una colección de novelas policiacas que su hermana devoraba siempre que se quedaba en casa, que era siempre que no estaba en el trabajo. Había pañitos, había jarrones, ceniceros de plata, ceniceros de cristal, una fila de elefantes, otra fila de jirafas, había tres alfombras, y una de ellas se quedaba levantada para que se pudiera abrir la puerta, en invierno había dos calefactores de esos que sueltan aire caliente y en verano dos ventiladores. Y un sitio para la televisión, que en los primeros años de Ramón era pequeña, y luego más grande, y luego más grande, y parecía que la tele iba ganándole sitio a la estantería hasta que todo el espacio fuera para ella sola. Había tantas cosas que lo difícil era que a uno le dejaran aire para respirar (Lindo: 1998: 109-110).

Lo que Ramón Fortuna sentía era una sensación de ahogo, una angustia que era compartida por los vecinos del barrio, por eso era costumbre salir al balcón de las casas a la hora del atardecer, no para contemplar el paisaje, sino para respirar «porque todas las casas de los vecinos eran iguales a la suya, y las casas de sus amigos también» (Lindo: 1998: 110).

En contrapartida, la voz narrativa describe cómo era a los ojos de Ramón Fortuna la casa de Marcelo. Lo que más le llamó la atención era el imperante color blanco que, a diferencia de la oscuridad de los muebles de su casa, le proporcionaba una sensación muy distinta a la claustrofobia de su casa. Entonces, cuando por un momento Ramón se sintió parte de este nuevo mundo recién descubierto, vuelve a tomar conciencia de su alienación con su barrio de origen a través del elemento del espejo, una vez más: «Se miró en el espejo del pasillo. El pelo un poco tieso, los ojos redondos, muy juntos, la misma cara de pardillo que siempre. No

había manera, seguía siendo Ramón Fortuna, el asesino de Payaso Fofó» (Lindo: 1998: 111).

En estos pasajes se observa la cualidad del personaje narrativo que se reconoce a sí mismo como una proyección del lugar que habita por medio de la captación sensorial del espacio. Valles Calatrava (2008: 194) sostiene que existen numerosas referencias en la literatura a «las sensaciones táctiles, auditivas y, muy especialmente, visuales» en la captación del espacio por parte del personaje, que se detienen precisamente en matices como el color y la luz. En el caso de Ramón Fortuna, observa a otras personas que logran escapar de la alienación que él y sus amigos de Vallecas experimentan. Los espacios que Fortuna contempla exponen la dicotomía entre centro y periferia, una oposición con la que se siente profundamente vinculado, especialmente en lo que se refiere a la periferia.

Y cuando parecía que el muchacho jamás podría desligarse de su identidad vallecana, se nos revela en el capítulo que cierra la novela un nuevo Ramón «que anda ligero cruzando la urbanización de Molino de la Hoz camino de la casa de Marcelo Román», como un joven que «no parece Ramón Fortuna» (Lindo: 1998: 161). El nuevo Ramón se ha desvinculado de las limitaciones que le imponía el sello de barrio. Un primer paso para ello fue poner distancia entre su nueva vida y la sobreprotección de las mujeres de su entorno. Ahora vive en una casa-taller de Las Matas junto con Silvester y Aníbal, y mientras estudia informática cuida de un anciano y su perro.

Por otro lado, la historia de Aníbal, el compañero de habitación de Ramón en el reformatorio, y uno de sus principales apoyos, refleja una vida que se inserta en los estratos más marginales de Vallecas, donde las problemáticas sociales que azotan al barrio se ven magnificadas.

En el segundo capítulo de la tercera parte de la novela, Aníbal cuenta la trágica historia de su corta vida a Gloria y a su madre durante la comida del Día de Navidad en el restaurante chino del Bulevar de Vallecas. Aníbal no recordaba haber pasado ninguna Navidad parecida a la que le estaba tocando en suerte ese año. Recordaba, nos cuenta la voz narrativa, «los cinco primeros años de su vida, que vivió con su abuela en Palomeras, y con su hermano

