

Del imagotipo ideológico al imagotipo utópico: la representación de la ciudad de Nueva York en la literatura vasca*

From the Ideological Imagotype to the Utopic Imagotype: the Representation of New York City in Basque Literature

Beñat Sarasola Santamaria

Universidad del País Vasco

benat.sarasola@ehu.eus

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9541-1344>

RESUMEN

El presente artículo analiza la representación de la ciudad de Nueva York en la literatura vasca. Enmarcado dentro de los estudios imagológicos, se investiga cómo se ha transformado la imagen de la ciudad en diferentes obras de la literatura vasca a lo largo del siglo XX y principios del XXI. Para ello, se han tenido en cuenta aquellas obras donde la presencia de la ciudad es especialmente marcada, a saber, el poema *Amerika* de Emeterio Arrese, *110. Street-eko geltokia* de Iñaki Zabaleta, *New York New York* y *New Yorkeko kronika beltza*, de Gotzon Garate, *Piano gainean gosaltzen* de Harkaitz Cano, *Bilbao-New York-Bilbao* de Kirmen Uribe y *After Bansky* de Eric Dicharry. Nueva York ha sido representada básicamente de dos formas harto dispares en la literatura vasca; por un lado, como imagotipo ideológico en Arrese, Zabaleta y Garate, y por otro, como imagotipo utópico en Cano, Uribe y Dicharry.

Palabras Clave: Imagología; Gentrificación; Nueva York; literatura vasca; novela negra; novela de autoficción; poesía; Emeterio Arrese; Iñaki Zabaleta; Gotzon Garate; Harkaitz Cano; Kirmen Uribe; Eric Dicharry.

ABSTRACT

The present paper analyses the representation of New York City in Basque literature. Following the imagologic studies, it researches how has been transformed the image of the city in Basque literature's works along the XXth century and the beginning of the XXIst. Hence, we have analyzed the works where the city has special weight: *Amerika* by Emeterio Arrese, *110. Street-*

* Esta publicación forma parte de los proyectos US 17/10 (UPV-EHU) y FFI2017-84342-P (MINECO) que desarrolla el grupo de investigación IT 1046-16.

eko geltokia by Iñaki Zabaleta, *New York New York* and *New Yorkeko kronika beltza*, by Gotzon Garate, *Piano gainean gosaltzen* by Harkaitz Cano, *Bilbao-New York-Bilbao* by Kirmen Uribe and *After Banksy* by Eric Dicharry. New York has been represented basically in two ways; firstly, as an ideological imagotype in Arrese, Zabaleta and Garate, and afterwards, as a Utopian imagotype in Cano, Uribe and Dicharry.

Key words: Imagology; Gentrification; New York; Basque literature; Detective novels; Auto-fictional novels; Poetry; Emeterio Arrese; Iñaki Zabaleta; Gotzon Garate; Harkaitz Cano; Kirmen Uribe; Eric Dicharry.

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Nueva York¹ es, sin duda, una de las ciudades más emblemáticas del siglo XX, y su influjo en las artes ha sido notable en muchas de las películas, obras plásticas y novelas de ese período. En cuanto a la literatura se refiere, es quizás *Manhattan Transfer* de John Dos Passos la novela en la que NYC —o mejor dicho, Manhattan— aparece con más intensidad, hasta tal punto que se puede considerar que es el propio Manhattan su protagonista². La impronta de NYC, sin embargo, no se ha advertido únicamente en los artistas y escritores estadounidenses. En cuanto a la literatura vasca, desde el poema *Amerika* de Emeterio Arrese al artefacto difícil de clasificar *After Banksy* de Eric Dicharry, NYC ha aparecido de diversas formas en las obras de Gotzon Garate, Iñaki Zabaleta, Harkaitz Cano y Kirmen Uribe. Existe alguna referencia más a lo largo de la historia de la literatura vasca³, pero desde el punto de vista analítico, en especial en relación a la cuestión de los imagotipos, son estos los más relevantes.

NYC ha capitalizado, a lo largo del siglo XX, un valor simbólico en el ámbito de las artes nunca antes conocido. Si en el XIX fue París la capital de las artes *par excellence*, en el siglo XX, y muy especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, París ha sido sustituida por NYC (Guilbaut). Algo similar señalaba uno de los escritores analizados en este artículo: «Hasta ahora era París la primera ciudad mundial de la moda. Según dicen los expertos, ese

¹ En adelante, NYC.

² Y es que una de las características fundamentales de la novela —muy en consonancia con el carácter modernista de la obra— es la variedad de personajes e hilos argumentales, sin que se pueda establecer protagonista o historia argumental principales.

³ Jon Kortazar (2015) menciona además de los analizados en este artículo a un versolari (Julen Urkiza), a un dramaturgo (Abelino Barriola), al lehendakari José Antonio Aguirre y su *De Gernika a Nueva York pasando por Berlín*, y el cuento *Madrid, New York, Tokio* de Joseba Gabilondo. En este artículo se incluye también el texto de Dicharry, que en el de Kortazar no se contempla.

lugar ahora es NYC»⁴ (Garate 2004: 8). El capital simbólico (Bourdieu 2002) que ha acumulado la ciudad ha atraído a numerosos escritores, aunque eso no signifique que la ciudad se haya representado de forma unívoca a lo largo de los años.

No en vano, se pueden observar dos momentos esenciales en la literatura vasca a la hora de representar NYC. Por un lado aparece una NYC oscura, fuente de corrupción e inmoralidad (Arrese, Garate, Zabaleta), y por otro una NYC capital del arte mundial, cosmopolita y alternativo (Cano, Uribe, Dicharry).

2. IMAGOTIPO IDEOLÓGICO Y UTÓPICO

Uno de los investigadores más importantes de las últimas décadas de la imagología comparada, Jean-Marc Moura (1992a y 1992b), distingue dos tipos de imagotipos básicos: el imagotipo ideológico y el imagotipo utópico. Basándose en una distinción de la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur (1986 y 1990), Moura (1992a y 1992b) señala que el «imaginario social» respecto a una nación —o a una ciudad, en nuestro caso— se define por medio de la tensión entre los conceptos de ideología y utopía. Un imagotipo tiene una función ideológica cuando la imagen se presenta como un reforzamiento de la identidad propia, a menudo representando una versión corrupta de lo extraño (Sánchez Romero 2005: 14). La función utópica representa lo ajeno, a su vez, como «una alteridad idealizada y alternativa» (ídem), a menudo también en contraposición con la identidad propia. Es decir, por un lado, nos encontramos con la ideología que tiende a denostar una imagen —la extraña, para reforzar la identidad propia—, y por otro, la utopía que tiende a sublimarla. En ese sentido, ambas son imágenes más o menos falseadas, más o menos inexactas de la realidad, ya que, siguiendo a Ricoeur, «Las imágenes no pueden ser consideradas como una duplicación de la realidad, deben ser investigadas como creaciones literarias autorreferenciales» (íbid.: 13). Así, entre ambos imagotipos existe una relación dialéctica en la que las imágenes pueden tender más hacia un polo o hacia el otro.

Małgorzata Świdorska incide precisamente en el carácter dialéctico de la relación entre las dos formas. Recoge también la distinción que va de Ricoeur a Moura. «La ideología contribuye a la formación y el mantenimiento de la llamada identidad narrativa; evita la aparición de formas patológicas de utopía. La utopía sirve como crítica de la ideología, corrige sus formas escleróticas»⁵ (Świdorska 2013: 2). La distinción existe, por tanto, pero es imprescindible

⁴ Todas las traducciones de textos originalmente escritos en euskera son del autor de este artículo.

⁵ La traducción es del autor del artículo.

entenderlo de forma complementaria, es decir, no deben entenderse como polos necesariamente excluyentes.

Siguiendo a Świdorska, pues, no sería del todo correcto establecer cierto imagotipo como exclusivamente ideológico en contraste al otro utópico. Más bien habría que decir que dichos imagotipos oscilan entre lo ideológico y lo utópico. Así, como veremos, en la literatura vasca se puede observar una transformación de un imagotipo de NYC con tendencia hacia lo ideológico a un imagotipo que tiende hacia lo utópico.

3. EL NYC IDEOLÓGICO

3.1. *Emeterio Arrese*

A principios del siglo XX, para un escritor como Arrese la ciudad, o más exactamente el continente americano, representaba todo lo censurable y reprochable desde el punto de vista moral. Arrese, nacido en Tolosa en 1869, estudió en los Padres Escolapios de dicha localidad y se mudó a América⁶ joven a hacer fortuna —como otros muchos vascos— a finales del siglo XIX, y trabajó como contratista durante muchos años en La Habana y San Luis de Misuri. Fue también promotor de la pelota vasca en ese continente. Viajero incansable, el título de su primer libro de poemas *Nire bidean (En mi camino)* —al que pertenece el poema *Amerika*— ya sugiere el espíritu viajero e independiente del autor. Editado en 1913, antes había publicado numerosos poemas en diversas revistas (*Zeruko Argia*, *Euzkadi*, *Yakintza*, etc.), pero no fue hasta ese año cuando finalizó su primer libro.

Arrese pudo presenciar in situ el desarrollo exacerbado de la ciudad a finales del siglo XIX. En la época en que Arrese viajó a América se unieron los cinco distritos que conforman actualmente Nueva York —concretamente en 1898—: Manhattan, Bronx, Queens, Brooklyn, y Staten Island. Es decir, Nueva York, tal y como se conoce ahora, se configuró en el período en que Arrese vivió en la ciudad. Es entonces cuando la ciudad vive un crecimiento extraordinario de su población, que aumenta en casi un millón de personas en la última década del siglo XIX: de tener 2.507.414 habitantes en 1890 pasa a tener 3.437.202 en 1900. En la primera mitad del siglo XX esa cifra pasará a ser más del doble, con 7.891.957 habitantes en 1950 (Forstall 1996).

