

DISLOCACIONES POSMODERNAS DE LA CIUDAD Y LA NACION EN LA CASA EN LLAMAS DE MILAGROS MATA GIL

Lucía Guerra

Universidad de California, Irvine

"El hombre de la ciudad viste el traje europeo, vive la vida civilizada tal como la conocemos en todas partes, porque en la ciudad radica la vida civilizada, allí están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción y el "gobierno regular"

Domingo Faustino Sarmiento

Casa, ciudad y nación han sido en la sociedad latinoamericana, los espacios simbolizadores de la cohesión atribuida a la comunidad imaginada. Desde una perspectiva posmoderna filtrada por la mirada de quien pertenece a un grupo étnico minoritario, Milagros Mata Gil en *La casa en llamas* astilla la verticalidad de los signos. Este ensayo se enfoca en los desplazamientos, dislocaciones, carnavalizaciones y heterogeneidad indiscriminada de los discursos como estrategias textuales que desarman los andamios ideológicos de la casa, la ciudad y la nación para hacer de estos territorios institucionalizados, el espacio de la simulación, el pastiche y el desecho.

*In Latin American society, the house, the city, and the nation have been the symbolizing spaces of the cohesiveness attributed to the imagined community. From a posmodern perspective filtered by the vision of one who belongs to an ethnic minority, Milagros Mata Gil, in *La casa en llamas*, splinters the verticality of signs. This essay focusses on displacements, dislocations, carnivalization, and the use of heterogeneous discourses as textual strategies that break down the ideological supports of the house, the city, and the nation to make of these institutionalized territories, the space of pastiche, waste, and simulation.*

EL DISEÑO URBANO COMO INSTRUMENTO IDEOLÓGICO

En su función de sitio por excelencia del orden cívico y religioso, la ciudad se ha construido en diversas culturas como un sustrato material que es, a la vez, la proyección de los ideales de un *Homo Faber* quien, junto con transformar el entorno natural en cultura, también aspira a habitar dentro de una comunidad organizada. Por lo tanto, el diseño urbano, aparte de facilitar las relaciones comunitarias, se elabora, además, a nivel de los repertorios simbólicos, como un signo cuyos trazos simétricos simbolizan las aspiraciones hacia la perfección. Este arquetipo de la ciudad ideal (Mucchielli) posee, en nuestra cultu-

ra, el architexto de la Nueva Jerusalem descrita como una ciudad de oro tan transparente como el cristal, de piedras preciosas que le otorgan colores deslumbrantes mientras en sus doce puertas se destaca la perla enorme que forma a cada una. En el texto de San Juan, la Ciudad Santa no necesita la luz del sol ni de la luna puesto que la ilumina la Gloria de Dios reinando entre los justos después de la purificación apocalíptica.

Tras este resplandor subyace, sin embargo, como en todas las otras utopías de la ciudad, la imposición de una ideología que se actualiza en jerarquías y marginalizaciones, en la atribución arbitraria de lo justo y de lo noble sólo para un grupo de elegidos.¹

En el caso particular de Latinoamérica, el diseño urbano del damero con la plaza como punto de partida representó la implementación de una utopía creada por la voluntad imperial (Morales Folguera). Como demiurgos allende el océano, Carlos V y Felipe II, influidos por el modelo de Vitruvio en sus *Diez libros sobre arquitectura* redescubierto durante el Renacimiento,² regimentaron, desde sus palacios, la construcción de las ciudades en una emulación del imperio romano. Por consiguiente, la ciudad latinoamericana se planificó como centro administrativo a nivel de Dios y del Rey, en ella se concentró el poder religioso (Iglesia, Casa del Arzobispado) y el poder vecinal (Cabildo), el poder político (Casa del Gobernador) y el poder judicial (cárcel, horca, picota). Así, las ciudades se erigieron como un importante instrumento colonizador desde una praxis de la violencia que también se insertó en el imperio de los signos. Los conquistadores españoles, como señala José Luis Romero, construyeron la ciudad con el “inconmovible preconcepto (que) los llevó a operar como si la tierra conquistada estuviera vacía—culturalmente vacía—, y sólo poblada por individuos que podían y debían ser desarraigados de su trama cultural para incorporarlos desgajados al sistema económico que los conquistadores instauraron, mientras procuraban reducirlos a su sistema cultural por la vía de la catequesis religiosa”. (p.11)

Concepto que Angel Rama posteriormente ampliará al aseverar que la fundación de la ciudad latinoamericana fue un parto de la inteligencia en un gesto fundacional *ab origine*, o sea, el acto mesiánico que significaba crear a partir de la nada y en medio de un entorno en el cual los conquistadores voluntariamente borrarón tanto la cultura como la historia de los pueblos indígenas.

