



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:
Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón

SERIE
HOMENAJES

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

**Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón**
(coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 2020

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO

Margarita Alfaro Amieiro
Antonio Ballesteros González
Antonio Barnés Vázquez
Jesús María Barraón
Esther Bautista Naranjo
Juan Antonio Belmonte Marín
Claude Benoit Morinière
Lourdes Carriedo López
Asunción Castro Díez
José Manuel Correoso Rodenas
Claude Duée
José María Fernández Cardo
Ángel Galdón Rodríguez
Tagirem Gallego García
Antonio García Martínez
Pedro Jesús Garrido Picazo
Marta Giné Janer
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno
Fátima Gutiérrez
Hans Christian Hagedorn
Juan Herrero Cecilia
Clara Janés
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González
Isabel López Cirugeda
Celia López González y Silvia Molina Plaza
José Manuel Losada
Juan Agustín Mancebo Roca
Elena E. Marcello
Ricardo Marín Ruiz
Rocío Martínez Prieto
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
José Antonio Millán Alba
Montserrat Morales Peco
Jean Muñoz
María Dolores Picazo
María Teresa Pisa Cañete
Francisco Javier del Prado Biezma
Ignacio Ramos Gay
Àngels Santa
Santos Sanz Villanueva
Alfredo Segura Tornero
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Amieiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Amieiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

ÍNDICE

Palabras para Juan Bravo	15
<i>Clara JANÉS</i>	
Prólogo	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
Tabula gratulatoria	35
I. Filología Francesa	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i>	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino)	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i>	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
II. Filología Hispánica	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i>	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
III. Filología Inglesa	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i>	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007)	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
IV. Otras perspectivas	493
Metáforas contemporáneas de Dios	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i>	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

CIUDAD Y LITERATURA: NUEVA YORK COMO PARADIGMA EN LA LITERATURA NORTEAMERICANA

RICARDO MARÍN RUIZ

Universidad de Castilla-La Mancha

http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.30

Hablar de la representación o de las representaciones literarias de una urbe, en este caso Nueva York, supone tratar dos realidades que han permanecido estrechamente ligadas a lo largo del tiempo, como son la ciudad y la literatura. Muchas veces, quizás impulsados por la propia inercia del imaginario colectivo en el que vivimos, ligamos, de manera instintiva y sin apenas reflexionar, la imagen literaria de una ciudad con la imagen de una gran urbe decimonónica cuya faz ha sido transfigurada por un súbito e implacable proceso de industrialización, siendo el ejemplo más representativo de esta imagen el Londres retratado por Charles Dickens. En ciertas ocasiones, podemos pensar en ciudades de la misma época que todavía vivían aferradas a unas estructuras sociales y económicas propias de otro tiempo, como el Moscú de León Tolstoi o el San Petersburgo de Fiódor Dostoievski, o en centros urbanos ya más cercanos en el tiempo; pensemos, por ejemplo, en el París de Balzac o Víctor Hugo, en la Lisboa de José Saramago, en el Estambul de Orhan Pamuk, en la Praga de Kafka o en la propia Nueva York de Paul Auster, cuyos retratos, si se comparan con las imágenes legadas por autores de épocas anteriores como, por ejemplo, el Madrid inmortalizado por los escritores del Siglo de Oro, el Londres de Shakespeare y Defoe, el París de Molière o la Venecia de Casanova, entre muchos otros, ponen de relieve los profundos cambios que el espacio urbano ha experimentado a lo largo del tiempo.

Al constatar la longeva, casi inmemorial, relación existente entre la ciudad y la literatura, no podemos más que preguntarnos acerca de los diversos motivos que fundamentan y dan razón de ser a este binomio casi inquebrantable. Posiblemente, lo que hace que la ciudad no haya pasado inadvertida —y así continúa ocurriendo— para muchos escritores es su naturaleza proteica, en cuanto que es al mismo tiempo escenario y tema literario. Cronológicamente, la ciudad fue en primer lugar el espacio en el que transcurrían incontables historias de personajes con muchos de los cuales sería fácil identificarse. Poco a poco, dejaría de ser el trasfondo de ficciones literarias urbanas y comenzaría a revelarse, especialmente dentro de la narrativa contemporánea, en un tema literario, en un objeto de reflexión que aportaría la materia prima necesaria para dar forma a los sueños y pesadillas del hombre moderno. Finalmente, la literatura ha descubierto en lo urbano un universo particular, una forma de pensar y actuar que, en ocasiones, trasciende los límites de la propia ciudad.

Probablemente, si existe un lugar en el que esto último sea cierto, ese es Nueva York, la ciudad de la que se ha llegado a decir que, más que una ciudad, es una forma de ser y estar en el mundo. Identificar una gran urbe con tal sentimiento, actitud o estado de ánimo resulta, a su vez, sintomático de lo complicado que puede ser atrapar su esencia, su volátil personalidad, que se resiste a quedar enclaustrada en los principales edificios y monumentos que salpican sus calles trazadas con tiralíneas. Probablemente, uno de los ejemplos más claros de cómo los escritores vinculados a Nueva York han intentado infatigablemente comprender su propia ciudad por medio de la palabra escrita sea el *New Yorker*, revista fundada en 1925. Desde entonces, las principales plumas estadounidenses han dejado su impronta en las páginas de esta publicación en forma de relatos cortos, poemas inéditos, viñetas o artículos incluidos en secciones de un sabor especialmente urbano como es la de «Talk of the Town», donde es posible encontrar ingeniosos y desenfadados comentarios sobre la gran urbe y sus habitantes. De este modo, las páginas del *New Yorker* son hoy en día una guía indispensable a la hora de aventurarnos a entender la voluble idiosincrasia neoyorquina, acaparadora de adjetivos tan dispares como «sencilla» y «caótica», «exuberante» y «grotesca», «excéntrica» y «moderna». Entre los miles de ensayos escritos sobre Nueva York destacan especialmente dos, firmados por E. B. White y Truman Capote, quienes, pese a no captar la esencia de la ciudad entera, sí que logran en pocas páginas atrapar lo que hay de permanente en algunas de las zonas más importantes de la Gran Manzana; ambos autores fueron colaboradores del *New Yorker*, sin embargo, los dos ensayos no se publicaron originalmente en esta revista. El texto de White data de 1948 y se titula *Here is New York*; en él ofrece una visión de los lugares más emblemáticos de Manhattan caracterizada por ser atemporal, por estar aislada de las eventualidades y peculiaridades de la época. Por su parte, Capote immortaliza en *A House on*