pequeño, pero luego la abuela se murió y Ulises y él volvieron al piso de San Marcos con sus padres» (Lindo: 1998: 138). Es decir, la familia de Aníbal procedía también de Vallecas, sin embargo, a diferencia de Ramón Fortuna, que en el pequeño cosmos del barrio obrero vivía en un lugar céntrico, muy próximo al Bulevar, Aníbal vivía en las Palomeras, una de las zonas más empobrecidas de Vallecas. El hecho de que su hermano pequeño y él vivieran con su abuela durante los cinco primeros años de su vida evidencia, en efecto, una unidad familiar desestructurada. Una vez fallece su abuela, han de regresar con sus padres al barrio de Chueca, un enclave que, pese a ubicarse en el centro de la ciudad, en los años noventa aún padecía el problema de la droga y la conflictividad. Aún el barrio, tan mitificado y capitalizado en la actualidad y convertido en uno de los lugares más seguros para la comunidad LGTBI, no gozaba de seguridad para el vecindario.

Recordaba Aníbal que, un día de Navidad, sus padres los llevaron a él y a su hermano a un bar a comer. Allí los animaron a que pidieran todo lo que quisieran. Mientras, ellos se irían del bar para atender algunos asuntos y más tarde volverían a por ellos. Sin embargo, llegó la hora del cierre y los niños fueron, prácticamente, abandonados por sus padres.

Los dueños del bar acabaron llamando a la policía y los niños fueron trasladados a un hogar de acogida. Ulises tuvo la suerte de ser adoptado por una familia que le proporcionó una vida estable y segura. En cambio, Aníbal, que padecía una enfermedad que habría de acompañarle durante el resto de su vida, permaneció en la casa de acogida. No obstante, el chico volvería a vivir con sus padres, en la calle Loreto y Chicote, también en el barrio de Chueca.

Los padres de Aníbal fueron víctimas de la epidemia de la droga que se llevó tantas vidas desde los años ochenta en Madrid. Pero quien padecería sin dudas las consecuencias de la enfermedad de sus padres fue Aníbal. El niño iba con su padre a un poblado del que no se detalla el nombre, pero que coincide con las características del poblado madrileño de Las Barranquillas, a las afueras de la ciudad, muy próxima al barrio de Vallecas. Padre e hijo acudían al poblado a comprar la droga que los progenitores consumían a diario. Sin embargo, cuando Aníbal creció un poco más, fue el encargado de recoger los pedidos de su padre. Un día, su padre, al estar

padeciendo las fiebres de una enfermedad que no se especifica, encomendó a Aníbal la tarea de ir al poblado a recoger su mercancía. Ese día, el niño fue detenido por la policía y jamás delató a sus padres:

Un día en que su padre estaba en la cama temblando por la fiebre le mandó al poblado a que le pillara algo. Le dio dinero para un taxi, aunque el taxista le dijo que él le dejaba a doscientos metros del poblado, que se le quitara la cabeza la idea de que le iba a llevar hasta allí. Anduvo un buen rato, y cuando se fue acercando se encontró a todos los de siempre, dando vueltas por allí con la espalda encorvada. Le salieron varios por el camino ofreciéndole, pero él siguió las recomendaciones de su padre: «Tú sólo le compras al Sastre, que ya te conoce y sabe que es para mí». Encontró al Sastre, y cuando ya estaba a punto de comenzar el camino de vuelta, orgulloso como cualquier niño que ha hecho bien su recado, la policía entró en el poblado y al primero que pillaron fue a él porque la mayoría, no se sabe cómo ni dónde se metieron, pero habían desaparecido. Le preguntaron por sus padres, en el coche, en la comisaría, en la fiscalía, en el centro, pero se cansaron de preguntarle porque él nunca se ha chivado ni se chivará de nadie. Su madre de vez en cuando aparece, y habla con el director del centro (Lindo: 1998: 139-140).