Arrese escribió su poema *Amerika* cuando estaba en NYC —tal y como aparece en el epígrafe del poema—, donde reflejó su visión crítica y negativa de los EE. UU. Obviamente, esta visión está relacionada también con los problemas surgidos por el impresionante desarrollo de la ciudad. Ya en el primer

⁶ Pese a que emplea constantemente el término América, su visión pesimista se refiere a los EE. UU., como veremos.

verso llama de forma despectiva yanquis (yankitar) a los habitantes de ese país, y maldice en los siguientes el malogrado día en que decidió trasladarse allí. Presenta a América como el sueño de los sueños, como una suerte de Ítaca; es decir, un imagotipo utópico que, sin embargo, se derrumba estrepitosamente después de experimentar lo que es vivir allí: «es una mentira bonita nada más/vacía nuestra creencia» (Arrese 1913: 124). Empleando un refrán tradicional en euskera⁷, Arrese refuerza la misma idea en el tercer cuarteto: nada de lo esperado en los EE. UU. es cierto. En realidad, sigue el poema, al contrario de lo prometido, es imposible hacer dinero allí a no ser que te deshagas de todos los escrúpulos morales. Representa a los estadounidenses como egoístas (quinto cuarteto) y desconfiados (sexto cuarteto). Arrese precisa al final del poema que, ciertamente, existen lugares en América (cita a México, Cuba y Argentina) donde uno puede sentirse como en casa, y hace una recomendación a los más jóvenes; a saber, que no vengán «aquí» sino más al sur —a Centroamérica o Sudamérica, se entiende—, donde nadie dice falsamente «O, yes, olrait».

3.2. *La NYC noir*

Ya en el breve texto de Arrese de principios del siglo XX se puede observar ese imagotipo ideológico de NYC. Dicha imagen, sin embargo, se desarrollará más en la década de los 80 del mismo siglo, y evolucionará como una NYC noir, es decir, como ciudad privilegiada para historias llenas de crimen e inmoralidad.

3.2.1. *Iñaki Zabaleta*

Zabaleta no es autor de una amplia obra: tiene publicados dos libros de poemas, una novela, y un ensayo. Es conocido básicamente por su novela *110. Street-eko geltokia* (*La estación de 110 Street*), que está precisamente situada en NYC. Esta novela ha tenido un gran éxito en las últimas décadas, especialmente en el público más juvenil, con más de 40 ediciones impresas (1986-2015)⁸. Sin duda, es una de las obras con más éxito de ventas de toda la historia de la literatura vasca.

Zabaleta, nacido en Leiza en 1952, se marchó a NYC en 1982 a realizar estudios de doctorado después de licenciarse en Ciencias de la Información en la Universidad del País Vasco. Vivió en la ciudad hasta 1985 y fue durante esa estancia cuando escribió la novela en 1983. El libro se editó a su vuelta en

⁷ Se refiere al «Urrutiko intxaurreak hamalau, gerturatu eta lau»: Las nueces, cuando las ves de lejos, parece que son catorce, pero cuando te acercas, resulta que son solo cuatro (traducción literal).

⁸ Se calcula que se han vendido unos 30.000 ejemplares del libro.

1986 por medio de la editorial Susa. Luego de dos ediciones en esa editorial, el libro siguió editándose en Elkar.

Pese a estar escrita en los 80, la historia que se relata en el libro está situada una década antes, en 1973, en los últimos años del franquismo. El protagonista, Joseba, huye del País Vasco después de percatarse de que la policía lo persigue por haber izado varias ikurriñas en lugares públicos. Entra al país con un visado de turista, pero permanecerá tres años sin papeles, el último trabajando en condiciones precarias en una cafetería. La historia relata, pues, los últimos meses del protagonista en NYC. Joseba sufrirá el chantaje de su jefa, que le obliga a transportar paquetes de droga de un sitio a otro, bajo la amenaza de que si no lo hace llamará a la oficina de emigración. El otro hilo narrativo del libro lo componen Angie, una publicista neoyorquina, y su historia de amor con Joseba.

110. Street-eko geltokia es, en suma, una novela policiaca que juega con el suspense en dos direcciones: por un lado, la historia de Joseba en su trabajo, moviendo paquetes ilegales; por otro, la historia de Joseba y Angie, el modo en que se conocerán por medio de un mensaje en un panel publicitario. La editorial Elkar la incluyó dentro de su colección de «Euskal literatura beltza» (Literatura negra en euskera) y efectivamente, cumple muchos de los elementos de ese tipo de narraciones: el suspense, el contexto corrupto, crímenes. En él tiene un peso notable NYC, ya que constantemente se utilizan referencias de la ciudad que sitúan la narración de forma muy concreta en la geografía neoyorquina. Ya en la primera frase se ve al protagonista dirigiéndose a Grand Central Station. A lo largo de la novela se suceden algunos de los lugares más representativos de Manhattan: Union Square, Park Avenue, Madison Square Garden, Empire State, Washington Square, Broadway, Madison Avenue, Central Park, Times Square, Port Authority, la Biblioteca Pública, Greenwich Village, Little Italy.

Durante la narración tiene especial importancia la parada de metro 110 Street, lugar donde está colocado el anuncio que hará de nexo entre Joseba y Angie, los cuales, además, acuden a diario a esa estación a coger el metro. Y es que ambos viven cerca de allí, Joseba en un hotel llamado New Harlem y Angie en un piso con su amiga Margaret. Por eso, puede decirse que la novela está situada en Manhattan y especialmente en Harlem; solo en algún pasaje concreto sale el protagonista por un tiempo de la isla para ir a Atlantic City o al Bronx a realizar algún mandado ilegal.

Durante muchos años, la calle 110, justo en el linde al norte de Central Park, marcó la frontera de Harlem; era de esa calle para arriba, hasta el comienzo del Bronx, donde se extendía el barrio. Harlem tenía entonces fama de barrio peligroso y conflictivo, lugar por antonomasia de la comunidad negra en Manhattan, al margen de la parte más al este, donde la comunidad latina era la mayoritaria (Spanish Harlem).

No en vano, la ciudad entera se percibía cada vez más como un lugar peligroso. A finales de los años 60 y principios de los 70 la criminalidad empieza a dispararse en NYC, según los datos policiales. En el año que transcurre la historia, 1976, la tasa de criminalidad por cada 100 habitantes es del 88,61, que supone el record de la década (Langan y Durose, 2004). Esas cifras irán en aumento a lo largo de los años 80 hasta que, como veremos, en la segunda mitad de los 90 empieza a bajar. Es entonces también cuando se produce la crisis fiscal de NYC en 1975, la cual abrirá un duro periodo de recortes (Brecher 1993: 44) y traerá, a su vez, una época de acusada conflictividad social. En ese contexto, como se decía, Harlem es uno de los barrios más conflictivos. Es así como lo describe el narrador de la novela.

[Joseba] Se dirigió al hotel, situado en la esquina entre 112 Street y Lexington Avenue, con la bufanda subida hasta la nariz. El camino era oscuro y, pese a mostrarse acobardado dentro de la gabardina, iba atento por el medio de la acera. “Lleva una mano siempre en el bolsillo”, le habían aconsejado, “quien te vaya a atracar pensará que puedes llevar un arma en el bolsillo”. Al principio caminaba con miedo pero ya estaba acostumbrado a vivir en Harlem y se sentía a gusto (Zabaleta 1988: 10).

Lexington Avenue, hoy en día llamada también Malcom X Boulevard, es la avenida principal de Harlem, y aparece en la novela como un lugar conflictivo. En mitad de un monólogo de Gregory, veterano de guerra negro que vive en el mismo hotel que Joseba y su mejor amigo en la ciudad, el narrador abre un paréntesis para dirigir la mirada hacia la calle.

Pasó un coche de la policía a gran velocidad subiendo por Lexington Avenue; sus luces azules iluminaban las ventanas bajas rotas de una casa abandonada. A los pocos segundos pasó una ambulancia, y el grito nocturno de su sirena recordaba la calidez de la sangre de después de una pelea de vete a saber dónde. “Ha pasado algo al norte de Harlem” dijo Gregory (ibid.: 17).

En realidad, este párrafo, que, como se ha dicho, corta una larga explicación de Gregory, no tiene ninguna relevancia en la historia principal de la novela, por lo que puede parecer superfluo. Sin embargo, este tipo de descripciones no pretenden sino subrayar el entorno peligroso y delictivo en el que se mueve el protagonista, que pretende dar verosimilitud, a su vez, al desenlace de la historia, en el que Joseba es asesinado por un navajazo en la parada de 110 Street. Es por ello por lo que las numerosas descripciones de Harlem tienen una clara importancia diegética.

Un muchacho negro bajaba por Lexington Avenue, ajeno a las sirenas, con un aparato de música del tamaño de una maleta pequeña y envuelta en plástico a la espalda. Por los altavoces se oía una canción de Warren White a todo volumen en la noche pesada, mojada, temerosa de Harlem (ibid.: 19).

El ruido de las sirenas es una constante en el libro. La narración finaliza precisamente con ellas: «Había anochecido. Febrero es duro en Nueva York. Mientras iba hacia el hospital, se oían sirenas por alguna calle de Harlem. Gregory soltó una maldición» (ibid.: 148).

Harlem aparece además en contraste con otras zonas pudientes de la ciudad. Angie, por ejemplo, tiene que coger el metro cada día para ir a su trabajo, al Publicity House situado en Union Square. La jefa chantajista de Joseba lleva un vestido comprado en una boutique de Park Avenue y vive en un apartamento de Madison Avenue, la avenida que simboliza la industria boyante de la publicidad.

Como ya se ha dicho, Joseba debe transportar paquetes a una tienda, Joe's Grocery, del sur del Bronx. Gregory le advierte de la peligrosidad del lugar: «Ten mucho cuidado en South Bronx. Es peor que Harlem todavía» (ibid.: 69). En el metro, de camino a su lugar de destino, Joseba reflexiona sobre la peligrosidad del momento, ya que según él, el oscuro metro que va hacia esos lugares es perfecto para ser víctima de un atraco. Sin embargo, no le sucede nada, y al salir de la boca del metro describe el sitio detalladamente.

Salió a la calle. El invierno le daba al Bronx una imagen todavía más triste. Casas quemadas, un montón de desechos en las esquinas. Todo viejo, todo sucio. Más tarde, hacia el mediodía, saldrían parados y más parados a la calle, al borde de la acera, como si fueran cucarachas diurnas; el paro continuado durante años les emborrachaba en su insustancialidad. Cogían su cheque mensual, con una paga justa para vivir, y paseaban su pobreza mientras sus manos se ejercitaban en el juego de dados. Los hispanos y los negros, los reyes de la pobreza de Harlem y el Bronx (ibid.: 76).

Ciertamente, el escritor trata continuamente de ofrecer un aspecto sombrío de la ciudad.