the Heights — texto publicado originalmente en 1959, en la revista *Holiday*, bajo el título «Brooklyn Heights: A Personal Memoir», y que póstumamente, en 2001, sería publicado en formato de libro— el barrio neoyorquino donde pasaría diez años de su vida. Del mismo modo que hace White con Manhattan, Capote desnuda de cualquier adorno innecesario a esta parte de la ciudad que se extiende al otro lado del Puente de Brooklyn para conservar lo genuino y particular de este barrio: sus espléndidas contradicciones, sus edificios que hablan de la grandeza de otros tiempos, sus antiguos y misteriosos almacenes, sus gamberros caricaturescos, sus antigüedades y sus ricas viudas. Ambos retratos, el de White y el de Capote, son complementarios y constituyen en su conjunto una visión de Nueva York que la hace acreedora del apelativo que Roma tuvo en otros tiempos: el de ciudad eterna. Tal es la unidad que conforman estos dos reportajes que algunas editoriales los venden conjuntamente en las librerías neoyorquinas.

Muy diferente a la urbe retratada por White y Capote es la ciudad que Washington Irving immortaliza en su *A History of New York (Historia de Nueva York)*, libro publicado en 1809, no solo por lo distanciados que estos autores están en el tiempo, sino también por el hecho de que Irving no trata de reflejar en sus páginas la ciudad eterna, sino más bien la Nueva York efímera, la urbe sujeta a constantes y, en ocasiones, dramáticos cambios. Con el fin de que se aprecie mejor la magnitud de tales transformaciones, Irving no se limita a hablar de la Nueva York de su época, sino que se retrotrae a 1614, cuando colonos holandeses compraron a los indios *lenape* la isla de Manhattan por una cantidad irrisoria — cuenta la leyenda que bastaron unos abalorios de cristal por valor de 24 dólares—. El narrador de *A History of New York* es Diedrich Knickerbocker, apellido que, a raíz del rotundo éxito del libro, se convertiría en sinónimo de neoyorquino; no en vano, Irving consiguió que una buena parte de la ciudad estuviera pendiente de este personaje ficticio cuando difundió en la prensa local un bulo según el cual el historiador holandés Diedrich Knickerbocker se hallaba en busca y captura tras desaparecer de un hotel de la ciudad sin pagar la factura. Pero al margen de esta campaña de marketing que sin duda contribuyó al éxito del libro de Irving, uno de sus aspectos que debió de cautivar más a los neoyorquinos fue el hecho de que encontrarán en sus páginas una Nueva York perdida, que había sucumbido ante los incesantes cambios que arquitectónica y demográficamente estaba experimentando la ciudad. Ya entonces, y hoy si cabe aun más, la crónica de Irving resultaría también cautivadora y, en cierto modo, conmovedora, al percatarnos de que la ciudad nació con una vocación cosmopolita; así, según cuenta Knickerbocker, hacia 1640 se hablaban en Nueva York, que contaba con una población rayana al millar de habitantes, muchos de los cuales no habían nacido allí, 18 idiomas.

Entre los escritores que han immortalizado en sus páginas la ciudad de Nueva York, destacan especialmente dos, tanto por su condición de neoyorquinos a los que

la ciudad que los vio nacer ha exhibido con orgullo, como por el hecho de que se trata de autores sin los cuales es difícil entender la literatura norteamericana, como es el caso de Herman Melville y Walt Whitman. Melville sitúa el primer capítulo de *Moby Dick* (1851), considerada por algunos como la mejor novela escrita en Estados Unidos, en Manhattan. No encontramos aquí una estampa de la ciudad en la que se describen sus calles, sus amplias avenidas y sus parques y plazas, sino más bien una exaltación de la vocación y tradición marinera de sus habitantes. Estos, como si fueran presa de algún encantamiento, se agolpan, procedentes de todos los rincones de la gran urbe, en los muelles que rodean la isla de Manhattan, para sumergirse en los sueños que despierta en ellos el océano:

Circumambulate the city of a dreamy Sabbath afternoon. Go from Corlears Hook to Coenties Slip, and from thence, by Whitehall, northward. What do you see?—Posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. Some leaning against the spiles; some seated upon the pier-heads; some looking over the bulwarks of ships from China; some high aloft in the rigging, as if striving to get a still better seaward peep. But these are all landsmen; of week days pent up in lath and plaster—tied to counters, nailed to benches, clinched to desks. How then is this? Are the green fields gone? What do they here? But look! here come more crowds, pacing straight for the water, and seemingly bound for a dive. Strange! Nothing will content them but the extremest limit of the land; loitering under the shady lee of yonder warehouses will not suffice. No. They must get just as nigh the water as they possibly can without falling in. And there they stand—miles of them—leagues. Inlanders all, they come from lanes and alleys, streets avenues—north, east, south, and west. Yet here they all unite (Melville 1998: 1-2)¹.