Probablemente, por la sintomatología del padre de Aníbal, y por la estrecha relación con la droga y la época, la enfermedad que padeciera el chico fuera VIH. El día previo a la comida en el restaurante chino, durante la cena de Nochebuena en el centro, uno de los internos, El Chino, famoso en el lugar por responder al arquetipo de abusón, se mofó del chico por su enfermedad y advirtió a Fortuna que tuviera cuidado por si acababa contagiado. Entonces, Vicente, el asistente social que se convierte desde el momento en que Aníbal llega al centro en el padre que necesitaba —aunque esa implicación emocional violara las reglas de su oficio—, al defender a

Aníbal encendió la ira y la cólera del abusón, quien entre dientes acabaría diciendo «Ojalá te mueras el año que viene» (Lindo: 1998: 132). Tras ese deseo de muerte, Ramón se enzarzó en una pelea con El Chino hasta que ambos fueron llevados a sus respectivas habitaciones, y el joven Fortuna tuvo que ser tranquilizado mediante ansiolíticos.

Ya en la habitación, Aníbal le confiesa a Ramón que el causante de su enfermedad fue su propio padre, quien jamás fue a visitarle al centro desde que ingresó: «Mi padre lo sabe, y no ha venido a verme, y eso que es él el que tiene la culpa» (Lindo: 1998: 134). En un diálogo entre los personajes encontramos uno de los valores más transparentes de la novela: la amistad. Aníbal, aunque desamparado por una familia desestructurada, encontró en el centro de menores a un trabajador que lo trataba como un padre debería hacer con su hijo, y a un salvador, un hermano mayor, personificado en Ramón Fortuna, ese muchacho que nunca fue el protector de nadie cuando vivía en Vallecas.

Si Ramón Fortuna representa una proyección de Vallecas, el personaje de Marcelo Román ejemplifica lo opuesto: el desarraigo, un «desajuste» en la relación metonímica entre personaje y espacio. Este fenómeno también se observa en el personaje de Ana Ozores en su relación con la ciudad de Vetusta, un desarraigo que Carmen Bobes (1985) describe de manera certera y que resulta inevitable comparar con el de Marcelo Román:

Ana Ozores no está identificada con su espacio, ni siquiera está integrada en el espacio general de Vetusta. Como personaje está alejada de los modos de pensar y de actuar de la sociedad en la que vive, es un personaje típicamente «desclasado» (según el sentido específico que da a este término la crítica sociológica), problemático, y como todos los héroes de novela que asumen estos rasgos, siente deseo de marchar, de alejarse del ambiente de la sociedad que los oprime (Bobes: 1985: 206).

Marcelo Román, tras haber prosperado y salido de Vallecas, se niega a regresar, por lo que el abogado representaría todo lo

opuesto al sello de identidad de su barrio. Incluso para los personajes que sí residen allí, éste es un símbolo de la limitación de sus vidas, como ocurre con Gloria, quien a sabiendas de ello y de cómo esas restricciones culturales y económicas determinaron su vida, desea sacar a Ramón de Vallecas (Servén: 2012: 358-359).

Sí diremos sobre Marcelo Román que es presentado ante el lector mediante una heterocaracterización diseminada, pues sus rasgos psíquicos, éticos y físicos son ofrecidos por entidades como la voz narrativa en diversos fragmentos a lo largo de la novela (Valles Calatrava: 2002: 252).

Tras el primer encuentro que Marcelo tiene con Ramón Fortuna, el abogado va a Vallecas a hablar con Gloria y su madre. Ese retorno llevará a Marcelo a recordar su pasado en el barrio, aunque esa rememoración implicara volver a una «vida anterior a la que no le apetecía demasiado acercarse» (Lindo: 1998: 55), pues él siempre se sintió disidente en su lugar de origen. Nos explica la voz narrativa que Marcelo «desde muy joven se sintió ajeno» con respecto al llamado «sello del barrio», que en cambio define a Ramón Fortuna (Lindo: 1998: 55).

Este personaje, como se verá, representa el caso opuesto al concepto de *topofilia* que acuñaría Bachelard (1957), pues cuando Marcelo era niño vivía en una corrala en la calle Martínez de la Riva, un lugar donde «todos los vecinos sabían lo que se cocinaba en las casas de al lado, por el olor, por las paredes de papel y por la cercanía física, que hacía que se odiaran y se necesitaran a diario» (Lindo: 1998: 55). En este contexto, las sensaciones olfativas juegan un papel crucial en «la aprehensión perceptiva de una realidad no dimensional» (Valles Calatrava: 2008: 194), pues aunque las paredes de la corrala no permiten al personaje ver lo que sucede en las casas vecinas, el olor de la comida traspasa esos límites y genera una experiencia sensorial en el personaje acentuando aún más su rechazo hacia ese espacio:

El olor de la coliflor recocida que inundaba la escalera de su casa; los domingos por la tarde en el barrio, sin un duro, estudiando en un cuarto desde el que se oía la televisión de sus padres, la radio del de al lado, los gritos del de arriba, y los polvos del de más allá, y la vergüenza

por ser el chaval formal, el que quiere hacer carrera, el que no se droga (Lindo: 1998: 56).