Anocheceía en una Nueva York nublada las luces de las calles y las casas se iban encendiendo y en menos de media hora la ciudad tendría otro aspecto; los bloques negros con agujeros iluminados, escondiendo que eran viviendas; el transcurrir de los coches, como si fueran fuegos artificiales (ibid.: 104).

3.2.2. *Gotzon Garate*

Gotzon Garate fue uno de los escritores vascos más leídos de la década de los 70 y 80 del siglo pasado. En cierta forma, puede considerarse uno de los pioneros —junto con Xabier Gereño— de la producción de una suerte de literatura de masas, en su caso con novelas policíacas. Ya su primera novela de 1977, *Elizondoko eskutitzak* (*Las cartas de Elizondo*), se encuadra en ese género y después escribió otras novelas negras de referencia, como *Izurri berria* (*La nueva plaga*), a la que Kortazar (2015: 40) ve un «sospechoso» parecido

con *I, the Jury* de Mickey Spillane, o como *Alaba (La hija)*. Además de escritor, Garate fue catedrático de filología vasca de la Universidad de Deusto y jesuita. Es precisamente a través de su sacerdocio como pasó los meses de verano en NYC durante casi cuarenta años —trabajando en centros de ayuda (*Counseling centers*)—, sobre todo en Manhattan, pero también en el Bronx⁹.

Quizás resulte paradójico que Garate jamás situara en esa ciudad ninguna de sus novelas, pese a que NYC sea para muchos uno de los lugares privilegiados para ubicar una historia policiaca. No obstante, sí escribió dos crónicas situadas allí, *New York, New York*, publicada en 1988, y *New Yorkeko kronika beltza eta beste kontu periferiko batzuk (La crónica negra de Nueva York y otras cuestiones periféricas)*, de 2004.

En uno de los textos de ese último libro cuenta cómo, mientras leía el *Bonfire of the Vanities* de Tom Wolfe en su despacho de NYC, el libro le mostraba el libro las entrañas de la ciudad. Pues bien, puede decirse que en sus crónicas Garate trataba de relatar también, como en cierta forma el dickensiano relato de Wolfe, el lado más oscuro y corrupto de NYC. Si Dos Passos representó el ascenso de la gran metrópoli a principios del siglo XX, Wolfe mostró la decadencia de la NYC de los 80. Y, efectivamente, Garate también situó sus escritos en los 80, especialmente *New York, New York*.

Ya en la introducción de ese libro ofrece algún detalle de esa descripción conflictiva de NYC. Señala que se concentran en la ciudad todos los contrastes posibles, todo lo bueno y malo de cualquier ciudad del mundo (Garate 2009: 13), aunque posteriormente el lector encontrará fundamentalmente aspectos sombríos. En esa misma introducción ya habla del exceso de ruido que hay en la ciudad, y recomienda llevar a mano algo de algodón para taparse los oídos. El énfasis en los problemas de delincuencia de NYC lo pone, sin embargo, cuando habla sobre Central Park.

Por favor, lleva siempre a Central Park por lo menos 15 dólares. Si de pronto notas una navaja en la espalda, dale tranquilamente los 15 dólares. No te hará nada. Te dará las gracias. Sin embargo, si no llevas dinero encima, te rasgará el pellejo con la navaja: “La próxima vez trae algo de pasta. No nos gusta trabajar en balde” (ibid.: 15).

También menciona en esa parte la calle 42, situada en el centro de Manhattan, cerca de Times Square, que fue la calle por antonomasia de la prostitución, los sex shops, los peep shows, etcétera. Esa calle fue barrida y desmantelada en los 90, a lo largo del mandato del alcalde Carlo Giuliani, como se verá con Cano. El alto índice de criminalidad de NYC durante los 80 de NYC tampoco pasa desapercibido para Garate, sobre el que enfatiza definiendo NYC como

⁹ Exactamente en el distrito policial 41, también conocido como Fort Apache, en el cual se situó el célebre film *Fort Apache, The Bronx* de 1981.

«la ciudad de los gángsters, la mafia y los asesinatos» (ibid.: 17). Según el escritor, en esa época se cometían tres crímenes cada diez minutos, siendo Brooklyn el distrito donde más violaciones se perpetraban, Queens donde más coches se robaban y el Bronx donde más «maldad» se concentraba. El tono de la parte final de la introducción, con todas esas estadísticas tenebrosas y recomendaciones un tanto extremas («En Nueva York es muy peligroso caminar por la calle cuando ya ha anochecido», ibid.: 18), da una buena pista sobre lo que se va a encontrar uno en el libro.

Los textos de *New York, New York*, como en *New Yorkeko kronika beltza* —que puede considerarse continuación de la primera—, pese a ser crónicas autobiográficas, y por tanto, su estatus ficcional sea fronterizo (Pozuelo Yvancos 1993: 179), tienen elementos que los acercan a «narrativas ficcionalizantes típicamente novelescas» (Pozuelo Yvancos 1993: 181); no en vano, muchos de dichos textos pueden leerse casi como relatos cortos. En cada uno de ellos aparece un protagonista diferente y una peripecia relacionada con él, que es relatada de forma detallada por el narrador —el propio Garate—. Se emplean además a menudo elementos típicamente de ficción, como el diálogo y el suspense. En la mayoría de ellos se narran crímenes e inmoralidades —según su moral cristiana— de todo tipo, todos ellos descritos con un pulso de narrador de ficción *noir*; donde aparecen detectives, sargentos, investigaciones policiales, cadáveres y delincuentes de todo tipo.

Entre los treinta y cuatro relatos hay de todo, pero en todos ellos se narra algún hecho penoso¹⁰: homicidios, divorcios, orfandad, maltrato, ajustes de cuentas, persecuciones, tráfico de drogas, silla eléctrica, robos, corrupción, tráfico de bebés, asesinos en serie, violaciones, yonkis, prostitución (también de menores), suicidios, migrantes irregulares.

Conviene detenerse un poco en uno de sus relatos como ejemplo de cómo cuenta Garate los hechos acaecidos en NYC. Y es que en él habla de uno de los temas más en boga y polémicos en los 80, el sida. En *Hies-Aids*, el escritor cuenta el caso de Margot Lee, que a sus 31 años estaba gravemente enferma en el hospital Barnaby debido a la enfermedad que Garate (2009: 28) define, junto a la droga, como «las nuevas plagas de este siglo». Lee tuvo relaciones con un «sodomita»¹¹, que le contagió de la enfermedad. Relaciona así directamente el sida con la homosexualidad: «de los neoyorquinos que tienen la enfermedad el 80% es sodomita [...] En Nueva York la gente ya sabe de dónde viene el AIDS. De la homosexualidad, fundamentalmente» (ibid.: 28). En este texto se ve claramente cómo trata Garate el tema del sida de forma harto alarmista y criminalizadora —para con los gays—, subrayando la crisis que ha generado en la ciudad.

¹⁰ La única excepción es el texto *Itxurak* (Apariencias), en donde se relata cómo un joven de mala pinta es afable con una embarazada cuando le deja su asiento en el metro.

¹¹ En el original, Atzelari.

Las descripciones que hace de la ciudad son representativas también de su visión general de la ciudad, retratándola como un lugar especialmente peligroso. He aquí la descripción que hace del sur del Bronx, lugar en el que vivió, como ya se ha señalado; muy similar, por otro lado, a la descripción hecha por Zabaleta.

Si fueses a la zona del Bronx, donde he solido vivir, te parecería que ha estallado una bomba atómica y que la civilización se ha ido al garete. Hay calles enteras quemadas. Las han quemado a conciencia los propietarios para cobrar los seguros y echar a los arrendatarios. [...] Para conocer cómo va a ser el fin del mundo, no hay nada mejor que ver esos barrios (ibid.: 89).

La calle Walton Street tiene un aspecto desagradable, como otras muchas calles en el Bronx. Las casas vacías, devastadas y llenas de grafitis parecen que tienen la garganta cortada (ibid.: 154).

[El Bronx] Es un distrito muy peligroso. De noche, sobre todo. Las casas están quemadas y de noche los drogadictos andan de aquí para allá. Como necesitan dinero a menudo, atacan a cualquiera (ibid.: 36-37).

En realidad, lo curioso es observar que su experiencia directa no coincide totalmente con ese relato, aunque ello no lo lleva a cuestionarlo: «Pero, la verdad, generalmente solía ir caminando al hospital en las horas nocturnas más oscuras. Nunca me sucedió nada. La gente del barrio me conocía y los drogadictos también me respetaban. Más de una vez me ofrecieron droga “gratis”» (ibid.: 37). Este detalle nos da una buena clave para diferenciar entre la realidad objetiva de la ciudad y su imagen o imagotipo, que no coinciden. De hecho, como sucede en este pequeño ejemplo, el relato puede llegar a invadir la experiencia individual.

La descripción que realiza de Harlem es aún más dura que la del Bronx: «Aunque nadie muera de hambre, en Harlem hay una miseria terrible. La gente va mal vestida, la suciedad se almacena en las esquinas, hay paro, prostitución, droga. Estuve en Harlem un año. Aquel fue el año más duro de todos los que viví en Nueva York» (ibid.: 63).

En cuanto a Washington Heights, Garate lo describe como el barrio en el que más problemas de drogas se concentran. El texto *Zulo barnean (En el agujero)* comienza con una cita del Daily News de 1987, donde describe el problema de la droga como una epidemia de toda la ciudad, pero especialmente de Washington Heights. Garate incide sobre esa cuestión, a la que se añade el problema de los homicidios.

Lo leerás a menudo en los periódicos de Nueva York. El peor barrio de la ciudad, en lo que a drogas se refiere, es Washington Heights.

Allí he pasado el verano los últimos cinco años. Se ha dicho más de una vez que es ese el barrio donde hay más asesinatos en el mundo.

Debido a la droga, hay muertos en cualquier sitio. He solido ver docenas de ellos en el Funeral Home de al lado de casa. En Nueva York no velan los muertos en casa; los llevan al Funeral Home. He visto allí jóvenes acribillados a balazos; muchos muertos por el sida (ibid.: 131).