1 «Pasead en torno a la ciudad en las primeras horas de una soñadora tarde de un día de *Sabbat*. Id desde Corlears Hook a Coenties Slip, y desde allí, hacia el norte, por Whitehall. ¿Qué veis? Apostados como silenciosos centinelas alrededor de toda la ciudad, hay millares y millares de seres mortales absortos en ensueños oceánicos. Unos apoyados contra las empalizadas; otros sentados en las cabezas de los atracaderos; otros mirando por encima de las amuradas de barcos arribados de la China; algunos, en lo alto de los aparejos, como esforzándose por obtener una visión aún mejor hacia la mar. Pero éstos son todos ellos hombres de tierra; los días de entre semana, encerrados entre tablas y yeso, atados a los mostradores, clavados a los bancos, sujetos a los escritorios. Entonces ¿cómo es eso? ¿Dónde están los campos verdes? ¿Qué hacen estos aquí? Pero ¡mirad! Ahí vienen más multitudes, andando derechas al agua, y al parecer dispuestas a zambullirse. ¡Qué extraño! Nada les satisface sino el límite más extremo de la tierra firme; no les basta vagabundear al umbroso socaire de aquellos tinglados. No. Deben acercarse al agua tanto como les sea posible sin caerse dentro. Y ahí se quedan: millas seguidas de ellos, leguas. De tierra adentro todos, llegan de avenidas y callejas, de

En el relato «Bartleby, the Scrivener» («Bartleby el escribiente», 1853), Melville vuelve a proyectar una imagen de la ciudad donde predomina lo subjetivo y espiritual sobre lo material, un retrato tenebrista, pesimista y descarnado de la Gran Manzana y, en especial del distrito financiero de Wall Street, al que reduce, haciendo honor a su nombre, a un sombrío conglomerado de paredes, patios interiores y mamparas que ponen de relieve la soledad y la desesperanza de los habitantes de la gran urbe. Bartleby es el paradigma de esto, es el rostro humano de una Nueva York asediada por lo que Melville consideraba el origen de los males de la nación: el individualismo económico, la violencia social, la incomunicación, el monetarismo, la hipocresía religiosa y un materialismo lacerante. Este retrato de la gran urbe es, en suma, trasunto del estado de convulsión espiritual en el que la nación se encontraba a mediados del siglo XIX, al ponerse en tela de juicio la eficacia de los valores fundacionales de la nación norteamericana a la hora de afrontar la injusticia social y las bolsas de pobreza que comenzaban a asolar las ciudades estadounidenses.

Empleando un tono decididamente más optimista que el de Melville, Walt Whitman dedica algunos poemas de su libro *Leaves of Grass* (*Hojas de hierba*, 1855) a esa Nueva York que muchos de nosotros tendemos a imaginar, de calles atestadas por una muchedumbre frenética y bulliciosa que da vida y sentido a la ciudad; así sucede, por ejemplo, con el Broadway que Whitman representa en su poema homónimo, donde el protagonismo recae en las mareas humanas y sus sentimientos que recorren día y noche las calles de amplias aceras, ventanas ricamente ornamentadas y lujosos hoteles. De manera similar, en «Crossing Brooklyn Ferry» («A bordo del ferry de Brooklyn», 1856), el poeta se sumerge en la multitud que transita entre Manhattan y Brooklyn para reflexionar acerca de la Nueva York que otros han visto y que otros verán cincuenta años después, de manera que Whitman convierte el paisaje urbano que lo rodea en un pretexto para compartir sus experiencias emocionales y espirituales con sus conciudadanos. En su descripción, el autor de Long Island apenas diferencia entre elementos naturales y aquellos que son obra de la mano del hombre, de modo que los barcos de vapor y los edificios que ve en ese momento y que cincuenta años atrás no existían, los representa de la misma manera que las olas y las gaviotas que revolotean alrededor suyo, reivindicando, de este modo, una necesaria continuidad entre las diferentes épocas, celebrando lo inmutable y trascendental que subyace a lo efímero y contingente de cada etapa histórica; de este modo, por ejemplo, el autor equipara a través del paralelismo sintáctico «The scallop-edged waves in the twilight, the ladled cups, the frolicsome crests

calles y paseos; del norte, este, sur y oeste. Pero ahí se unen todos» (las traducciones de los fragmentos citados a lo largo del presente artículo han sido realizadas por el autor).

and glistening» con «The stretch afar growing dimmer and dimmer, the gray walls of the granite storehouses by the docks» (Whitman 1990: 131)². La convicción de Whitman de que no todo cambia a lo largo del tiempo se traduce en el paisaje urbano de Nueva York en el hecho de que, cincuenta años después, muchos seguirán viendo lo mismo que él está contemplando desde el ferry:

Others will see the shipping of Manhattan north and west, and the heights of Brooklyn to the south and east;
Others will see the islands large and small;
Fifty years hence, others will see them as they cross, the sun half an hour high;
A hundred years hence, or ever so many hundred years hence, others will see them,
Will enjoy the sunset, the pouring-in of the flood-tide, the falling-back to the sea of the ebb-tide (Melville 1990: 130)³.

Lo natural y lo artificial se funden magistralmente en este poema, donde el autor confiesa amar tanto a la ciudad bañada por unas aguas atestadas de remolcadores y barcazas, y cuyas calles son invadidas por el humo de las fundiciones, como por el rápido e imponente río que conforma su perímetro.