Dentro de este contexto, la ciudad latinoamericana es, por lo tanto, no sólo el sitio a través del cual se implementó el poder colonizador sino también el signo emblemático de ese poder. Entre los signos visibles de la colonización se destaca la plaza con su fuerte carácter de interpelación. La simplicidad de su forma en rectángulo o cuadrilátero central desde el cual nacían las calles, le otorgó un atributo de núcleo estructural, tanto a nivel del sistema gubernativo como en las esferas del comercio y la evangelización (Rojas-Mix). Es más, junto a la proverbial fuente de agua, como símbolo de un sustento humano que igualaba a colonizadores y colonizados, se erigían la horca y la picota donde el castigo era también un espectáculo público que servía de escarmiento. En la picota se ataba al que atentara contra el orden para recibir azotes o el tajo certero que le cortaría las manos o los pies, e incluso la nariz o las orejas.

1. Así, en el caso de la *Utopía* (1516) de Tomás Moro, no obstante la visión humanista que se proyecta como contratexto de las injusticias y la violencia de la época, se incluye a los esclavos como parte del orden en la ciudad de Amaurote.

2. La primera edición impresa de la obra de Vitruvio fue hecha en Roma en 1486 bajo el título *De architectura*, hacia 1521 apareció la traducción italiana y sus reglas principales se recogieron en castellano en 1526 en el libro de Diego de Sagredo titulado *Medidas del romano*.

Los movimientos de independencia y el surgimiento de las repúblicas latinoamericanas implicó cambios radicales tanto a nivel político como económico. Sin embargo, en la ciudad perduró un valor icónico que ahora resultó ser el signo homólogo de la nación. Como señala Domingo Faustino Sarmiento desde la ladera del proyecto liberal, la ciudad no solamente es el espacio de la asimilación europea y la civilización sino también el centro productor de las leyes, la educación y todo el régimen gubernamental de la nueva nación. En un gesto similar al de los conquistadores españoles, construir ciudades, ahora ligadas por un eficiente ferrocarril, significaba implementar un proyecto de civilización cuya meta era aniquilar la barbarie—sinónimo de la naturaleza no controlada, las culturas indígenas y los instintos.

En este sentido, *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana resulta ser el texto paradigmático de una ideología liberal que hace de la ciudad una metáfora legitimadora del orden de la nación. En esta novela, el *Bildungsroman* de la formación del burgués se eufemiza a través de una folletinesca historia de amor y lo que, a primera vista, parece sólo una juvenil incursión en los barrios populares al otro lado del río Mapocho. Sin embargo, son estos itinerarios de Martín los que configuran una nítida cartografía de la nación liberal con su énfasis en los espacios urbanos. En el centro, ahora habitado por una ascendente burguesía compuesta de dueños de minas, empresarios y banqueros, Martín Rivas realiza su significativo aprendizaje en la esfera de los negocios mientras, como parte de una entretención aparentemente sin trascendencia, algunas noches acompaña a Agustín al “picholeo” o fiesta de “medio pelo” en la casa de los Molina. El orden arquitectónico de la ciudad de Santiago cruzada por el río se plantea como inamovible del mismo modo como la tajante escisión entre la clase burguesa y el “medio pelo” grotesco y de mal gusto se presenta como el orden naturalizado de la nación. De este modo, trama y espacio en *Martín Rivas* se entrecruzan haciendo de la ciudad el correlato objetivo de una nación basada en el privilegio y la marginalización social, en la asimilación de lo europeo por parte de la burguesía y los retazos discriminados de “lo autóctono” (cueca, arrollado de choncho) perteneciente al “medio pelo”

Esta ecuación entre ciudad y nación ha perdurado en la novela latinoamericana aunque marcada por una perspectiva disidente que contradice la nítida cartografía delineada por Blest Gana. En los imaginarios urbanos predominantes en nuestra novela, ambas construcciones culturales, lejos de engendrar los sólidos trazos del signo monumental, se fragmentan develando y denunciando las fisuras de la comunidad imaginada y su referente urbano. En un gesto altamente disidente, los imaginarios urbanos en la novela latinoamericana muestran a la ciudad y la nación como espacios de la discriminación racial (*Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde), de las periferias como desechos (*El juguete rabioso* de Roberto Arlt) y de intersticios ilegítimos para una subjetividad homosexual (*El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata). Es más, desde una perspectiva contemporánea que ha perdido la fé en la eficacia de la política, en las metanarrativas y todo ícono cultural, la ciudad y la nación se deconstruyen o se pulverizan, como es el caso de las novelas de Severo Sarduy y Homero Aridjis.