Washington Heights esta podrido de droga. Los críos también están contagiados. Cerca de nuestro Counseling Center hay un pequeño parque. Se ha convertido en lugar de reunión de drogadictos. Andan también por ahí mucha gente que ha perdido el amo de sus allegados y la esperanza. Junto a los bancos, jeringuillas manchadas de sangre, trozos de cristal, restos de comida. A veces verás a alguna pareja que practica sexo en los bancos. Defecan allí mismo o en las casas vacías de los alrededores. El hedor es vomitivo (ibid.: 132).

Son muchas las zonas de la ciudad descritas como peligrosas a lo largo del libro: el Bronx, Washington Heights, Brooklyn, Queens, Harlem. Y como lugares de prostitución, la ya mencionada calle 42 de Times Square y el West Village.

New Yorkeko kronika beltza supone una segunda parte dieciséis años después del *New York, New York*. En la introducción, como en la del primer libro, se menciona que en NYC se puede encontrar de todo, lo brillante y lo oscuro, aunque, una vez más, pone el énfasis en el aspecto sombrío: «Existe [en NYC], no obstante, otro lado oscuro, que es fuente inagotable de historias para el escritor: la sociedad fuera de la ley. Las mafias, asesinatos, droga, prostitución, policías corruptos, compras violentas y fraudulentas, secuestros...» (Garate 2004: 8).

Es interesante la idea de que NYC ofrece al escritor temas e historias privilegiadas. En realidad, ya lo había sugerido en su anterior libro sobre la ciudad: «A menudo, pensaba para mí: si estas dos muchachas supieran euskera! Si escribieran lo que han visto, serían best sellers en el País Vasco» (Garate 2009: 63). Y es que la ciudad funciona para todos los escritores analizados en este artículo —excepto, quizás, para Arrese— como lugar excepcional para la creación literaria del escritor, aunque de manera diferente en cada uno de ellos. En el caso de Garate, lo que más le atrae literariamente de NYC son, como estamos viendo, sus truculentas historias.

Pues bien, en el segundo libro recoge una vez más ese tipo de historias. En realidad, uno puede leer historias del segundo como si fueran del primero, pese a que, a diferencia de *New York, New York*, que estaba situado en los 80, *New Yorkeko kronika beltza* cuenta sucesos de los 90 y principios del 2000¹². Es decir, el primero relata la época anterior a la alcaldía de Rudy Giuliani (1994-2001), y el segundo fundamentalmente la época de Giuliani y parte de la posterior¹³.

¹² También hay historias de otros lugares que no son Nueva York.

¹³ De hecho, Michael Bloomberg, el alcalde que cogió el testigo de Giuliani y gobernó la ciudad hasta 2013, es citado en uno de los textos (14).

La llegada de Giuliani a la alcaldía de NYC supuso un cambio en el modelo social y de seguridad de la ciudad. Después de perder las primeras elecciones de 1989 contra el demócrata David Dinkins, logró ganarle en las siguientes de 1994, centrando su discurso en la bajada del paro y las tasas de criminalidad. No en vano, de la mano del inspector Bill Bretton, llevó a cabo la llamada teoría de las «Ventanas Rotas» (Broken Windows), según la cual, a través de la erradicación de los crímenes menores se consigue reducir significativamente los crímenes más graves. Es así como Giuliani se embarcó decididamente en el endurecimiento de las penas de pequeños crímenes y el desmantelamiento de focos de vandalismo, fundamentalmente en Manhattan. Según las estadísticas oficiales de la policía, la tasa de crímenes en NYC por cada mil habitantes era de 72.28 en 1994¹⁴, cuando Giuliani llegó a la alcaldía; a su salida, en 2002, la tasa era de 32.88 (Langan y Durose 2004). De modo que puede decirse que el índice de criminalidad bajó a lo largo de su mandato, aunque sus críticos rechacen tanto la forma como se hizo como el modelo social que guiaba todo ese proceso. En todo caso, lo que puede decirse es que Garate retrató la NYC anterior a Giuliani en su primer libro de 1988, cuando en los 80 la ciudad tenía tasas de criminalidad en torno al 9-10% y de actos violentos de alrededor de 2% (Langan y Durose 2004).

Lo significativo es que Garate apenas cambia el modo de representar la ciudad cuando escribe el segundo libro en 2004, y sigue retratándola bajo el paradigma pre-Giuliani. Para él, el material más interesante que le ofrece la ciudad desde el punto de vista literario es el crimen y los infortunios, más allá de la transformación que había sufrido la ciudad.

4. LA NYC UTÓPICA: LA NYC ARTY

La NYC utópica empezó a emerger en la literatura vasca a finales de los años 90, y lo hizo como NYC *arty*. *The Oxford English dictionary* define de la siguiente manera la palabra *arty*: «A jocular epithet for furniture, decoration, etc., of artistic pretensions; also applied to persons who wish to be regarded as artistic in taste, dress, etc»¹⁵. Así, NYC aparece en estos nuevos escritos como un lugar de pretensiones artísticas, el lugar donde el escritor obtiene el aura artística del gusto sofisticado.

¹⁴ El máximo se había registrado en el año 1981 con 10.266.

¹⁵ Epíteto jocosos referido a muebles, decoración, etc., de pretensiones artísticas; también aplicado a las personas que desean ser consideradas artísticas en lo que al gusto, ropa, etcétera se refiere (*The Oxford English Dictionary*, Second edition. Oxford: Oxford University Press, 1989).

4.1. *Harkaitz Cano*

NYC aparece ya en la primera novela de Cano, en *Beluna Jazz* (*Jazz y Alaska en la misma frase*¹⁶). El protagonista de la novela es Bob Ieregi, trompetista de jazz de ascendencia vasca, que tocó durante años por los locales de jazz de NYC. Se menciona la célebre calle 52, cuna de los locales de jazz más importantes de la época, así como el Milton's y el Playhouse¹⁷. Cano todavía no conocía aún la ciudad, pero no tardaría en hacerlo ya que dos años después de la publicación del libro, vivió en la ciudad durante casi un año. El mismo autor señalaba al inicio de *Piano gainean gosaltzen* (*El puente desafinado*¹⁸) que había pasado dos años diciendo a todo el mundo que iría a Nueva York.

Cano vivió en la ciudad del 20 de octubre de 1998 al 28 de junio de 1999. Según contó en una entrevista (Zuberogoitia 1998) en vísperas del viaje, Cano tenía la intención de irse un año fuera a estudiar inglés una vez finalizados sus estudios de Derecho. Además, unos meses antes había ganado la beca Joseba Jaka para escribir un libro de poemas, por lo que utilizó el dinero, además de algunos ahorros, para viajar a NYC. No obstante, además del libro de poemas, Cano quería escribir una novela negra, la que después se llamaría *Pasaia Blues*¹⁹. Además, por encargo del periódico *Egunkaria*, escribió algunas crónicas de la ciudad, que fueron el germen de un tercer libro, el anteriormente citado *El puente desafinado*. La mayor parte de lo que Cano ha escrito sobre NYC se encuentra precisamente en este último libro; las otras citas se encuentran en el libro de poemas fruto de la beca antes mencionada, en *Norbait dabil sute eskaileran* (*Alguien anda en la escalera de incendios*) y en *Belarraren ahoa* (*El filo de la hierba*), novela que publicó más adelante, en 2004.

La NYC que se puede leer en *El puente desafinado* poco tiene que ver con las de Zabaleta y Garate. En cierto modo, puede decirse que trata de cuestionar explícitamente esa imagen de ciudad peligrosa. «Nueva York es una ciudad segura. Simplemente, sucede que en un lugar en el que viven siete millones y medio de personas, siempre habrá alguien que tenga el *capricho* de matar, torturar o violar» (Cano 2003: 133). No en vano, Cano describe una ciudad apasionante desde el punto de vista creativo; llena de gente estafalaria, creativa, inverosímil.

¹⁶ El libro ha sido traducido al español por lo que citaré la edición traducida (Cano 2004).

¹⁷ Suponemos que se trata de un error ya, que el famoso local de Jazz de Harlem se llamaba Milton's Playhouse (era un solo local).

¹⁸ El libro ha sido traducido al español, por lo que citaré la edición traducida (Cano 2003).

¹⁹ No era ése el título que en principio tenía pensado, ya que en la entrevista ofrecida a Zuberogoitia Cano dijo que se llamaría *Dinamita Blues*. Sin embargo, en el certificado que le proporcionó su editorial para cruzar la frontera sin problemas constaba que el libro se titularía *New York Blues*.

Es lo que tiene Nueva York. Uno tiende a vivir en una burbuja, en una irrealidad, le viene Paul Simon al garito donde trabaja de camarero y con un poco de suerte él mismo puede convertirse en Paul Simon, porque a Simon, como a nosotros, le gustan las lentejas. Puede parecer una asociación de ideas ilusoria e incluso infantil, pero en esta ciudad no lo es tanto. Por eso es conveniente volver a casa, a los arrabales del mundo, una vez transcurridos unos meses en la Gran Manzana. Aquí nadie te dirá que trabaja lijando y alisando suelos, o que pinta paredes, que se pasa el día pasando a limpio textos delante de un ordenador, aunque de hecho sea ésa su única fuente de ingresos. El carpintero que pincha discos todos los sábados en el pub de una tía política te dirá que está en el *biznez* de la música, el pintor de brocha gorda que una vez trabajó en un cortometraje como extra te dirá sin titubear que es *filmmaker*, etc. [...] En esta ciudad, hasta el ancianito más insospechado guarda el guión de una película oculto tras el bote de los azucarillos (ibid.: 115).

De hecho, el propio Cano se presenta en la narración como escritor. En el avión que lo lleva a JFK, en la ficha que le dan para rellenar pone *Writer & Journalist* como su oficio «sin complejos, y me he quedado tan ancho. ¿Excesivo? Ya lo dijo Boris Vian: “Que se mueran los feos”» (ibid.: 12). Su compañero de piso en la ciudad, Jaime Otamendi, conocido periodista vasco al que llama en el libro «el Prusiano», llama a Cano «eskritore»²⁰, y siempre se presenta en sociedad como tal.

Cano vivió la mayor parte del tiempo que pasó en NYC en un loft situado en el barrio de Williamsburg de Brooklyn, en el 350 de Manhattan Avenue, y sus compañeros de loft eran todos más o menos del mismo perfil: Txuspo Poyo, un artista plástico navarro; Kyra, una fotógrafa estadounidense que anteriormente había vivido también en Berlín durante un tiempo; Ricardo Vecchio, un pintor y diseñador de Milán; Philip, un músico londinense y su novia Alexandra, cantante en el grupo Laurel Suspended. La única excepción parece Rafa, el marido de Kyra, que es perito. También conoce a otros artistas: Mimi, la vecina del primer apartamento en el que viven, el músico-artista vasco Alex Mendizabal, Nikhola, un búlgaro que quiere ganarse la vida en el mundo del cine.