El deseo de continuidad es también uno de los elementos recurrentes en la visión que otro neoyorquino, Henry James, tiene de su ciudad. Podríamos incluso afirmar que nada quiso saber de aquella urbe que tanto había cambiado desde 1855 cuando, con tan solo doce años de edad, la abandonaría para partir junto con su familia a Europa. Si desde entonces James le dedicó parte de su atención fue para mirarla con un cierto recelo y, a veces, con rencor. Esta reacción de James posiblemente obedeciera a su temor por la obcecada voluntad que en la Gran Manzana existía por el cambio, por la permanente transformación a la que el escritor estadounidense no ve sentido alguno; solo algunos rincones de Manhattan, como Washington Square, escapaban al voraz y vertiginoso dinamismo de la gran urbe, tal como asegura el autor neoyorquino en su novela homónima:

2 «Las olas de bordes ondulados que vierten sus aguas en la penumbra, olas brillantes de juguetonas crestas», «Los grisáceos muros de granito de los almacenes del puerto».

3 «Otros verán los barcos de Manhattan al norte y al oeste, y las colinas de Brooklyn al sur y al este; / Otros verán las islas grandes y pequeñas; / Dentro de cincuenta años, otros las verán cuando crucen el río, media hora después de salir el sol; / Dentro de cien años, o incluso de cientos de años, otros las verán, / disfrutando de la puesta de sol, de la subida de la marea, y de la vuelta de las aguas a la mar cuando baje».

The ideal of quiet and of genteel retirement, in 1835, was found in Washington Square [...] this portion of New York appears to many persons the most delectable. It has a kind of established repose which is not frequent occurrence in other quarters of the long, shrill city; it has a riper, richer, more honorable look than any of the upper ramifications of the great longitudinal thoroughfare (James 2003: 39)⁴.

La novela neoyorquina de James por excelencia es *Washington Square*, escrita veinticinco años después de que el autor abandonara su ciudad natal. En sus páginas aparece representada, por tanto, la ciudad que el escritor viera en su infancia, hasta los doce años. Como es lógico en esta edad y en aquella época, Henry se movía dentro de unos límites estrechos y bien demarcados; residente en la calle 14, la zona de Manhattan más transitada por el joven Henry era la comprendida entre Union Square y Broadway. Fue dentro de esta zona que abarcaba unas cuantas manzanas donde descubriría los placeres de la vida en la ciudad, donde visitara teatros y heladerías, donde paseara por sus calles y donde asistiera a varias escuelas que, junto con las conversaciones informales que mantenía con el círculo de artistas que frecuentaba su padre, contribuyeron a forjar una sólida formación intelectual. A través de Washington Square, plaza muy cercana al lugar de residencia de los James, el autor representa esa Nueva York de antaño que apenas contaba a mediados del siglo XIX con doscientos mil habitantes, una ciudad bien proporcionada, estructural y espiritualmente armoniosa, cuyas calles, jalonadas por viviendas modestamente ornamentadas, todavía transmitían una sensación de quietud y reposo. En la novela de James, Washington Square se va erigiendo en una especie de bastión asolado por los profundos y dramáticos cambios que traía consigo un implacable proceso de modernización, por los nuevos edificios de color parduzco o aquellos otros más antiguos que habían sido convertidos en oficinas, almacenes o destinados a los banales propósitos del comercio. Frente a «la larga y estridente ciudad» en que se estaba transformando la isla de Manhattan, Washington Square aparece representada como un reducto de tranquilidad y elegancia, rodeado por casas de amplias fachadas, grandes balcones y escalinatas de mármol, que constituían lo último dentro de la ciencia arquitectónica. Por la plaza se extendían a su vez zonas ajardinadas repletas de una vegetación modesta rodeada por empalizadas de madera. Es este espacio, alejado de una Nueva York cada vez más inhóspita y desagradable, el único lugar que treinta años después conservaba para James un cierto interés,

4 «El ideal de un retiro tranquilo y elegante en 1835 se hallaba en Washington Square [...] esta parte de Nueva York es para muchas personas la más atractiva. Posee una especie de sólida quietud que no es frecuente en otros barrios de la larga y estridente ciudad; tiene un aspecto más avanzado, próspero y honorable que cualquiera de las ramificaciones superiores de la gran calle longitudinal».

fundamentalmente porque allí se encontraba tanto la casa de sus abuelos como su primera escuela. Al mismo tiempo, el escritor estadounidense recuerda sus incursiones en los suburbios neoyorquinos, al mostrar la parte de la ciudad donde esta última «began to assume a theoretic air, where poplars grew beside the pavement (when there was one), and mingled their shade with the steep roofs of desultory Dutch houses, and where pigs and chickens disported themselves in the gutter» (James 2003: 40)⁵.

Una Nueva York casi coetánea a la que representa James es la que Edith Wharton refleja en su novela *The Age of Innocence* (*La edad de la inocencia*, 1920). La autora ubica la historia de amor que constituye la trama central de la obra en la sociedad burguesa de la Nueva York de 1870 que ella conoció de niña. Wharton relega a un segundo plano la descripción de edificios y lugares emblemáticos de la ciudad para focalizar su atención en un paisaje humano dominado por la hipocresía, el conformismo, la vanidad y el esnobismo de la burguesía neoyorquina de finales del siglo XIX. La acción de la novela transcurre, en su mayor parte, dentro de la asfixiante atmósfera en la que vivían, por así decirlo, sus miembros, quienes continuaban aferrados a unas costumbres y valores —el honor, la lealtad, la devoción a la familia— que llevaban a la práctica de manera poco imaginativa y excesivamente rígida. En tales circunstancias, cualquier práctica o iniciativa individual calificada de «heterodoxa» era, a menudo, sinónimo de impropia o indecorosa, lo que podía llegar a constituir en un entorno social como este, tan preocupado por la apariencia y el buen gusto, una amenaza para la estabilidad y perpetuación de su *modus vivendi*. Wharton representa, en suma, una ciudad —Nueva York— y, por extensión, un país —Estados Unidos— que en muchos aspectos vivían anclados en el pasado. La autora introduce a lo largo de su novela diversas alusiones a este atraso refiriéndose, por ejemplo, varias veces a la burguesía neoyorquina como una «tribu» o una «asamblea tribal». Es, sin embargo, la falta de formación artística de la que adolece esta clase social donde Wharton encuentra la máxima expresión de su pobreza intelectual y cultural. Hacia 1870, la Gran Manzana carecía de Teatro de la Ópera, un vacío que suplía la vetusta y desfasada Academia de la Música. Asimismo, la élite social no solía asistir a los espectáculos completos, los salones literarios brillaban por su ausencia y, por si esto fuera poco, mostraba una actitud a mitad de camino entre el temor y el desprecio hacia el mundo de los músicos, actores, pintores y escritores, dado el lugar marginal que ocupaban dentro de la «slippery pyramid» (Wharton 1998: 39)⁶ en la que se estructuraba la sociedad neoyorquina:

5 «comenzaba a ser un concepto teórico, donde los chopos crecían junto a las aceras —cuando las había— y sus sombras se mezclaban con los tejados inclinados de ruinosas casas holandesas, y donde los pollos y los cerdos husmeaban en las alcantarillas».

6 «la resbaladiza pirámide».

muy significativa es, en este sentido, la duda que asalta a Julius Beaufort, prototipo del burgués que ha medrado a través de la especulación, acerca de la existencia o no de pintores en la ciudad, o bien la observación que la autora hace al afirmar que: «Mr. Archer and her group felt a certain timidity concerning these persons. They were odd, they were uncertain, they had things one didn't know about in the background of their lives and minds» (Wharton 1998: 83)⁷. No obstante, algunos miembros de la familia Archer sienten al mismo tiempo veneración por el arte y la literatura, aunque sus gustos se encaminan más hacia un modelo de cultura muerta; así, Newland Archer se jacta de conocer a algún pintor, pero también lo hace de no vivir en su ambiente. Por lo demás, el resto de personajes burgueses muestran un completo desinterés por el mundo de las letras y las artes, como es el caso, por ejemplo, de Mrs. Mingott: «she had never opened a book or looked at a picture, and cared for music only because it reminded her of gala nights at the *Italiens*, in the days of her triumph at the Tuileries» (Wharton 1998: 83)⁸. El único motivo que hace despertar un cierto interés por el mundo de las artes dentro de la élite neoyorquina es su admiración por Europa, a la que consideran cuna de las innovaciones artísticas y literarias. Es por ello que, pese a su analfabetismo artístico, la burguesía neoyorquina adorna sus casas con costosas pinturas que siguen los estilos y géneros predominantes en el Viejo Continente —la temática de la muerte popularizada por los prerrafaelitas, el paisajismo inglés o el costumbrismo, entre otros—. Asimismo, las clases más adineradas de la ciudad incorporan las últimas tendencias artísticas del momento a su hábitat, sin duda más por lo que tienen de innovación que por su valor artístico. Su poder adquisitivo también les permite hacerse con los últimos avances tecnológicos, como el teléfono, las lámparas eléctricas, la fotografía, el automóvil..., signos inequívocos de la modernización de un país cada vez más industrializado. Wharton muestra a la vez cómo la ciudad se incorpora a los nuevos tiempos incorporando a su fisonomía nuevos edificios y materiales, como los invernaderos y aviarios fabricados en hierro y cristal, o el Museo Metropolitano que, pese a ser un lugar poco concurrido en 1870, era ya un icono de la modernidad con sus estilizadas estructuras interiores de hierro.

Probablemente, una de las novelas que mejor han descrito los efectos de la modernización en el paisaje urbano neoyorquino a comienzos del siglo XX sea *The Great Gatsby* (*El gran Gatsby*, 1925), de F. Scott Fitzgerald. Considerando las numerosas descripciones de la Nueva York de los años veinte que se intercalan a lo largo de sus páginas, no resulta nada extraño que haya sido calificada de «novela

7 «Mr. Archer y su grupo sentían cierta timidez con respecto a esas personas. Eran raras, impredecibles, llevaban cosas desconocidas en el fondo de sus vidas y sus mentes».

8 «nunca había abierto un libro ni contemplado un cuadro en su vida, y la música solo le gustaba porque le recordaba las noches de gala de *Les Italiens* en sus días triunfales de Las Tullerías».