Precisamente a través de la dureza con que la voz narrativa relata los recuerdos infantiles de Marcelo Román entendemos que desde pequeño sintió la vida del barrio como algo ajeno a él. Por lo que, refugiándose en el estudio, se marcó como meta huir de la escasez económica que había determinado su infancia y adolescencia, huir de la inexistente intimidad y de que las problemáticas sociales, como la cuestión de la droga, determinara el resto de su vida si decidía permanecer en Vallecas. Por todos estos motivos, cuando Marcelo regresa a Vallecas por el caso de Ramón Fortuna se siente como un exiliado que regresa a la tierra abandonada de la que ya no recuerda nada: «[...] era como uno de aquellos hombres de principios de siglo que tomaban un barco y amanecían al cabo de un mes en un continente distinto, sin amigos ni familia, dispuestos a aprender de nuevo a hablar y sonreír» (Lindo: 1998: 57-58).

Sin embargo, no sólo el relato de Vallecas se hace más duro cuando Marcelo Román acapara el protagonismo en la novela (Sherzer: 1999: 172), sino que también adquiere una visión crítica. El personaje del abogado es, según el análisis políticamente sesgado de Sonia Sierra (2009), el paradigma ideal para la desmitificación de la imagen bucólica de los barrios periféricos que tan difundida ha sido por algunos representantes políticos, principalmente progresistas. Y lo vemos, como ya hemos comentado, en el pasaje en que desmonta los argumentos del entonces alcalde Tierno Galván, que haciendo alarde de una preocupación impostada por la vida de la periferia habla de Vallecas como un territorio mítico. Sin embargo, Marcelo Román critica la idealización que el alcalde hacía del barrio exponiéndole al lector todos aquellos problemas que padecen los habitantes de los territorios olvidados de las grandes ciudades:

En una ocasión oyó a Tierno Galván, cuando era alcalde, decir que su lugar favorito de Madrid era el Bulevar de Vallecas.

Muy bien, pensó Marcelo, váyase a vivir allí, ¿no le gusta tanto? Váyase a uno de los pisos que lo rodean, cámbielo por su pisazo del centro; que se vengan todos a los que se les llena la boca con «lo popular», porque el que es de aquí, en cuanto consigue un poco de dinero se larga a un lugar más ancho, a una casa con portero físico, sin patios interiores donde te ves obligado a saludar a un tío enfrente en pijama o donde puedes contar en las cuerdas de la ropa las veces que se ha cambiado la vecina de bragas, a un portal donde no se te meta un yonqui a ponerse lo suyo o tres chavalitos a pasarse una tarde de domingo dando por culo. (Lindo: 1998: 58)

Además, Elvira Lindo tampoco idealiza la huida de Marcelo, sino que hace un retrato realista que bien podría corresponderse con el sentimiento de muchos jóvenes de estos lugares periféricos que batallan para que el barrio no se imponga sobre sus proyectos de vida. Como apuntó Sherzer (1999: 172), Lindo refleja la salvación de Marcelo en la huida de una zona empobrecida de Madrid al estilo de la literatura y el cine estadounidense en que los personajes del barrio neoyorquino de Brooklyn huyen de la periferia para labrarse un futuro mejor.

Una de las vías de escape de Marcelo fue, además de convertirse en abogado, iniciar un noviazgo con Sara, con quien se acabaría casando y teniendo un hijo. Sara era una chica de un barrio burgués, la antítesis de lo que había sido su vida hasta entonces: «[...] una mujer preciosa, del barrio de Chamberí, del centro» (Lindo: 1998: 56), y con ella construyó una vida que nada tenía que ver con Vallecas: «[...] una casita adosada en una urbanización de las afueras. No había vuelta atrás» (Lindo: 1998: 56).