FRAGMENTACIONES DE LA CIUDAD Y LA NACIÓN EN LA CASA EN LLAMAS

Es precisamente en este último contexto en el cual se inserta *La casa en llamas* de Milagros Mata Gil, novela posmoderna que, eludiendo el centro y la verticalidad de los significados, hace de la nación el pastiche o la parodia vacía dominada, no por el asidero fijo de un

referente sino por la dislocación y el desplazamiento de los signos. Es más, estas dislocaciones y desplazamientos se producen en una intersección de discursos y de fragmentos que aniquilan toda noción coherente de ciudad y de nación. De allí que la forma convencional del género novelesco pierda también su coherencia básica para dislocarse en astillas y fragmentos. Los retazos dispersos sustituyen así toda noción de totalidad, ya sea a nivel de la historia, de la nación, de la identidad e incluso de las voces que narran los fragmentos.

Eclósion de la figura tradicional del narrador que en el "Monólogo del títere" se enuncia como "la máscara: cascarón vacío: concha de caracol botada en la playa por la marea: el baúl de los disfraces: nadie: la voz de la cabra: (. . .) el clavel roto: la idea de lo quebrado del tiempo del espejo o del presente inmutable . . . Retazos de todo" (p. 185). Anulando la tradicional autoridad de la voz narrativa, los signos que definen al narrador se deslizan por los campos semánticos del desecho, la simulación, la fractura y la ausencia de lenguaje ("la voz de la cabra") o de identidad ("nadie").

Significativamente, el único asidero narrativo se da en el suceso de la casa en llamas, es decir, en el derrumbe de todos los andamios, ya sea a nivel de los arquetipos de la Madre, la Patria y la Nación como en el ámbito de la representación misma signada por el carácter ininteligible y, por lo tanto, irrepresentable de "lo real". Dentro de este contexto, el Teatro de Títeres asume una heterogeneidad de significados que, de manera tangencial, se insertan en los retazos dispersos del devenir histórico de la ciudad y de la nación. Aspecto que desbarata el proceso lineal y lógico de la metáfora o la alegoría para hacer de ambos referentes espacios fracturados.

En *La casa en llamas*, la ciudad es el espacio de los espectros, de "un hervidero de ánimas que se van perdiendo, que se van haciendo añicos" (p. 19) burlando así el orden que quiso imponer el Fundador quien, con la meticulosidad de un alarife, trazó las calles rectas, la Plaza Mayor y todos aquellos otros edificios señeros para su proyecto colonizador. Los muros de piedra y argamasa se van desmigajando mientras las armazones de madera están siendo corroídas por el comején. Espacio decrepito que contrasta con las míticas ciudades que buscaban los conquistadores españoles y que aquí se desplazan a un absurdo anacronismo en la figura de Rafael Ledezma, venezolano del siglo XIX quien, en un espejismo, divisa una fabulosa ciudad brillando como una gema en medio de la selva.

La decrepitud de la ciudad es también el derrumbe del proyecto liberal de nación que, en aras del refinamiento burgués y el consumo de mercancías europeas, cultivaba el urbanismo y las buenas costumbres devaluando todo aquello que, a través de un proceso de territorialización, se insertaba en el campo semántico de la barbarie. La sequía de nueve meses, antes del incendio de la casa, desbarata, sin embargo, los términos de esta axiología. ("La gente perdía progresivamente su urbanidad, su aspecto de pulcritud y decencia, abrumada por la invariable secreción de un sudor grasoso que retenía el polvillo del aire y la persistencia de los olores de sus jugos animales. Del río brotaba un aliento sensual de animal enfermo o de hembra en menstruación" p. 13).