urbana», si bien resultaría más preciso referirse a ella como una «novela suburbana»; no en vano, la residencia de Gatsby se encuentra en Long Island, fuera de la ciudad. El narrador, Nick Carraway, también vive allí y, en su desplazamiento diario al distrito financiero de Manhattan, contempla en los márgenes de la ciudad un paisaje postindustrial devastado al que compara con «a valley of ashes» (Fitzgerald 1993: 16)⁹. A través de esta metáfora, inspirada en el extenso poema de T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922), lo moderno adquiere una dimensión mítica y contribuye a crear un paisaje urbano de una irrealidad fascinante. Si Eliot lograba este efecto mediante la descripción de un Londres sumergido en la oscuridad y la niebla, Fitzgerald invierte este proceso y muestra una Nueva York resplandeciente, de una luminosidad casi cegadora, adornada a menudo con imágenes que resultan agradables y placenteras para los sentidos: «the city rising up across the river in white heaps and sugar lumps» (Fitzgerald 1993: 44)¹⁰. La luz artificial, por tanto, adquiere un especial protagonismo en la configuración de este paisaje genuinamente neoyorquino; de hecho, uno de los aspectos de la gran urbe que más fascinan a Nick es «the satisfaction that the constant flicker of men and women and machines gives to the restless eye» (Fitzgerald 1993: 37)¹¹. Esta luz que parpadea incesante es un símbolo distintivo de la modernidad y, más concretamente, de la distracción en la que vive sumida la conciencia moderna y de su gusto por lo artificial y lo superficial. Junto a la iluminación, otro elemento relevante en la conformación del espacio cada vez más tecnificado y dinámico de la Nueva York de los años veinte son los automóviles que recorren sus calles, como el que utilizan Gatsby y Nick en su trayecto a Manhattan, o como la exuberante limusina que los adelanta: «a limousine passed us, driven by a white chauffeur, in which sat three modish negroes» (Fitzgerald 1993: 44)¹². El propio Gatsby se lamenta de no poder comprar un coche nuevo y tener que conformarse con su viejo Dodge, circunstancia que resulta significativa, en primer lugar, de cómo en aquel Nueva York de los «felices años veinte» un joven podía tener su propio automóvil y, en segundo término, de la importancia que entonces ya se le daba a las marcas, pues, tal como sucede hoy en día, eran sinónimo de novedad y modernidad y, por tanto, de prestigio. Al mismo tiempo, Fitzgerald muestra en su novela cómo los avances de la técnica no solo estaban cambiando la fisonomía de la ciudad sino también las costumbres de sus habitantes;

9 «un valle de cenizas».

10 «la ciudad se erguía sobre el río adoptando la forma de montículos blancos y terrones de azúcar».

11 «la satisfacción que la constante luz parpadeante alimentada por hombres, mujeres y máquinas dan al ojo que no descansa».

12 «nos adelantó una limusina conducida por un chófer blanco en la que viajaban tres negros que vestían a la última».

así sucede, por ejemplo, con el teléfono, artilugio que está presente en una docena de escenas de *The Great Gatsby* y que, como puede apreciarse a través de los diálogos de un ritmo trepidante y entrecortados, estaban cambiando la forma de hablar de los americanos en general, y de los neoyorquinos en particular. Su vocabulario, al mismo tiempo, comienza a incorporar nuevos términos, como «bonos», «títulos», «acciones», una terminología habitual dentro de la dinámica especulativa y a veces fraudulenta del emergente capitalismo financiero. Este sistema económico, cuyo centro neurálgico se sitúa en Wall Street, supone una nueva forma de hacer dinero, que es, sin duda, el principal factor de cambio de la geografía urbana de Manhattan y de la mentalidad de sus habitantes. Fuerza invisible, pero no por ello menos influyente y poderosa, el nuevo capital convierte antiguas zonas industriales de la ciudad en un «valle de cenizas», imagen sintomática de cómo el principal motor de la economía norteamericana ya no era la industria, sino el volátil capitalismo financiero y su filosofía del dinero fácil; una elección que, a raíz del descalabro del 29, resultaría a todas luces fatal y catastrófica.

La literatura existencialista norteamericana de los años cincuenta convertiría la Gran Manzana en el marco perfecto y arquetípico donde ubicar a sus personajes, acosados a menudo por incesantes dilemas y contradicciones. Nueva York se erige en un enorme gran lienzo sobre el que se proyectan las antítesis inherentes al sistema y al individuo. La ciudad es una contradicción en sí misma al albergar la paradójica existencia entre un aparente estado del bienestar y la ansiedad que atenaza a sus individuos. Asimismo, el espacio urbano es representado como un espacio de salvación en el que los personajes pueden reencontrarse con la libertad perdida —o jamás conocida hasta entonces— y con su propia identidad. La ciudad es origen y destino de un viaje en el trascurso del cual el sujeto en cuestión se dispone a reflexionar sobre los motivos que explican su inadaptación frente a un colectivo mayoritario y conformista. El carácter predominantemente filosófico y psicológico de este tipo de obras y su vocación decididamente intimista explican por qué entre sus páginas predomina el interés por el quehacer cotidiano de los neoyorquinos, por sus vaivenes emocionales, por sus miserias y servidumbres, frente a la descripción del entorno físico de la gran urbe; a fin de cuentas, es la muchedumbre que frenéticamente recorre la ciudad por sus venas y sus arterias de hormigón y asfalto la que le da vida y sentido, la que marca sus biorritmos y la que construye su paisaje urbano.

The Catcher in the Rye (*El guardián entre el centeno*, 1945-1946), novela escrita por Jerome David Salinger, es un modelo arquetípico de esta forma de entender a través de la literatura la relación del individuo consigo mismo y con la realidad circundante. En ella, la ciudad representa para el protagonista, el adolescente Holden Caulfield, la posibilidad de volver al hogar tras su expulsión de la escuela preparatoria Pencey, y recobrar su identidad. La decisión de marchar a Manhattan antes de

ir directamente al domicilio familiar, situado en Nueva York, lejos de responder a un deseo de alejarse de la familia, obedece a esa filosofía del tomarse la vida con tranquilidad que pone en práctica Holden al comienzo de la novela. El precio que ha de pagar por rehusar a encontrarse inicialmente con sus padres es el de experimentar la soledad y la falta de comunicación, algo que ya comienza a sentir al poco de poner sus pies en la Gran Manzana; nada más bajar del tren en Penn Station, siente la necesidad de llamar a alguien, sin embargo, al final, no encuentra a quien:

I left my bags right outside the booth so that I could watch them, but as soon as I was inside, I couldn't think of anybody to call up. My brother D.B. was in Hollywood. My kid sister Phoebe goes to bed around nine o'clock—so I couldn't call her up [...]. Then I thought of calling this girl I used to go around with quite frequently, Sally Hayes [...] but I was afraid her mother'd answer the phone (Salinger 1994: 53)¹³.