Cano mira la ciudad desde una sensibilidad literario-artística, por mucho que al inicio del libro diga: «Tras pasar una temporada en Nueva York es difícil que tu vida no quede para siempre empapada de esa ciudad. *Pero no quisiera ponerme pedante*»²¹ (ibid.: 9). Donde pone «pedante» en el original pone, literalmente, «escritor»: «no quisiera ser demasiado escritor» (Ez dut ordea idazleegi izan nahi). Y es que la ciudad y su nueva situación de viajero le resulta inspiradora. «Es obvio que mientras uno lee surgen nuevas ideas para

²⁰ Es una forma, hoy en desuso, para decir «escritor» en euskera. Comúnmente se dice «idazle». Es difícilmente traducible (¿literato? ¿letraheido?), pero el Prusiano lo emplea con claro retintín.

²¹ La cursiva es mía.

escribir. Leer en un idioma que no dominas tiene una considerable ventaja para un escritor: estimula la creatividad» (ibid.: 20). Aparte de escribir, Cano también dibuja a veces, estimulado por la fuerza creativa de la ciudad, y sale a tomar fotos después de una fuerte nevada: «Esta ciudad le enciende a uno la pasión artística: fotografía, pintura..., no importa qué» (ibid.: 95).

Le cuesta comenzar a escribir la novela, pero empiezan a surgirle poemas, cosa que no le pasaba desde cinco años atrás. La explicación que ofrece de esa nueva tendencia hacia la poesía es un tanto poética también.

Creo que la culpa de mi vena poética la tiene la máquina de escribir: es una Canon Typestar, de esas que van renglón a renglón. Una vez escrita una línea, la repaso un par de veces antes de que quede definitivamente fijada sobre el papel, de forma que ya no puedo corregir la frase impresa. Creo que el hecho de que escriba así, línea a línea, sin que pueda volver atrás, imprime un ritmo especial a los poemas (ibid.: 26).

Cuando llega al loft de Williamsburg, comenta: «Me parece el lugar ideal para pillar una buena tuberculosis. Un hogar definitivamente literario» (ibid.: 67). De hecho, esos meses vivirá junto a un piano que está en el espacio que le corresponde en el loft y lo utilizará como mesa de escritura²².

Las referencias artístico-literarias son continuas a lo largo de la narración. El Prusiano le toma el pelo en más de una ocasión debido a esa borrachera de referencias y vivencias literario-artísticas, no solo porque le llame «eskritore». En un momento determinado, después de que Cano haya citado a Kalho, describe a su compañero: «El Prusiano ha suspirado levemente, como quien piensa *putoartista-eruditodemierda-quesiemprestáposando*» (ibid.: 116).

La mayoría de la actividad que el escritor cuenta que realiza en NYC se puede considerar, así, *arty*. Además de las ya citadas, va a una fiesta que se celebra en la habitación del Chelsea Hotel donde vive Julian Schnabel, en el que el «ambiente es bastante snob» (ibid.: 98), o a otra fiesta con DJs a los pies del puente de Brooklyn; encuentra vinilos abandonados por el suelo en la calle Delancey, y acude al Metropolitan a ver *La Bohème* en el que cantará Ainhoa Arteta. Ese día terminará cenando con Arteta y otros amigos.

Son escasos los pasajes oscuros que relatan algún hecho conflictivo o criminal. Cano comenta de pasada una violación de una muchacha y menciona que los «delis»²³ suelen ser objeto de atracos y broncas²⁴. Al margen de ello, la violencia que se menciona en el libro tiene que ver con la brutalidad policial,

²² De ahí el título original del libro, que significa, literalmente: «Desayunando encima del piano».

²³ Viene de la palabra *delicatessen*, y son establecimientos tipo ultramarinos que están abiertos las 24 horas.

²⁴ El pasaje que habla sobre los delis, llamado justamente *Deli*, fue suprimida en la traducción al español.

con el caso de Amadou Diallo, que fue asesinado con 41 balazos por cuatro policías en NYC el 4 de febrero de 1999.

Cano liga este hecho con las nuevas políticas de seguridad implementadas por el alcalde Giuliani. No en vano, Giuliani y sus políticas de «ventanas rotas» están muy presentes a lo largo del libro para relatar el cambio urbanístico y social acaecido en sus años como alcalde. De hecho, los meses que se relatan en el libro corresponden a la última parte de su mandato, cuando ya se había consumado la *limpieza* de muchos de los barrios más conflictivos de Manhattan.

Cano vivió en tres lugares diferentes en su estancia en la ciudad: unos pocos días en el centro de Manhattan, en la calle 18; mes y medio en Hell's Kitchen, y seis meses en Williamsburg. Francis, el personaje del libro que más crítico es con Giuliani, relata así el cambio experimentado por Hell's Kitchen.

Hace tiempo era una zona bastante peligrosa: droga, prostitución... *Whatever...* Ahora, tras la barrida del alcalde, ya se sabe... Con *los hombres de Giuliani* no hay peligro. Han mandado a todos los camellos y a todas las putas a los suburbios, y claro, además de cargarse las drogas y el puterío se han cargado también todo el ambiente... (ibid.: 28).

No en vano, la mencionada calle 42, que aparecía descrita como paradigma de «las drogas y el puterío» en Zabaleta y Garate, está situada en ese barrio.

La conocida calle 42, antaño llena de *shows* eróticos y pornográficos, ha cambiado radicalmente durante el mandato de Rudolph Giuliani. Bajo el mítico rótulo verde en el que se leía con letras blancas *42th Street*, el alcalde ha mandado colocar un segundo cartel en el que se lee: *New 42th Street*. Se acabaron para siempre los *shows* eróticos. Apenas si quedan un par de locales residuales de ese tipo en los alrededores. Hoy en día, en la calle 42, lo único que se exhibe son musicales de Walt Disney como *Lyon King*, y otros espectáculos parecidos. Fue iniciativa de Giuliani cerrar por decreto todos los *sex-shops* y locales *top-less* que tuviesen en sus inmediaciones alguna iglesia o colegio (ibid.: 30).

Y así prosigue Cano haciendo balance del mandato del controvertido alcalde.

Francis llama *los hombres de Giuliani* a los policías. Rudolph Giuliani es el alcalde de Nueva York, tan querido como odiado. Todos le reconocen la *limpieza* —en todos los sentidos— que ha hecho en el centro de la ciudad durante estos años. Pero ahora, más que con los delincuentes habituales de antaño, es con los hombres de Giuliani, con los miles de policías que ocupan la ciudad, con quienes han de tener cuidado los neoyorquinos (ibid.: 28).

De ahí que el escaso conflicto social que aparece en el libro venga causado por la policía. No es Francis, sin embargo, el único que maldice a Giuliani. Su amiga Barbara también lo llama *asshole* (ibid.: 159) al hablar sobre su proyecto de trasladar del Bronx a Manhattan el estadio de los New York Yankees.

Uno de los temas más presentes en el Nueva York de Cano, pese a que no se usa el término específico, es el de la gentrificación. Este término describe el proceso urbanístico dominante en las urbes occidentales de la segunda mitad del siglo XX (Smith 2012), según el cual zonas y barrios deteriorados se transforman en lugares más caros y con habitantes de clase más alta. Tal y como explica Smith, la ciudad que va en consonancia de la mano de la gentrificación es la «ciudad revanchista», que aparece especialmente a finales de los años 80 con la recesión económica y con la implantación cada vez más enfática de políticas neoliberales. La ciudad que más investigó Smith fue precisamente Nueva York, situando a Giuliani como el alcalde que desarrolló una política especialmente revanchista (Smith 2012: 331). La ciudad revanchista está sujeta al rechazo de las minorías sociales.

La venganza contra las minorías, la clase obrera, las mujeres, la legislación ambiental, los homosexuales y las lesbianas, y los inmigrantes se transformó en el denominador común más importante del discurso público. Los ataques a la discriminación positiva y a las políticas migratorias, la violencia callejera contra los homosexuales y las personas sin hogar, los vapuleos contra las feministas y las campañas públicas contra la corrección política y el multiculturalismo fueron los vehículos más visibles de esta reacción. En pocas palabras, la década de 1990 fue testigo de la emergencia de lo que podemos denominar como ciudad revanchista (Smith 2012: 95).

De hecho, en *El puente desafinado* aparecen algunos ejemplos de ese revanchismo. Francis habla de la homofobia de Giuliani. «A los gays nos odia a muerte» (Cano 2003: 30), por ejemplo, y también aparece uno de los motivos por los que las políticas de Giuliani eran tan controvertidas: su cruzada contra las personas sin hogar. Esa tendencia venía de atrás, por lo menos desde la alcaldía de Dinkins y el desalojo del Tompkins Square Park el 3 de junio de 1991, donde vivían cerca de 300 personas sin hogar. Esta tendencia se intensificó y se volvería cada vez más dura a lo largo de la década con Giuliani de alcalde: «Desde la limpieza de Giuliani ya no se ven tantos *homeless* por las calles» (ibid.: 107).

Cano pudo comprobar in situ el proceso gentrificador de Williamsburg. Y es que si a lo largo de los 80 el Lower East Side en Manhattan fue gentrificado paulatinamente tal y como explicó Smith, a lo largo de los 90 sucedió lo propio al otro lado del puente de Williamsburg. Muchos artistas y jóvenes que vivían en Lower East Side se pasaron al otro lado del East River, ya a que los alquileres eran más bajos allí. Es así como se fue transformando poco a poco Williamsburg llenándose de toda clase de artistas, hipsters etc. El loft donde vivió Cano, precisamente, es una buena muestra de ello. En el epílogo del libro, escrito ya tras su regreso al País Vasco, Cano explicita este proceso en el que estaba inmerso el barrio haciéndose eco de las palabras de su amiga Bárbara.