Sin embargo, su distanciamiento con respecto a sus raíces tuvo serias consecuencias que sumirían a Marcelo en un silencioso arrepentimiento. Cuando su padre enviudó, la relación entre padre e hijo terminó por enfriarse. Además, Sara se negaba a seguir la tradición de pasar los domingos en Vallecas. Y el padre de Marcelo, cada vez que visitaba a su hijo, se sentía fuera de lugar:

[...] en los últimos dos años de vida de su padre, los encuentros entre padre e hijo se habían producido en visitas esporádicas de Marcelo a la casa-vagón, en las que todo era invariable: un abrazo emocionado al principio y acto seguido nada que decirse (Lindo: 1998: 56).

Por eso, desde que su padre murió, ya nada había que le hiciera regresar a Vallecas: «Ya lo sabes, desde que murió mi padre, no hay nada que me una a mi barrio, ni tengo trato con la familia, tampoco lo tenían ellos en su momento. Esas cosas no se pueden inventar» (Lindo: 1998: 100).

Sin embargo, sería la llamada telefónica de Gloria pidiéndole que, por el pasado familiar que les unía, se hiciera cargo del caso de su hermano. Aunque al principio Román evitó hacerse cargo de la defensa del chico porque su especialidad eran los asuntos fiscales, Gloria le diría algo que iniciaría en el personaje un proceso, no sólo de reconciliación con su pasado, sino de autodefinición (Sherzer: 1999: 56).

El padre de Marcelo y el padre de Ramón no sólo trabajaban como ferroviarios para Renfe, sino que les unía una amistad y una afinidad política inquebrantable: «Fue muy amigo del padre del chico, de Mariano Fortuna, compañero de trabajo y de clandestinidad sindical. Recuerda que su padre hablaba del amigo Fortuna, de su honestidad, de su camaradería. Valores antiguos» (Lindo: 1998: 55). Y, a partir de entonces, la imagen de Vallecas que había desaparecido de los recuerdos de Marcelo Román va recuperando nitidez.

Por estas circunstancias, la crítica ha observado el retorno de Marcelo no sólo como una tarea de su oficio, sino como un proceso de realización personal, para tratar de enmendar el haberle dado la espalda al ambiente de su niñez (Sherzer: 1999: 172). No obstante, la implicación con que Marcelo acomete la tarea de defender a Ramón Fortuna sorprende de cierta manera a Sara, acostumbrada a que su marido, en quien veía una fría personalidad, no se volcara emocionalmente con ningún caso. Sin embargo, en el siguiente párrafo, Marcelo explica que sí se muestra tan implicado

es porque el muchacho, Ramón, le ha hecho conectar con su pasado, que creía borrado:

Bueno, los recuerdos materiales sirven para evocar a los muertos. Una casa, una calle, ahí está toda una vida. Yo no tengo nada de eso, lo poco que tenían mis padres desapareció. Yo pensé que se podía vivir una tristeza sin recuerdos. Pensar en mi padre, echarlo de menos, pero no vincular eso a mi propia infancia, a todas las cosas que viví con ellos. Porque además, ¿con quién puedo compartirlo? No hay nadie que haya estado en el mismo momento en que sucedían esas cosas, y es tan difícil contar un recuerdo sin que se tengan las mismas referencias. Por eso, cuando volví a ver a la madre de Fortuna, a su madre, me sentí obligado a rectificar, a no dar la espalda. Cuando me contaron el cariño que sentían hacia mi padre me sentí muy conmovido, aunque sea difícil de explicar, me sentí íntimamente agradecido. Porque él era un hombre reservado, ya lo sabes, pero muy sentimental, de esas personas que pasan por la vida sin hacer ruido pero que, en el fondo, se merecen que la gente repare en ellas (Lindo: 1998: 101).