A lo largo de su periplo de tres días por Manhattan, Holden se encuentra con una serie de tipos caracterizados por la mediocridad, la falta de personalidad y el egocentrismo que ya había percibido en sus compañeros de colegio. Holden solo admira a aquellos que logran mantenerse al margen del consumismo y el materialismo que tiene en Nueva York su paradigma; de ahí, por ejemplo, que sienta un especial apego por la gorra que adquirió por un dólar o por el disco que compra a su hermana. De manera similar, cuando el joven observa a unas monjas, siente admiración por los valores de honestidad y austeridad que representan. Entretanto, para el protagonista la ciudad pasa de ser un refugio a un lugar del que desea huir; una preocupación casi obsesiva para Holden es saber a dónde van los patos en invierno cuando el lago de Central Park está helado; una referencia no exenta de humor a la desesperación que llega a sentir por salir de la ciudad. La sensación de asfixia y claustrofobia se hace aun más patente al ver cómo Holden pasa de un espacio cerrado a otro: habitaciones de hoteles, bares, ascensores, taxis, cabinas telefónicas, muchos de los cuales tilda de asquerosos, cochambrosos, ruinosos, y en los que encuentra a tipos malditos y desgraciados. Otra de las referencias que el joven hace al marco urbano es el jazz, música en la que encuentra la manifestación de la espontaneidad y la libertad que tanto echa en falta en Manhattan. La ausencia de espacios abiertos es casi plena, de modo que las alusiones a algunos enclaves de

13 «Dejé las maletas a la puerta de la cabina para poder vigilarlas, pero tan pronto como estuve dentro no se me ocurrió a nadie a quien llamar. Mi hermano D.B. estaba en Hollywood. Mi hermana pequeña, Phoebe, se acuesta alrededor de las nueve, así que no podía llamarla [...]. Luego pensé en llamar a una chica con la que solía salir bastante a menudo, Sally Hayes [...] pero me dio miedo de que su madre cogiera el teléfono».

la gran urbe son contadas; así sucede, por ejemplo, con la descripción que Holden hace de Broadway un domingo por la mañana:

Broadway was mobbed and messy. It was Sunday and only about twelve o'clock, but it was mobbed anyway. Everybody was on their way to the movies—the Paramount or the Astor or the Strand or the Capitol or one of those crazy places. Everybody was all dressed up, because it was Sunday, and that made it worse. But the worst part was that you could tell they all *wanted* to go to the movies. I couldn't stand looking at them (Salinger 1994: 104-105)¹⁴.

Poco después, en su deambular por aquel maldito Broadway, Holden se adentra en un parque donde la limpieza brilla por su ausencia: «It was lousy in the park. It wasn't too cold, but the sun wasn't out, and there didn't look like there was anything in the park except dog crap and globs of spit and cigar butts from old men, and the benches looked like they'd be wet if you sat down on them» (Salinger 1994: 106)¹⁵.

La última parada en este recorrido por algunas de las representaciones literarias de Nueva York se corresponde con dos obras de Paul Auster en las que la presencia de la ciudad se hace patente a través de sus títulos, como son su colección de novelas policíacas *The New York Trilogy* (*La trilogía de Nueva York, 1985-1987*) y *Brooklyn Follies* (2005). En la primera de ellas, y más concretamente en *City of Glass* (*La ciudad de cristal*), el escritor neoyorquino describe una ciudad cuyo paisaje se halla dominado por la deshumanización y la uniformidad, en la que unos espacios apenas aparecen diferenciados de otros. Auster dibuja una Nueva York que es expresión misma del sistema de producción capitalista, en el que la fabricación masiva de un mismo objeto hace que pierda cualquier atisbo de individualidad. En *City of Glass*, el viejo Stillman se convierte en «a part of the city [...] a speck, a punctuation mark, a brick in an endless wall of bricks» (Auster 1992: 91)¹⁶. En

14 «Broadway estaba abarrotado de gente y era un verdadero barullo. Era domingo y solo como las doce del mediodía, pero estaba abarrotado igual. Todos iban al cine; al Paramount, o al Astor, o al Strand, o al Capitol, o a cualquiera de esos sitios locos. Todos se habían puesto muy elegantes porque era domingo y eso lo empeoraba todo. Pero lo peor era que se notaba que todos *querían* ir al cine. No podía aguantar verlos».

15 «El parque estaba asqueroso. No hacía demasiado frío pero el sol no había salido, y no parecía que hubiera otra cosa que cacas de perro, y escupitajos, y las colillas que habían tirado los viejos y los bancos parecía que iban a estar mojados si te sentabas en ellos».

16 «una parte de la ciudad [...] una mota, un signo de puntuación, un ladrillo en un interminable muro de ladrillos».

ella, no existen realmente los individuos, sino sobre todo la masa, la muchedumbre, como la que se encuentra al esperar el tren en Grand Central:

The train was crowded, and as passengers started filling the ramp and walking towards him, they quickly became a mob [...]. Soon the people were surging around him. There were men and women, children and old people, teenagers and babies, rich people and poor people, black men and white women, Orientals and Arabs, men in brown and gray and blue and green, women in red and white and yellow and pink, children in sneakers, children in shoes, children in cowboy boots, fat and thin people, tall people and short people, each one different from all the others, each one irreducibly himself (Auster 1992: 54)¹⁷.