Me cuenta que el barrio de Williamsburg está muy *trendy* ahora, muy de moda, más *fashionable* que Manhattan, incluso. [...] El alquiler sube y sube y cada vez son más los artistas que recalán en Williamsburg huyendo de los alquileres de la isla. “Si esto sigue así, en breve las galerías de arte más importantes se trasladarán al barrio, convirtiendo esta orilla del East River en un nuevo SOHO, un lugar para bolsillos selectos y artistas acaudalados” (ibid.: 181).

Según las estadísticas de MNS Real Impact Real Estate, en abril del 2015 el precio medio de un estudio (sin portero) en el SoHo era de 2.791\$ al mes y en Williamsburg de 2.856€, lo cual hace pensar que la amiga de Cano no iba desencaminada en sus predicciones.

El barrio de Harlem también se vio sujeto al mismo proceso gentrificador, que lo convertiría en un nuevo Harlem muy diferente al representado en la novela de Zabaleta.

La estación de la 110 es más o menos la línea divisoria de Harlem. Aunque la mayoría de la gente —dados los precios prohibitivos de la vivienda en Manhattan— ha tenido que cruzar el río hacia Brooklyn o Queens, Harlem sigue siendo un barrio relativamente barato, en el que aún se puede vivir. Pero por poco tiempo, me temo. Harlem está cada vez más cotizado y las pequeñas y características casas de dos y tres pisos unidas a las aceras con unas escalinatas, están siendo restauradas por especuladores —muchos de ellos europeos— que han empezado a montar allí sus garitos *bed & breakfast*. Dentro de pocos años, la población negra de Harlem se verá reducida considerablemente. Ale, negritos, váyanse hacia el Bronx, fuera de la isla (ibid.: 74).

El precio medio de un estudio en Harlem en 2015 era de 2.399\$ (MSN), algo menor que en otros barrios, pero nada que ver con la época en que se consideraba un gueto y en que, como en *110. Street-eko geltokia*, traspasar la calle 110 era una auténtica temeridad.

El último barrio cuyo proceso de gentrificación se menciona en el libro es Alphabetville²⁵, barrio que forma parte del Lower East Side o del East Village, es decir, de la zona desde donde partió Smith para analizar el proceso. Ahí está situada justamente la plaza Tompkins Square Park, foco de la revuelta de 1988, que Smith considera un hito de la lucha contra la gentrificación.

Alphabetville ha sido hasta hace poco un barrio bastante marginal y barato, arrabales en los que buscaban cobijo la prostitución y la droga, así como los delincuentes de poca monta. Pero tal y como ha sucedido en Harlem, la subida de los alquileres ha hecho de este barrio un lugar apetecible para la gente de clase media, que se ha ido desplazando hacia Alphabetville. Las guías turísticas recomiendan no sumergirse demasiado en el *alfabeto*, no aventurarse más allá de la letra B. No hay razón alguna para tal prevención. Aunque es verdad que Alphabetville es el

²⁵ Llamado así porque las avenidas van de la letra A a la D.

barrio que aparecía en la teleserie *Canción triste de Hill Street*, las cosas han cambiado desde entonces (ibid.: 170).

La serie *Canción triste de Hill Street*, en el original *Hill Street Blues*, fue emitida en los Estados Unidos entre 1981 y 1987, y representaba unos años 80 conflictivos focalizados en la policía y llenos de enfrentamientos sociales; es decir, unos 80 muy en sintonía con los libros de Zabaleta y Garate, y muy alejados del NYC *arty*.

Como se ve, pese a que en el caso de Cano se observa una representación de NYC que tiende hacia el imago tipo utópico, no es menos cierto que a lo largo de sus libros aparecen elementos que amortiguan una imagen excesivamente utópica. El caso de la gentrificación es precisamente uno de esos elementos, que sirve para abrir un espacio crítico con la ciudad y su devenir, lo cual no hace sino reafirmar la idea de Świdorska (2013: 2), según la cual el imago tipo ideológico «previene la aparición de formas patológicas de utopía».

4.2. *Kirmen Uribe*

Kirmen Uribe no ha escrito ningún libro enteramente situado en NYC, pero sí uno a caballo entre Bilbao y NYC, la exitosa novela *Bilbao-New York-Bilbao*²⁶. Novela autoficcional que obtuvo el Premio Nacional de Literatura (narrativa) en 2009, la historia contada en el presente narra cómo Uribe coge un avión en Bilbao camino a NYC —con escala en Frankfurt—. Sin embargo, la parte central del relato lo constituyen las diferentes historias que Uribe relata a lo largo de ese viaje. Un hilo de esas historias corresponde a la relacionada con NYC, es decir, sus viajes anteriores a la ciudad y sus vivencias allí.

Según cuenta en el libro, Uribe viajó a NYC por primera vez en marzo de 2003 invitado por Elizabeth Macklin a hacer una gira con unos amigos músicos por algunos locales de Manhattan. Uribe había publicado hasta entonces un único libro en solitario²⁷, el libro de poesía *Bitartean heldu eskutik* (*Mientras tanto dame la mano*, dos años antes, el cual sería traducido al inglés por la propia Macklin en 2007 (*Meanwhile take my hand*).

Uribe relata brevemente, pues, las experiencias de ese y otros viajes posteriores a NYC, todos ellos realizados durante un tiempo relativamente corto, al menos comparado con los de Zabaleta, Garate y Cano. Lo que tienen en común todas esas narraciones es que aparece una NYC netamente *arty*. Se ve un Uribe definido sin ningún tipo de duda como escritor y actuando como tal en recitales y otros eventos artístico-culturales.

²⁶ El libro ha sido traducido al español, por lo que citaré la edición traducida (Uribe 2010).

²⁷ Había publicado en 1996 el ensayo *Lizardi eta erotismoa* (*Lizardi y el erotismo*) con Jon Elordi.

Si en el avión que le llevó a Cano a NYC el escritor dudó en definirse como tal, Uribe no muestra ninguna duda al presentarse a la pasajera que va a su lado.

—Bueno... Soy escritor y me documento para escribir una novela.
—¡Un escritor! —ha exclamado—. Yo trabajo entre libros. Perdona, no me he presentado. Soy Renata Thomas (Uribe 2010: 88).

El lector conocerá en esa misma conversación el motivo de viajar otra vez a NYC.

—¿Y cómo así por Nueva York?
—Tengo un amigo que es profesor de la Universidad de Nueva York, Mark Rudman. Él da clases de poesía y me ha invitado a dar una conferencia (ídem).

Uribe ha contado después de la publicación de la novela (Gorostizu 2009) que Renata Thomas es el único personaje de ficción de la novela. En la línea de la NYC *arty*, es relevante que cuando Uribe crea un personaje, sea alguien que trabaja en la biblioteca pública de NYC, que se interesa por lo que está leyendo Uribe —el diario de Ricardo Bastida hijo—, y escucha música clásica —*Figaro* de Mozart—.

Cuenta que en uno de los recitales del primer viaje, estuvo en el Bowery Poetry Club y conversó con el escritor newyorkino Phillis Levin sobre el euskera. En otro viaje de 2006, participó en una lectura en la Universidad de Cambridge. También habla de un encuentro con la editora Fionna MacRae, una comida en el restaurante Fiorello's que está en frente del Lincoln Center, en el que Uribe le hablará del proyecto de su novela.

Asimismo, tiene cierto peso en el libro una cena de otro viaje a la ciudad, auspiciada por Macklin, celebrada en casa de José Fernández de Albornoz, médico y sobrino de la escritora Aurora de Albornoz, y Scott Hightower, profesor de literatura inglesa en la Universidad de Nueva York. Además de ellos, también están presentes otros escritores, los anteriormente citados Mark Rudman y Philis Levin, la poeta Marie Ponsot y el cineasta Vojtech Jasny. La descripción de la casa delata claramente el nivel social de los anfitriones.

La casa era impresionante, de dos pisos. En la planta baja estaba el salón, la cocina y una habitación. Subías unas escalerillas y arriba estaba la biblioteca, y la puerta que daba a la biblioteca y a la terraza.

Desde la terraza se veía la noche de Nueva York, las luces de los edificios. “Criaturas de la luna”. Lorca las llamaba así.

La casa está decorada con muebles antiguos, y repleta de cuadros. Entre los cuadros había un dibujo de Jean Cocteau y un grabado de Picasso (Uribe 2010: 153).

La referencia a Lorca es relevante en la medida en que su *Poeta en Nueva York* constituye una referencia imprescindible, al menos en el ámbito ibérico:

«No hay poeta en España que haya viajado a Nueva York sin tener muy presente la estancia de García Lorca en la ciudad y el extraordinario libro que sobre ella compuso» (Neira 2015: 7). La referencia a Lorca, sin embargo, no se limita a este libro. Uribe introdujo en su novela *Mussche* —la posterior a *Bilbao-New York-Bilbao*— el personaje Robert Mussche, que está traduciendo a Lorca en el momento en que es detenido. Más allá de Uribe, en el caso de Cano también se encuentran referencias a Lorca en sus libros sobre Nueva York. En *Alguien anda en la escalera de incendios* aparece un poema dedicado a Lorca, el último (FGL), aunque, según ha escrito Elena Medel (2008), dicha influencia no invade el potencial lírico de Cano. Además de ello, Cano ha traducido el poema *Alba* al euskera (*Egunsentia*), poema perteneciente precisamente a *Poeta en Nueva York*. La referencia al poeta granadino, pues, parece inevitable en el caso de Cano y Uribe, en la medida en que los dos son poetas jóvenes que viajan a Nueva York y sus estancias terminan constituyendo un material poético fundamental en sus obras.

Volviendo a la cita del libro de Uribe, cabe resaltar que la casa mencionada está situada en el Greenwich Village. El Village hoy en día es una de las zonas más caras de Manhattan, aunque hace unas décadas era el barrio artístico-bohemio *par excellence* de la isla. En palabras de Cano, hablando del primer piso donde vivió en NYC: «A diez minutos se encuentra el Village, la zona de locales y garitos de música en directo donde Talking Heads, Bruce Springsteen, Woody Allen y otros muchos hicieron sus primeros pinitos» (Cano 2003: 16). En realidad no es más que una pequeñísima muestra de los artistas que actuaron o vivieron en el Village, que fue, entre otras cosas, uno de los lugares más estimados de los músicos y aficionados del jazz²⁸, uno de los barrios predilectos de la Beat Generation y el lugar donde Bob Dylan dio los primeros pasos.

Las visitas a distintos museos de la ciudad también tienen presencia en el libro. En primer lugar, la Frick Collection.