Para paliar esa melancolía carente de recuerdos materiales, intervendrán también en la recuperación de la memoria de Marcelo las fotografías de los padres de familia que la madre de Gloria le entrega en señal de agradecimiento por hacerse cargo del caso:

En la foto, dos hombres jóvenes andaban tomados del brazo. El más alto se podría decir que tenía un porte elegante. Llevaba un traje oscuro y una corbata de lunares. Sonreía tímidamente a la cámara. En aquel momento ese hombre que pensaba en irse a Canadá a trabajar en el negocio maderero, había ahorrado para el pasaje, tenía la promesa de un contrato y quería emprender una nueva vida en cualquier país que no fuera el suyo. No podía imaginar que días después iba a

conocer a una joven de la que se enamoró tan locamente que dejó a un lado todos sus sueños para estar junto a ella. Aquel hombre era su padre. Y sin saber por qué a Marcelo se le vinieron las lágrimas a los ojos, y lloró allí, de pie, apoyado en la puerta, lloró sin hacer ruido (Lindo: 1998: 69).

Transcurrido el día de Navidad, Marcelo va a visitar a Ramón para entregarle unos regalos pero éste no le recibe porque sospechaba que su abogado sabía el gran secreto que Gloria guardaba y no entendía porque se lo había contado. Entonces, Aníbal, que fue el encargado de recibir a Marcelo le hizo entrega de una caja con fotografías de su padre, que la madre de Gloria había preparado con cariño para que las tuviera como regalo de Navidad. En esas fotos se percibía armonía y amistad entre las dos familias: «Era una caja de cartón. La abrió en el coche. Había un montón de fotos, todas con una pequeña explicación en la parte de atrás, escrita con una letra femenina y antigua, probablemente de la madre de Ramón» (Lindo: 1998: 149). En una de esas fotos Marcelo se vio con diecinueve años, algo incómodo por tener que acudir a una reunión con amigos de la familia, cuando él precisamente lo que más deseaba era desaparecer del barrio: «*En el portal de Martínez de la Riva*, en la puerta de su casa, él ya con unos diecinueve años, muy serio, molesto seguramente por tener que participar de una comida con amigos de sus padres» (Lindo: 1998: 150).

Hasta que, finalmente, en el último capítulo de la novela vemos cómo Marcelo ya ha recorrido todo el camino de la reconciliación no sólo con sus orígenes, sino también consigo mismo, ya sin remordimiento por haber borrado prácticamente todo recuerdo de su infancia y, por ende, de su familia. Ahora Marcelo tiene colgadas las fotografías de su padre en su despacho y la novela se cierra con un monólogo interior del personaje en el que agradece a Ramón Fortuna haberse cruzado en su camino porque, de no haber sido por el joven de Vallecas, probablemente no habría cerrado esa herida de su pasado que nunca llegaba a curarse del todo:

Aquella tarde, tú, Ramón Fortuna, a quien no conocía, me devolviste unos cuantos recuerdos borrados, ahora

son brillantes y nítidos como esta misma tarde. Los muertos. Nos acompañan, nos ven andar ahora mismo al paso, te ven a ti, cómo te recuperas del que pudo ser tu destino, me ven a mí, adivinando a tientas el mío, ¿es que no los oyes? Son los ecos que nos llegan desde el otro barrio (Lindo: 1998: 174).

La huella de la autora en la «configuración espacial» de la novela

Por último, es relevante ofrecer algunos apuntes sobre el concepto de *configuración espacial* en *El otro barrio*. Este término, desarrollado por Valles Calatrava (2008), se basa en el nivel textual definido por Zoran (1984: 315) como «the structure imposed on space by the fact that it is signified within the verbal text». Se vincula con el llamado *campo visual*, el cual permite revelar información que trasciende la estrictamente referida al espacio físico. Según Valles Calatrava (2008: 187), en este estrato de análisis se diseña el espacio narrativo, donde intervienen figuras como la voz narrativa o el autor implícito. Esta última figura es crucial en el análisis propuesto sobre la configuración espacial de *El otro barrio*, ya que, si entendemos al autor implícito como «la refutación de la idea (...) de que puede no haber una imagen de la instancia autorial a la que el lector llegue a través de la lectura» de la obra completa, dicho autor implícito se construye como una «entidad autorial responsable» de aspectos como la creación de un tipo específico de narrador, el uso de ciertos recursos estilísticos, el diseño de personajes particulares y la construcción de un espacio concreto (Cabo y Rábade: 2006: 209).