Si bien en estos fragmentos, la ciudad mantiene una función más o menos convencional de escenario, nos interesa aquí destacar de qué manera Milagros Mata Gil, desde su escritura posmoderna, borra también toda posibilidad de un imaginario urbano para subsumir la ciudad en los trazos escuetos de otro signo fracturado, el de la nación venezolana. En esta novela, casa, ciudad y nación se desplazan por una contigüidad que borra todo límite o territorialidad fijada por los estamentos políticos o el lenguaje mismo que construyen una totalidad o un signo legible.

Es más, junto con esta ruptura de los signos, subyace lo estrafalario como antítesis

de todo centro, ámbito del exceso y la extravagancia desde el cual se alude a una nación que, lejos de constituirse en una unidad constitucional fue, desde sus inicios, devastada por una sucesión de caudillos locales (Joaquín Crespo "El Taita", José Manuel Hernández "El Mochó") y de dictadores (Cipriano Castro, Juan Vicente Gómez, Pérez Jiménez). Las orgías de Cipriano Castro quien tomaba brandy hasta perder el conocimiento después de utilizar a las doncellas que le eran ofrecidas para que las desvirgara o las torturas en La Rotunda, el Castillo de Puerto Cabello y las Tres Torres, cárceles en las cuales Juan Vicente Gómez mantenía a los disidentes bajo pena de veneno, vidrio molido o el tormento del "tortol" (cordeles con piezas de madera para flagelar el miembro viril y sus adyacencias) forman parte de un contexto histórico del exceso que se mantiene implícito en *La casa en llamas*.

Sin embargo, la insistencia en lo estafalario, en el desorden y las dislocaciones de todo tipo apuntan, de manera tangencial y soterrada, a esa nación que la élite letrada de Juan Vicente Gómez definió como compuesta de tres etnias en etapa guerrera y bárbara simbolizada por el ave rapiña (el zamuro) cuyos impulsos, veleidades y belicosidad justificaban plenamente a una dictadura que se prolongó desde 1906 hasta 1935. Con excepción de unas pocas décadas, la nación venezolana ha estado marcada por el racismo, el caciquismo y una dispersión sólo llevada a la cohesión por el poder avasallador de una autoridad central (Pino Iturrieta).

Dentro de este contexto y desde la perspectiva de una mujer perteneciente a la minoría étnica afro-americana, el signo de la comunidad imaginada no es más que un pastiche, una parodia vacía, que se sumerge en los espectros y monigotes de los soportes icónicos carentes de todo referente real. Y el Teatro de los Títeres es en *La casa en llamas* la metáfora de una nación en cuyo subsuelo yace latente "esa fauna extravagante y estafalaria" (p. 166) en la cual priman los fantoches y los ventrílocuos desplazándose entre la simulación y la voz propia, entre "lo real" y "lo no real"

Los títeres que se rebelan para crear sus propios parlamentos y el títere que, en su monólogo, se agrega a la dispersión de voces y de discursos en la novela, lejos de constituir un elemento del realismo mágico (Dimo), son parte de esa ambigüedad difusa de la simulación ahora también girando, de manera metafórica, en la órbita de lo político.

Por otra parte, la casa como "una cripta de piedra y lodo" (p. 203) también alude a esa nación estancada y sin salida. Allí yace dormida Armanda Guzmán mientras con su cuerpo descomunal aplasta al títere del monólogo, en el momento en que empieza a producirse el incendio. La trayectoria de Armanda cubre los hitos más importantes de la historia de la nación venezolana: el caciquismo y la violencia del siglo XIX, el enriquecimiento de la burguesía y el auge del petróleo (Pérez Jiménez), la aparición de la guerrilla durante el período de Rómulo Betancourt en la década de los sesenta y el auge de una economía consumista en la década de los setenta ("Las calles comenzaron a llenarse con el vuelo de los anuncios luminosos y los abundantes focos de los automóviles. Se elevaron como hongos los edificios de plaxiglas y de concreto, de vidrio y aluminio". p. 213). Cambio que implica el crecimiento de la ciudad y la destrucción del orden simétrico creado por el Fundador. Por otra parte, la decrepitud y muerte de Armanda ocurre hacia los años ochenta, período de crisis económica en la cual se pierde en Venezuela la prosperidad producida por la exportación del petróleo. Como se hace explícito en el siguiente pasaje:

[...] se acabaron los week-ends en Aruba, Curazao, Puerto Rico o Miami. Se acabaron los piano bar, las discotecas, los pubs, las casas de té, los restaurantes franceses, italianos, chinos, japoneses y hasta javaneses, se acabaron sus masajistas bellos (as), atléticos (as)

y eficientes, se acabaron los estrenos de las más famosas películas de las más recientes y nombradas por la crítica mundial y cerraron casi todas las salas de cine, se acabaron las presentaciones de Queens o Rod Stewart, o El Puma, o Raphael, Julio Iglesias, Perales o La Paloma (Oh, Paloma) . . . Y es que el dólar (p. 232)

La trayectoria de Armanda Guzmán es también el índice ideológico de una visión de la nación en la cual está ausente la fé en la política y las metanarrativas del progreso, ya sea en el sentido linealmente progresivo de la ideología liberal o en el movimiento dialéctico postulado por el marxismo. Por el contrario, en *La casa en llamas*, el devenir histórico de la nación venezolana está condenado a la repetición, al retorno a los orígenes de la violencia y los excesos del poder por parte de los caudillos.

Los refinamientos burgueses de Armanda cuyo esposo ha sido enviado por Rojas Jiménez a Europa se transforman posteriormente en el impulso revolucionario bajo la inspiración del Ché Guevara que la hace participar en los movimientos guerrilleros en contra de Rómulo Betancourt. Después de la derrota de la guerrilla, Armanda regresa a la antigua casa y organiza su Teatro de Títeres produciendo un escándalo y transgrediendo el orden de la ciudad/nación. (“ . . . ella desmenuzó las convenciones en torno a las cuales jadeaba y vociferaba nuestra ciudad, clausuró los embelecros; alteró las mitologías locales y proclamó con estridencia y agresión su fuero imaginativo”, p. 190).

Sin embargo, el Teatro de Títeres que en sus inicios posee un alto valor subversivo deviene en un reflejo especular de la nación con sus burócratas y su servil élite letrada. Significativamente, en el Yo de Armanda refluye la figura del padre: “Felipe Guzmán, mi padre, fue el caudillo entre aquellos hombres crueles y terribles que hicieron su fortuna a fuerza de rezumar la sangre de sus látigos y sus puñales y empaparse del olor a pólvora y de los gritos de los condenados” (p. 59). El Teatro de los Títeres que hasta ahora había sido signo de la transgresión, ahora desplaza su significado a lo antónimo, es decir el poder y la corrupción deviniendo en figura tangencialmente alegórica de la nación. Y Armanda como “La Gran Titiritera del Gran Teatro de Títeres que era la ciudad” (p. 180) se convierte en la poseedora de un poder imperial que ella ahora inserta entre las variantes del juego de los títeres. “Y con el poder llegaron los celos. Afloraron los resentimientos, las pasiones, las ambiciones, los temores a la vejez, a la fealdad y al abandono, la necesidad de fabricarse máscaras y disfraces cada vez más perfectos, y espejos mágicos complacientes” (p. 181). En este sentido, *La casa en llamas* anula las connotaciones subversivas que se observan en *La casa de muñecos*, colección de relatos de Julio Garmendia considerados, en la narrativa venezolana, como la transgresión y parodia vanguardista de la dictadura de Juan Vicente Gómez.

Es precisamente en la esfera del poder y la corrupción donde el lenguaje excede, de manera hiperbólica y estafalaria, los límites convencionales de “lo real” asumiendo una tonalidad carnavalesca que obviamente está aludiendo al contexto histórico de la nación venezolana:

Y se decía de muertes: asesinatos y suicidios, de niños nacidos en secreto en uno de los cuartos apartados y abandonados luego en una letrina, o convertidos en títeres por artes de magia y brujería, de abortos consumados en consultorios sórdidos o lujosamente iluminados, donde oficiaban acólitos de Armanda, de virginidades reconstruidas con una mezcla de goma arábiga y vejigas hechas con tripas de oveja, de vírgenes vendidas en subasta, de filmaciones y sesiones fotográficas donde señoritas

de la alta sociedad lucían su floreciente hermosura en poses procaces, de sesiones de espiritismo y práctica de placeres contra natura, inspirados en películas exóticas y en libros prohibidos, que se realizaban al sonido de música de flautas y tamboriles, en una atmósfera perfumada por el denso olor del sándalo y la mirra. (p. 193)

Por otra parte, el doblez que experimenta Armanda de figura subversiva a caudilla/dictadora tiene su imagen especular en el doblaje y la impostura representada por el Monólogo del Títere. Si tradicionalmente, el títere sería aquel fante que habla y se mueve gracias a la voluntad y la voz de otro que se oculta de la mirada del público, en *La casa en llamas* se modifica este significado radicalmente. El títere, como un ventrílocuo, repite parlamentos en una mezcla irreverente de lo canónico y lo popular, de los medios masivos y los clichés de la alta cultura. Y es su voz políglota a través de la cual se mezclan los discursos indiscriminadamente la que produce, ahora al nivel del lenguaje mismo, una dispersión y dislocación que destruyen los parámetros culturales a base de los cuales se ha construido la nación, el diseño urbano y los íconos oficiales.