En Nueva York me gusta un museo. No es tan conocido como el MOMA o el Metropolitan pero de verdad que merece la pena ir. Es un museo hecho a escala humana. De hecho, es una casa. Está situado en un lateral de Central Park. En él se muestra la colección de arte del industrial Henry Clay Frick (Uribe 2010: 144).

Allí está el cuadro *San Francisco en el desierto* de Giovanni Bellini, que le dio la pista, según cuenta, para decidir la forma de contar de su novela. También relata otra visita al MoMA, donde se presta especial atención en cuadro *Les demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso.

En cuanto a las referencias artístico-literarias, también son abundantes, aunque no tan numerosas como en Cano. Tratando de buscar un inicio para su

²⁸ No en vano, aún sigue funcionando uno de los locales más importantes de la historia del jazz, el Village Vanguard.

novela, cita dos novelas, una de Carson MacCullers y otra de Sylvia Plath. Más adelante habla de la muerte de David Foster Wallace y de su novela *The Infinite Jest*.

La excepción a esta representación *arty* de Nueva York la podemos encontrar en el capítulo 12, en una conversación que tiene con Renata. Esta tiene su centro de trabajo en Harlem, en el Schomburg Canter for Black Culture. Uribe aprovecha para describirle la única vez que ha estado en Harlem, una descripción diametralmente diferente a la representación de la ciudad del resto del libro. Uribe había acudido invitado por Macklin a la reunión anual de la Academia Americana de las Artes y las Ciencias, pero llegó con una hora de adelanto.

—¿Y qué hiciste durante esa hora?

—El ridículo. Lo único que se me ocurría pensar era que estaba en medio de Harlem, con un traje de Gucci. Hubiera querido ir a tomar un café, pero no me atrevía a entrar así en ninguno de aquellos bares, vestido tan elegante. No te lo crearás, pero me daba miedo.

—¿Miedo?

—Sí, y así estuve durante una hora, sin alejarme más de tres metros de la puerta. Lo mejor es que cuando acabó la gala quería ir a cenar con Elizabeth a un restaurante japonés llamado Soto, y no sabíamos la dirección. Elizabeth dijo: lo buscaremos en ese Internet café de ahí adelante. ¿Me crearás si te digo que entré en el cibercafé y que nadie me miró?

—Claro que no. Los prejuicios tienen mucho peso. De todas maneras, en algunos sitios es mejor no entrar (ibid.: 109).

Aquí se ve claramente el contraste de la NYC de Uribe y el tópico de Harlem como un barrio peligroso. Como vemos, el motivo por el cual va al barrio es un evento artístico-literario y vemos a un personaje totalmente fuera de sitio. Tanto él mismo como Renata se encargan de desmentir ese tópico, aunque no del todo, como lo podemos observar en la última frase de Renata.

Como se ve, la NYC representada en Uribe es eminentemente *arty* y carente de conflicto social alguno. Un lugar utópico para el escritor que pretende hacerse un hueco en el panorama literario internacional. Uribe, hablando desde una posición fuerte de escritor (con su yo de protagonista autoficcional), retrata así una NYC que se limita a Manhattan y a sus zonas más pudientes: Lincoln Center, Greenwich Village, la calle 59, el MoMA, la milla de los museos, Bowery, Columbus Circle²⁹.

²⁹ Es en un apartamento de esa plaza, en casa de Carmentxu Pascual, donde Uribe se hospedará cuando llegue a NYC. Curiosamente, Carmentxu Pascual también aparece en *El puente desafinado*, con el pseudónimo Charley Papa.

4.3. *Eric Dicharry*

Eric Dicharry es un autor atípico que suele escribir libros que reflexionan fundamentalmente sobre el arte contemporáneo y que suelen ser formalmente híbridos y heterodoxos. Ese es el caso también de *After Banksy*, publicado en 2014 y formado por 135 textos y fotografías. Es un libro con una edición limitada de 100 ejemplares, que, según el autor, no va a ser jamás reeditado; un texto, por tanto, extremadamente minoritario y potencialmente de culto.

El origen del libro es un viaje que hizo Dicharry a NYC para investigar en un proyecto auspiciado por el Agirre Lehendakaria Center de la Universidad Columbia. Mientras estaba en la ciudad, se decía que también estaba allí el artista contemporáneo anónimo Banksy, y mucha gente del arte trataba de localizarlo. De ahí el título del libro (*Tras Banksy*).

Es difícil encontrar un discurso articulado en el libro, ya que la mayoría de los textos son una mezcla de poesía, escritura automática, collage y apropiacionismo. Con todo, sí se puede decir que la aproximación de NYC que realiza Dicharry es eminentemente estético-filosófica y *arty*. Al principio del libro se tiene noticia de una visita que hace al MoMA, en donde saca algunas fotografías que después aparecen en el libro. NYC tiene cierta presencia tanto en los textos como en las fotos. En el primer caso, la mayoría corresponden a citas o referencias inconexas de la ciudad, y respecto a las fotografías, hay desde instantáneas sacadas en museos, a textos, mapas de NYC, pintadas, edificios emblemáticos (el Empire State). En todo caso, como se ve, en todos ellos, tanto en los textos como en las fotos, se puede encontrar un subtexto relacionado con el arte o la escritura. En algunos de ellos se adivina además una parodia o crítica respecto a la legitimidad que ofrece NYC a un artista. Es este aspecto el que lo diferencia, entre otros elementos, del resto de representaciones analizadas.

NEW YORK. Harlem.

Un vasco tras la

puerta. ¿Para qué ha venido aquí?

¿Para la fama? ¿Para la creación?

¿Para la legitimación?

¿Para los contactos? ¿Tengo

permiso? Querido artista Beñat Iglesias Lopez

¿puedo fotografiar

tu trabajo? ¿Sí?

¿No? Gracias (Dicharry 2014: 25).

En cuanto a las zonas de NYC que aparecen en el libro, pese a que el MoMA (y con él, el Midtown Manhattan) tiene un peso primordial, también aparecen otros barrios más periféricos como Harlem y Williamsburg. No en

vano, el distrito de Brooklyn es citado en más de una ocasión, y adopta así una presencia que no se encuentra en Zabaleta, Garate y Uribe.

Por otro lado, las referencias a artistas, escritores, filósofos y demás personalidades son continuas, aún más que en Cano. Aparecen tanto en los textos (Paul Auster, Gilles Lipovetsky, Walter Benjamin, Jackson Pollock, Marcel Proust, Yuri Lotman, Imanol Galfarsoro, Orson Welles, Martin Heidegger, Arthur Danto, Marcel Duchamp, Joseph Kosuth, José Antonio Sistiaga, Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Wittgenstein, Georg Trakl, Else Lasker-Schüler, Johann Strauss, Johann Sebastian Bach, Claude Debussy, Albert Camus, Friedrich Nietzsche, Thelonious Sphere Monk), como en las fotografías (Alberto Giacometti, Andy Warhol, Salvador Dalí, Joan Miro, Barnett Newman).

4.4. *Legitimación artística de NYC*

En la literatura vasca de las últimas décadas, NYC *arty* aparece como un componente importante de poder simbólico (Bourdieu 2002) en contraposición de la NYC *noir*. Como hemos visto, en Cano, Uribe y Dicharry se observa cómo los autores acuden a NYC movidos por la actividad literario-artística de la ciudad. Todos ellos viajan a la ciudad desde su posición de escritores, en el caso de Cano y Dicharry gracias a sendas becas. Lo que más les interesa de NYC es su atmósfera artística, y la mayoría de las actividades que narran tiene que ver con alguna actividad literario-artística.

Esta tendencia hacia lo *arty* parece que tiene que ver, por otro lado, con una suerte de búsqueda utópica de legitimación artística. Como explica Casanova (2001), NYC es una de las capitales más importantes de la «República Mundial de las Letras», quizás la más importante junto a París y Londres. La tendencia histórica del espacio literario mundial desde la segunda mitad del siglo XX ha sido además la progresiva descentralización del poder de París, capital literaria mundial indiscutible en el siglo XIX y comienzos del XX, en pos de las capitales anglo-americanas. Otros autores como Guilbaut (2007) o Gabilondo (2012) van aún más allá cuando postulan que hoy en día es NYC el centro mundial del arte³⁰. En ese sentido, es palpable que Cano, Uribe y Dicharry buscan una legitimidad artística en NYC. Con todo, esta búsqueda no es idéntica en los tres.

Cuando Cano va allí es todavía una joven promesa y no consigue tener una relación especial con ninguna personalidad artística neoyorquina relevante. La mayoría de los artistas que conoce no han triunfado todavía, y los que sí lo han hecho (Ainhoa Arteta) son de un ámbito muy distinto al suyo, y el contacto se produce básicamente gracias a que los dos son vascos. Así, en Cano encontra-

³⁰ Gabilondo (2012: 46) señala también la emergencia de China y Hong Kong, que en algunos géneros artísticos menores ya son más importantes que la propio NYC.

mos una NYC *arty* más *underground*, ligado también al proceso de gentrificación de Williamsburg, y el escritor no consigue ninguna ganancia literaria tangible (traducciones, agentes, contratos, publicaciones) en su estancia en la ciudad. Sin embargo, a su vuelta al País Vasco, en el espacio literario vasco Cano se identificó claramente con NYC, en gran medida gracias a su prolífica producción de textos relacionados con la ciudad. Ejemplo de ello es que aún unos años más tarde, a finales de 2009, Cano escribió algunas crónicas desde NYC para el periódico *Berria* sobre las elecciones a la presidencia de Estados Unidos, que ganó finalmente Obama.

En el caso de Uribe, el escritor que aparece en su texto no es ya una joven promesa, sino un autor con cierto prestigio y contactos. Los ambientes literarios en los que se mueve son muchos más prestigiosos que los que describe Cano, como resulta palpable en la cena de la casa de José Fernández de Albornoz y Scott Hightower. De la mano de la traductora Elizabeth Macklin, Uribe llega a ciertos espacios literarios elevados a los que Cano no llega, lo que lo sitúa en un lugar más central desde el punto de vista del prestigio literario. De hecho, de los tres ejemplos, es en Uribe donde más claramente se ve la relación entre NYC y la legitimación artística; el escritor busca en NYC el prestigio literario. Sus estancias en la ciudad son motivadas siempre por alguna actividad literaria o algún encuentro literario, y muchos de los cuales se presentan además como hartamente relevantes desde el punto de vista de la legitimación simbólica.