La presencia de Elvira Lindo bajo la máscara de la autora implícita podemos percibirla en el conocimiento íntimo de las zonas retratadas. El barrio madrileño se presenta pues como un lugar periférico donde la vida avanza a un ritmo más pausado que en los barrios céntricos de la ciudad. Vallecas sufre a mediados de los años 90 el problema de la droga, la delincuencia juvenil y las limitaciones provocadas por un nivel socioeconómico bajo. Un claro ejemplo de ello es el episodio en que Ramón, en vista de lo que ha ocurrido con Valentín, Jessi, Milagros Eche, Kevin y su vecino el gordo, huye hacia la cima del Parque de las Tetras preso de un estado de

enajenación. Durante su huida esquivó a la gente que salía del cine Excelsior. Entonces, el hecho de que la gente del barrio viera a un muchacho corriendo despavorido como si se tratara de un delincuente, no causaba mayor impresión probablemente por la familiaridad con ese tipo de problemas sociales en Vallecas: «Probablemente a nadie le extrañó aquella carrera. Cuando un chico corre de esa manera o bien ha robado un bolso o bien pierde el autobús o ha tomado algo. Ninguna de las tres cosas son extrañas en el barrio» (Lindo: 1998: 50).

Quizá, en el caso de *El otro barrio*, la autora conociera muy de cerca el barrio de Vallecas por varias razones. Primero porque, como ella misma explicó a Amelia Castilla (1998), pasó parte de su niñez en el barrio de la Estrella, muy próximo al escenario de *El otro barrio*. No es de extrañar, por tanto, que la propia autora se defina como una «chica de barrio» que ha conseguido llevar a la literatura una oferta de carácter local al hacer que sus personajes se muevan por el extrarradio de las grandes ciudades (Lindo: 2019: 2). Pero su visión de la periferia desde una óptica social y crítica se la proporcionó su oficio como reportera. Como explica en la crítica de Amelia Castilla (1998), le ayudó «enormemente mi pasado como periodista y los reportajes realizados en los distintos barrios de la periferia».

Aunque en España se publicaron numerosos estudios sobre el espacio en la novela, existe un vacío epistemológico en cuanto a los espacios periféricos en la ficción novelística. En un artículo pionero sobre este asunto, «La imagen literaria del extrarradio en la novela española contemporánea (1950-1979)», David García Ponce (2015) apunta que sería en el año 1881 con *La desheredada* de Benito Pérez Galdós cuando se constituyó el punto de partida en la novelística española en el retrato literario del extrarradio. Galdós lo hizo con el barrio Las Peñuelas, y esa tradición la siguieron escritores como Carmen Martín Gaité en *Esperando el porvenir* (1986), Juan Goytisolo en *Fiestas* (1958), Juan Marsé en *Últimas tardes con Teresa* (1966) o Ignacio Aldecoa en *Con el viento solano* (1956), es decir, escritores del medio siglo que construyeron una imagen literaria de los barrios periféricos de Madrid y Barcelona, principalmente (García Ponce: 2015: 72-75).

Si bien en la narrativa decimonónica se pretendía de algún modo dar a conocer esos lugares más desfavorecidos, con los escritores de mediados del siglo XX se pretendió expresar una crítica a la sociedad del momento y denunciar las desigualdades y conflictos sociales imperantes en estos enclaves urbanísticos. Con esta tendencia literaria se ofreció un importantísimo valor documental y se dejó atrás «periodos en los cuales la novela ignoraba el extrarradio», es decir, aquellos lugares que «bien sea por su ubicación o su consideración marginal no quedan dentro de la ciudad y, por tanto, su crecimiento y desarrollo no necesariamente siguen el curso de la urbe donde se ubican». Desde un lado más político y comprometido, característico de la novela social de los escritores del Medio Siglo, la representación del extrarradio en la literatura posee un fuerte componente crítico con los problemas que acaecen en las zonas más olvidadas de las grandes ciudades (García Ponce: 2015: 72).

Por ello, un ejemplo paradigmático en la narrativa de finales del siglo XX y de inicios del siglo XXI es *El otro barrio* pues, como sostiene García Ponce (2015: 71), el reflejo de los espacios de extrarradio «a partir de los sesenta su presencia en la literatura será discontinua y dejarán de constituir un bloque temático». De este modo, la primera novela que Lindo publica destinada al público adulto supone un hecho diferencial en la construcción del espacio narrativo en la novelística española del periodo.