Entre estos íconos oficiales se destaca la figura de la madre, en su versión sacralizada de la maternidad y como imagen de la Patria. Si en ambas instancias, la madre posee una pureza y castidad simbolizadas por el etéreo manto que la mantiene en un ámbito deshistorizador, Armanda excesivamente obesa y decrepita, después de haberse sumergido en el poder y la corrupción, resulta ser la contrafigura que anula el signo convencional de la madre. Así el títere afirma: "La mujer que duerme sobre mí en esta cama que se incendia es *mi madre*: no importa que digan que ella mató a su Madre, mató a su Hijo, mató a su Espíritu Santo, consubstanciada con la esencia de su Padre desde edades ancestrales: heredera del Gran Asesino, cumpliendo así la voluntad del Dios Acoplador: Señor Falocrático y Patriarcal siempre sediento de sangre: la Ley Eterna: Ella es El y El es Yo, y Yo, Nosotros, y Nosotros" (p. 230). Tanto en los bordes del dogma católico y del emblema nacional de la Patria que le atribuyen una pasividad venerada, Armanda es la figura antónima de todo mito y como tal, el títere se refiere a ella en una mescolanza indiscriminada de discursos: el melodramático de *El Derecho de Nacer*, el salsero de Willie Colón y los retazos de clichés literarios.

La yuxtaposición de estos discursos pulveriza los signos monumentales de lo sagrado en un gesto de absoluta irreverencia desplazándolo a lo grotesco y carnavalesco: "Pero ella calla: la coño – de – madre prefiere entregarse a los demonios. Apenas si mueve su mano derecha, levanta el dedo índice como el tentáculo de una araña fluvial: una araña gorda, blanca, grasosa: lenta lentamente lentamente. Y todo, todo se acaba. En verdad que madre hay una sola. Menos mal" (p. 233).

En "El Monólogo del Títere", las dislocaciones que, en los otros fragmentos, se habían opuesto a la coherencia de la nación y la ciudad como diseños de la simulación y la mentira, ahora producen una fracturación de los discursos oficiales de la cultura nacional y del lenguaje mismo insertando la parodia irreverente, el desplazamiento inusitado de referentes y el vértigo. Vértigo que, al final de la novela, es simbolizado por el río que "lo llenó todo con su tremenda y vigorosa presencia" (p. 261) En *La casa en llamas*, ciudad/nación y todo signo convencionalizado no sólo son consumidos por un fuego que carece de dimensiones místicas o purificadoras. Por el contrario, orden y signo son substituidos por el desborde, por un caudal de lo difuso y lo heterogéneamente confuso que, de manera tangencial, aluden al fracaso rotundo de la comunidad imaginada y su soporte urbano.

BIBLIOGRAFÍA

- Dimo, Edith. "Memoria y transgresión en *La casa en llamas* y *Mata el Caracol* de Milagros Mata Gil", *Revista de Literatura Hispano-americana* N° 36 (1998), pp. 91-104.
- Morales Folguera, José Miguel. *La construcción de la utopía: El proyecto de Felipe II (1556-1598) para Hispanoamérica*. Universidad de Málaga: Biblioteca Nueva, 2001.
- Mucchielli, Roger. *Le Mythe de la Cité Idéale*. París: Presses Universitaires de France, 1960.
- Pino Iturrieta, Elías. *Venezuela metida en cintura: 1900-1945*. Caracas: Editorial Arte S.A., 1988.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rojas-Mix, Miguel A. *La plaza mayor: El urbanismo, instrumento de dominio colonial*. Barcelona: Muchnik Editores, 1978.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. México, D.F.: Siglo XXI, 1976.
- San Juan. "Apocalipsis", *Nuevo Testamento*. Santiago, Chile: Ediciones Paulinas, 1985, pp. 644-682.