En el tercer caso, Dicharry también acude a NYC a negociar con el prestigio artístico que da la ciudad, pero su acercamiento es mucho más irónico. La forma fragmentaria de la narración impide realizar un relato coherente de las andanzas del escritor por la ciudad, lo cual impide ver, asimismo, una voluntad de posicionamiento artístico que sí se ve en Cano y Uribe. Por otro lado, muchos de los textos y las citas que aparecen en el libro pueden leerse desde una distancia irónica respecto a lo que supone NYC en relación a la legitimación artística. El ejemplo más claro es lo que escribe sobre el artista Beñat Iglesias López, residente en la ciudad. «¿Para qué ha venido aquí? ¿Para la fama? ¿Para la creación? ¿Para la legitimación? ¿Para los contactos?». Lo cierto es que bien podría preguntarle lo mismo a Cano o Uribe.

5. CONCLUSIONES

La representación de NYC en la literatura vasca ha sufrido una drástica transformación desde principios del siglo XX a los inicios del XXI. Durante la mayor parte del siglo XX NYC se ha visto en la literatura vasca como un imatopio ideológico, con una prevalencia de una NYC *noir* en los años 80. Ahí aparece una ciudad eminentemente peligrosa, llena de conflictos y delincuencia desbocada. Se trata de un espacio privilegiado para el desarrollo de la novela policíaca. No en vano, la novela de Zabaleta lo es y, pese a que Garate

no escribió ninguna novela situada allí, es uno de los máximos referentes de la novela negra vasca. Ello concuerda con una voluntad de reforzamiento de la identidad vasca, a menudo relacionada con el catolicismo (en Arrese y Garate claramente), en la idea tópica del *euskaldun fededun*³¹. En la medida que NYC aparece como una suerte de compendio de todo lo inmoral desde la moralidad católica, sirve como contraposición a la identidad vasca limpia y pura.

En los textos de las décadas de 1990 y 2000, la NYC que se ve representado es diametralmente distinto, y es que aparece como un imagotipo utópico, como utopía estética. Nos encontramos con una ciudad que no supone mayor peligro para el visitante, ni fuente de corrupción; de hecho, no aparece apenas ningún conflicto social ni ninguna amenaza que ponga en peligro su seguridad, y es descrita positivamente. Esta ciudad se caracteriza por ser un lugar eminentemente artístico, donde se pueden encontrar experiencias artísticas de todo tipo, desde lo *underground* con sesiones de DJs bajo el puente de Brooklyn (Cano), hasta los más exquisitos en los museos (Uribe, Dicharry).

Además, nótese que el yo del escritor en el caso de la NYC *arty* es mucho más fuerte que el yo de la NYC *noir*. Zabaleta escribe una novela³², y, pese a que los libros de Garate son crónicas autobiográficas, en sus narraciones la voz extradiegética es dominante respecto a la voz homodiegética. Lo acaecido al propio Garate carece de importancia, lo fundamental en sus textos son las historias que le han contado o él mismo ha leído en algún periódico u otro tipo de publicación; en ninguno de ellos es el escritor el protagonista. Sucede lo contrario con Cano y Uribe, en los que el yo del autor está muy presente. *El puente desafinado* es también una crónica, pero muy diferente a la de Garate; Cano y las historias que le suceden son, básicamente, los protagonistas. Algo parecido ocurre en Uribe. Es cierto que se trata de una novela autoficcional, pero a diferencia de algunas de ellas (por ejemplo, en Vila-Matas), apenas existe juego literario entre lo real y lo ficcional. En muchas de las historias narradas en el libro, Uribe queda en un segundo plano (la historia de su padre, de Ricardo Bastida), pero en lo que respecta a la parte de NYC, el escritor (y su novela en gestación) aparecen como claros protagonistas.

Por otro lado, es relevante advertir que Zabaleta y Garate viajaron a NYC debido a unos trabajos que no tenían nada que ver con su faceta de escritor. Sin embargo, Cano, Uribe y Dicharry acuden allí como escritores o artistas, y

³¹ Literalmente, «vascohablante creyente». Es una expresión coloquial muy extendida, aunque relativamente reciente (a partir del siglo XIX), que identifica necesariamente la identidad vasca con el catolicismo.

³² Con elementos autobiográficos, pero nada inusual para un libro de ficción convencional.

ligados a algún proyecto literario-artístico preestablecido³³. NYC aparece así claramente como una utopía, como el lugar a donde ir, para un escritor.

Respecto a la geografía neoyorquina, Zabaleta y Garate sitúan sus textos en la periferia de la época, debido a que allí (Harlem, Bronx, Washington Heights) encontraban un contexto más claramente *noir*. En el caso de la NYC *arty*, tienen mayor presencia el Midtown de Manhattan y sus museos, especialmente en Uribe y Dicharry. En ese sentido, es Cano quien con mayor profundidad y complejidad analiza, por medio de la cuestión de la gentrificación, el desarrollo urbano de NYC. También se sitúa mayormente en la periferia (Williamsburg), pero, a diferencia de Zabaleta y Garate, lo que encuentra allí es básicamente al *underground* artístico. Los lugares descritos en cada texto coinciden, pues, con el imago tipo respectivo; en el ideológico sobresalen los barrios degradados y conflictivos, mientras que en el utópico resaltan los barrios más pudientes o vivos artísticamente.

Toda esta cuestión nos lleva a un problema más epistemológico; a saber, ¿acaso el cambio del imago tipo ideológico al utópico va de la mano del cambio urbanístico-social de la ciudad?; ¿Se han limitado los escritores a mostrar la ciudad que se encontraron? O dicho de forma más clara, ¿la NYC de Arrese, Zabaleta y Garate era *realmente corrupta*?; ¿la de Cano, Uribe y Dicharry es *realmente arty*?

Lo que parece claro es que, siguiendo la tradición fenomenológica de Ricoeur, los escritores no se limitan a reproducir la realidad que ven ante sus ojos y que, por tanto, la representación que crean está determinada también por otros motivos y motivaciones. En el caso de la NYC *arty*, parece evidente, a tenor de lo que se lee en sus textos, que los escritores buscan en la ciudad una suerte de legitimación artística, cierto prestigio literario.

FUENTES

- Arrese, Emeterio (1913). *Nere bidean*. Tolosa: E. López.
 Cano, Harkaitz (2000). *Piano gainean gosaltzen (New Yorkeko kronikak)*. Donostia: Erein.
 Cano, Harkaitz (2001). *Norbait dabil sute eskailean*. Zarautz: Susa.
 Cano, Harkaitz (2003). *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*. Donostia: Erein.
 Cano, Harkaitz (2004). *Jazz y Alaska en la misma frase*. Barcelona: Seix Barral.
 Cano, Harkaitz (2006). *El filo de la hierba*. Irún: Alberdania.
 Cano, Harkaitz (2008). *Alguien anda en la escalera de incendios*. Almería: El Gaviero.
 Dos Passos, John (1953). *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company.
 Dicharry, Eric (2014). *After Banksy*. Baiona: Maiatz.
 Garate, Gotzon (1979). *Elizondoko eskutitzak*. Bilbao: Gero.
 Garate, Gotzon (1988a). *Izurri berria*. Donostia: Elkar.

³³ Cano con la beca Joseba Jaka y las crónicas para *Egunkaria*, Uribe con los recitales de poesía y Dicharry con el proyecto del Agirre Lehendakaria Center.

- Garate, Gotzon (1988b). *Alaba*. Donostia: Elkar.
- Garate, Gotzon (2004). *New Yorkeko kronika beltza eta beste kontu periferiko batzuk*. Bilbo: Elea.
- Garate, Gotzon (2009). *New York, New York*. Donostia: Elkar.
- García Lorca, Federico (2015). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MNS. *Manhattan Rental Report April 2015 y Brooklyn Rental Report April 2015*. 20 de mayo de 2015.
- Spillane, Mickey (1996). *I, the Jury*. New York: Otto Penzler.
- Uribe, Kirmen (2008). *Bilbao-New York-Bilbao*. Donostia: Elkar.
- Uribe, Kirmen (2010). *Bilbao-New York-Bilbao*. Barcelona: Seix Barral.
- Wolfe, Tom (2008). *The Bonfire of the Vanities*. New York: Picador.
- Zabaleta, Iñaki (1988). *110. Street-eko geltokia*. Donostia, Elkar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brecher, Charles *et al.* (1993). *Power Failure. New York City Politics and Policy since 1960*. New York: Oxford University Press.
- Casanova, Pascale (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Forstall, Richard L. (1996). *Population of States and Counties of the United States: 1790 to 1990*. Washington DC: U. S. Bureau of the Census.
- Gabilondo, Joseba (2012). «Literatur politikaz eta ekonomiaz globalizazioan. Sarrionandia, kanona, sariak, merkatua eta multikulturalismo kritikoa», *Oihenart*. 27, pp. 45-66.
- Gorostizu, Ainara (2009). «Idazleok gure lotsak ezkututzen ditugu eta nik azaldu nahi nituen», *Berria*. 17/01.
- Guilbaut, Serge (2007). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Kortazar, Jon (2015). «Nueva York en la literatura vasca», *Ínsula*. 821, pp. 39-42.
- Langan, P.A. y M. R. Durose (2004). *The Remarkable Drop in Crime in New York City*. Bureau of Justice Statistics, U. S. Department of Justice.
- Medel, Elena (2008). «Harkaitz Cano: Poeta en Nueva York (otra vez)», *20 minutos*. 29/10.
- Moura, Jean-Marc (1992a). *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Moura, Jean-Marc (1992b). «L'imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique», *Revue de Littérature Comparée*. 3, pp. 271-287.
- Neira, Julio (2015). «Poetas en Nueva York», *Ínsula*. 821, pp. 6-10.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Ricoeur, Paul (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Sánchez Romero, Manuel (2005). «La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias», *Revista de Filología Alemana*. 13, pp. 9-27.
- Smith, Neil (2012). *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid, Traficantes de Sueños.

Świdarska, Malgorzata (2013). «Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness», *Comparative Literature and Culture*. 15 (7). <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2387>

Zuberogitia, Aitor (1998). «Ez dut presaka nabilen sentipenik», *Argia*. 1684.

Fecha de recepción: 8 de febrero de 2016.

Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2016.