Conclusión

El objetivo de este estudio residía en realizar un análisis de la construcción del espacio narrativo y su influencia en la configuración de los personajes de *El otro barrio* por parte de su autora, Elvira Lindo. En definitiva, se puede concluir que el escenario en esta novela no es un elemento pasivo, sino que condiciona la identidad de los personajes de manera radical y revela la complejidad en la relación metonímica entre estos elementos narrativos. Mientras que Ramón Fortuna y Aníbal representan una proyección de sus lugares de procedencia y residencia, Marcelo Román simboliza todo lo opuesto, alienación y desarraigo. El análisis del espacio narrativo no solo ayuda a comprender la localización escogida por la autora, sino también la forma en que su

presencia puede rastrearse en la construcción discursiva y las tensiones ideológicas y sociales entre los personajes y el espacio, donde destacan conceptos tan significativos como la *alienación* o la oposición binaria *centro/periferia*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás, (1991), *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- ANDERSON, Farris, (1985), *Espacio urbano y novela*. Madrid en Fortunata y Jacinta. Madrid: José Porrúa.
- BACHELARD, Gaston, (1957 [1965]). *La poética del espacio*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BAJTÍN, Míjail. (1937-1938). «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica». *Teoría y estética de la novela*, Míjail Bajtín (coord.). Madrid. Taurus. 237-409.
- BAL, Mieke, (1977), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BOBES, Carmen, (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro, (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid. Castalia.
- CARANDELL, Luis. (28 de octubre de 2001). «El ‘Madrid’». *El País*.
https://elpais.com/diario/2001/10/28/madrid/1004268270_850215.html
- CASTILLA, Amelia. (14 de abril de 1998). «‘El otro barrio’, primer libro para adultos de Elvira Lindo». *El País*.
https://elpais.com/diario/1998/04/14/cultura/892504803_850215.html
- CRUZ, Juan. (18 de abril de 1998). «La música de la literatura». *El País*.
https://elpais.com/diario/1998/04/18/sociedad/892850417_850215.html
- FRANK, Joseph. (1945). «Spatial Form in Modern Literature». *The Sewanee Review*. 5. 2. 221-240.

- GARCÍA PONCE, David. (2015). «La imagen literaria del extrarradio en la novela española contemporánea (1950-1979)». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 22. 71-87.
- GIL CASADO, Pablo (1973). *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral.
- GULLÓN, Ricardo, (1980). *Espacio y novela*. Barcelona. Antoni Bosch.
- ITURBE, Antonio. (2005). «Elvira Lindo se pone seria». *Qué leer*. 58-63.
- LINDO, Elvira, (1998). *El otro barrio*. Barcelona. Seix Barral.
- LINDO, Elvira, (2011). *Lugares que no quiero compartir con nadie*. Barcelona. Seix Barral.
- LINDO, Elvira. (2019). «Ramón, veinte años después». *El otro barrio*, Elvira Lindo. Barcelona. Seix Barral. 1-2-
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, (1993). *La realidad de la ficción*. Sevilla. Renacimiento.
- PARREÑO, José María. (2002). Alienación y ensimismamiento. *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. 2. 9-12.
- RUIZ MANTILLA, Jesús. (19 de septiembre de 2002). «Soy una ladrona de situaciones y personajes». *El País*. https://elpais.com/diario/2002/09/19/cultura/1032386404_850215.html
- SERVÉN, Carmen. (2012). «Los barrios de Elvira Lindo». *Anales de literatura española*. 24. 351-368.
- SHERZER, William. (1999). «Elvira Lindo: A Different Kind of Female Voice». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 3. 163-176.
- SIERRA INFANTE, Sonia. (2009). *De lo superficial y lo profundo en la obra de Elvira Lindo*. Tesis doctoral. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.
- SULLÀ, Enric, (1996), *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- VALLES CALATRAVA, José R., (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.
- VALLES CALATRAVA, José R., (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid. Iberoamericana.

ZORAN, Gabriel. (1984). «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today*. 5. 309-335.