Por otro lado, la gran urbe queda reducida a la enumeración de los barrios, avenidas y calles que Stillman recorre realizando innumerables itinerarios. La uniformidad de estas últimas, cuyo trazado parece haber sido diseñado con escuadra y cartabón, hace que los personajes a menudo se pierdan por ellas, pese a haberlas recorrido en incontables ocasiones. La confusión y la desorientación que los embarca al caminar por la ciudad hacen de sus calles un espacio de incesante búsqueda, no tanto de lo exterior como sí de la propia identidad. En su desazón al buscar infructuosamente su yo, el personaje, Quinn en este caso, convierte Nueva York en un espacio imaginario, en una entelequia, en un «ningún sitio» donde lograba escapar de la obligación de pensar a la vez que solo tenía que preocuparse por mantenerse en movimiento, por entregarse al acto de «putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body» (Auster 1992: 4)¹⁸. Quizás por ser calificada de «ningún sitio», Auster encuentra en Nueva York pocas cosas dignas de comentario como, por ejemplo, uno de los equipos de béisbol de la ciudad, los Mets, inmerso en una casi perpetua dinámica de derrotas que parece encajar perfectamente con la imagen de la ciudad como: «the most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal.

17 «El tren iba abarrotado y cuando los pasajeros comenzaron a llenar la rampa y caminar hacia él se convirtieron rápidamente en una multitud [...]. Pronto la gente empezó a pasar como una tromba a su alrededor. Había hombres y mujeres, niños y viejos, adolescentes y bebés, ricos y pobres, hombres negros y mujeres blancas, hombres blancos y mujeres negras, orientales y árabes, hombres vestidos de marrón, gris, azul y verde, mujeres de rojo, blanco, amarillo y rosa, niños con zapatillas deportivas, niños con zapatos, niños con botas de vaquero, gordos y delgados, altos y bajos, cada uno diferente de los demás, cada uno siendo irreductiblemente él mismo».

18 «poner un pie delante del otro y permitirse seguir el rumbo de su propio cuerpo».

You have only to open your eyes to see it. The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap» (Auster 1992: 78)¹⁹.

Muy diferente es la imagen de Brooklyn que vemos en *Brooklyn Follies*; Auster representa este condado, anexionado a la ciudad en 1898, como una parte que era Nueva York, pero sin serlo del todo, y, de hecho, así puede observarse a lo largo de la novela. Frente al resto de la gran urbe, el lugar más repugnante y tórrido de toda la Tierra, Brooklyn aparece como un refugio en el que la vida aún no había perdido el pausado encanto de otras épocas, donde los tiempos de la existencia cotidiana no los marcaba el frenesí de la metrópolis, sino sus habitantes. Es por ello que el protagonista, Nathan Glass, tal como afirma ya en las primeras páginas del libro, decide volver a Brooklyn porque buscaba un sitio tranquilo para morir. Brooklyn, por tanto, aparece desgajado del resto de la ciudad no solo por el río Hudson sino también a través de su arquitectura con su cambiante mezcla de blanco, marrón y negro, de sus pequeños comercios y de sus gentes cercanas y abiertas, quienes, con su voz terrenal, proletaria, «the most human of all American voices» (Auster 2006: 87)²⁰, elementos diferenciadores todos ellos que hacen de Brooklyn el entorno perfecto para que los personajes de Auster se refugien de su pasado y rehagan sus vidas.

A modo de conclusión, las diferentes representaciones literarias de Nueva York abordadas en este estudio ejemplifican la atracción que inexorablemente ha ejercido la denominada «capital del mundo» sobre diversos escritores estadounidenses alejados no solo en el tiempo sino también en su modo de comprender la realidad y darle forma literaria. Ciertamente, muchos han sido los autores que se han dejado al margen del periplo literario llevado a cabo en este artículo — pensemos, por ejemplo, en John Dos Passos, quien ofrece una portentosa cartografía móvil de Manhattan en *Manhattan Transfer*, o autores del llamado «Renacimiento de Harlem», como Langston Hughes, que escribieron algunas de las páginas más memorables de la literatura que ha tenido por objeto Nueva York—; no obstante, el recorrido realizado por las distintas visiones tratadas no responde tanto a la pretensión de elaborar una relación exhaustiva de autores que han escrito sobre la ciudad, como sí poner de relieve la atracción que esta ha ejercido sobre miradas literarias que, pese a su heterogeneidad y diversidad, han terminado convergiendo en una serie de elementos recurrentes del paisaje neoyorquino, como la arquitectura megalómana de sus edificios, el frenesí de sus habitantes, así como su espíritu cosmopolita y pintoresco.

19 «el más desolado de los lugares, el más abyecto. La decrepitud está en todas partes, el desorden es universal. Basta con abrir los ojos para verlo. La gente rota, las cosas rotas, los pensamientos rotos. Toda la ciudad es un montón de basura».

20 «el más humano de los todos los acentos de Estados Unidos».

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTER, Paul (1992): *The New York Trilogy*, Faber and Faber, London.
- AUSTER, Paul (2006): *Brooklyn Follies*, Picador, New York.
- BELASCO, Susan y Linck JOHNSON (2008): *The Bedford Anthology of American Literature*, Bedford, Boston.
- DOS PASSOS, John (1987): *Manhattan Transfer*, Penguin, London.
- FITZGERALD, F. Scott (1993): *The Great Gatsby*, Wordsworth, Ware.
- IRVING, Washington (2010): *A History of New York*, Penguin, New York.
- JAMES, Henry (2003): *Washington Square*, Penguin, New York.
- MELVILLE, Herman (1998): *Moby Dick*, OUP, New York.
- MELVILLE, Herman (2007): *Bartleby the Scrivener*, Perfection Learning, Logan.
- SALINGER, J.D. (1994): *The Catcher in the Rye*, Penguin, New York.
- WHARTON, Edith (1998): *The Age of Innocence*, Penguin, New York.
- WHITMAN, Walt (1990): *Leaves of Grass*, OUP, New York.