

Arquitectura y novela: la Sagrada Familia, de Gaudí,
en la novela española moderna
(Luis Goytisolo, Eduardo Mendoza, Max Aub y Juan Marsé)

by

Francisco León Rivero

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved April 2015 by the
Graduate Supervisory Committee:

Carlos Javier García, Chair
Emil Volek
Manuel Hernández

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2015

ABSTRACT

The temple of the Sagrada Familia, by Gaudí, is nowadays one of the most emblematic buildings of Barcelona, and the most visited monument in Spain. Despite the high popularity surrounding the name of the architect, his great work, still unfinished, has divided public opinion in the city for decades and has starred since its inception in a complex and paradoxical cultural phenomenon. My object of study consists of four major novels of modern Spanish narrative (*Antagonía* [1973-81], by Luis Goytisolo, *La ciudad de los prodigios* [1986], by Eduardo Mendoza, *Campo cerrado* [1943], by Max Aub and *El amante bilingüe* [1990], by Juan Marsé): all of them stand out because of the interartistic dialogue they establish with the famous building, which is referred to more or less extensively in their plots. The study will prove that the textual references to the Sagrada Familia in each particular case contain important interpretive keys that illuminate the discursive characterization of the texts while at the same time opening a new avenue for reading them.

To this end, I start by situating my object of interest within the studies on the literary city, a field where Barcelona has a unique tradition of reflecting on *its* novel. Then I trace the cultural reception of the Sagrada Familia as evidenced in literary testimonies of the early twentieth century, and continue by documenting the presence of the building in modern, post-Civil War narrative. After that, I explain the conceptual notions and terms on the phenomenon of the intersection between architecture and literature, which will guide the analysis of the texts.

Finally, I carry out the literary analysis of the four aforementioned novels. The Sagrada Familia, as well as showing itself to be a versatile metafictional emblem at four different times in modern Spanish narrative, illustrates the possibilities of a literary analysis that takes into account the architectural component of the texts in order to illuminate their comprehension and their characterization.

RESUMEN

El templo de la Sagrada Familia, de Gaudí, es hoy en día uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad de Barcelona, y el monumento más visitado de España. Pese a la alta popularidad de que goza el nombre del arquitecto, su gran obra, aún inconclusa, ha dividido a la opinión pública barcelonesa durante décadas y ha protagonizado desde sus comienzos un fenómeno cultural complejo y no exento de paradojas. El objeto de este trabajo lo constituyen cuatro importantes novelas de la narrativa española moderna (*Antagonía* [1973-81], de Luis Goytisolo, *La ciudad de los prodigios* [1986], de Eduardo Mendoza, *Campo cerrado* [1943], de Max Aub y *El amante bilingüe* [1990], de Juan Marsé) que establecen un diálogo interartístico con el célebre edificio, al que remiten en sus argumentos de modo más o menos extenso. El estudio demostrará que la referencia textual a la Sagrada Familia conjuga en cada caso importantes claves interpretativas que iluminan la caracterización discursiva de los textos a la vez que abren una nueva vía de lectura sobre los mismos.

Para ello, comienzo situando mi objeto de interés dentro de los estudios sobre la ciudad literaria, campo dentro del cual Barcelona posee una singular tradición de reflexión en torno a *su* novela. A continuación, trazo un panorama sobre la recepción cultural de la Sagrada Familia según se evidencia en los testimonios literarios de las primeras décadas del siglo XX, y continúo el recorrido documentando su presencia en la narrativa moderna, posterior a la Guerra Civil. Después desgloso el cuerpo conceptual que en torno a la intersección entre arquitectura y literatura va a orientar el análisis de los textos y finalmente se lleva a cabo el examen literario de las cuatro novelas señaladas.

La Sagrada Familia, además de figurar como versátil emblema metafictivo en cuatro momentos diferentes de la narrativa moderna, ilustra al mismo tiempo las posibilidades de un análisis literario que tenga en cuenta el componente arquitectónico de los textos con el fin de iluminar su comprensión y su caracterización.

DEDICATORIA

A ti, Marta, a ti,

por iluminar mi vida desde que llegaste a ella,

y por soportar sola mis largos tiempos de trabajo.

Y también a Irene y Alba, esas dos mujercitas que corretean por la casa.

Y a mis padres, Francisco y Maura, por haber sido siempre

un apoyo incondicional.

Y a mis hermanos Virginia, Elena, Manuel (también vosotros, Sergio y Juan).

Finalmente, cómo olvidarlo, a Francisco Gallego, que me enseñó a amar la literatura.

AGRADECIMIENTOS

Quiero mostrar mi más profundo y sincero agradecimiento al profesor Carlos Javier García, sin cuya dirección este trabajo nunca habría visto la luz. Además de su magisterio académico, su cercanía personal, su paciencia y sus sabios consejos durante estos años me han orientado a través de este largo proceso que ahora concluye.

Quiero agradecer a los profesores Emil Volek y Manuel Hernandez el haber formado parte del comité de disertación y apoyarme en este proyecto con sus inestimables lecturas y comentarios. Parte de este comité como profesor invitado es también el profesor José Ramón González García, a quien siempre le agradeceré además el haberme mostrado el camino a Estados Unidos.

Extiendo mi agradecimiento al resto de profesores que son parte o han formado parte del departamento (David W. Foster, Cynthia Tompkins, Carmen de Urioste y Alberto Acereda), los cuales no dejaron de manifestarme su apoyo en diferentes momentos y cuyos cursos doctorales fueron una gran fuente de aprendizaje.

Finalmente, doy las gracias a todos los miembros del personal administrativo de la School of International Letters and Cultures, con especial mención de Barbara Tibbets, tan amable como solícita.

ÍNDICE

	Página
LISTA DE FOTOGRAFÍAS	x
PRÓLOGO.....	xi
CAPÍTULO	
1. LA NOVELA SOBRE UNA CIUDAD: BARCELONA	1
1.1 La ciudad novelada	1
1.2 La “gran novela de Barcelona”	7
1.2.1 El origen de un debate.....	9
1.2.2 La “lenta aparición” de Barcelona en la novela.....	13
1.2.3 El debate actual sobre la novela de Barcelona.....	16
1.3 La novela sobre Madrid	20
2. LA ARQUITECTURA Y LA NOVELA: LA PRESENCIA DE LA SAGRADA FAMILIA EN LA NOVELA DEL SIGLO XX	26
2.1 La arquitectura y la novela: un cruce interdisciplinario.....	26
2.1.1 Cartografías de la ciudad moderna	26
2.1.2 Confluencias entre arquitectura y novela.....	33
2.2 La Sagrada Familia en la literatura	47
2.2.1 El proyecto del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia	47
2.2.2 La presencia de la Sagrada Familia en la literatura (hasta 1936)	59
2.2.3 La presencia de la Sagrada Familia en la narrativa (a partir de 1939)...	69

CAPÍTULO	Página
3. LA SAGRADA FAMILIA, EMBLEMA DE LA ‘CONSTRUCCIÓN’ DE <i>ANTAGONÍA</i>	79
3.1 Una écfrasis clave	80
3.1.1 <i>Antagonía</i> , novela arquitectónica.....	80
3.1.2 La Sagrada Familia y el “soporte” de <i>Antagonía: Recuento</i>	87
3.2 La condición simbólica de la Sagrada Familia	92
3.3 La Sagrada Familia: emblema metafictivo	105
3.3.1 Estructuras de conocimiento	105
3.3.2 Raúl, arquitecto de un nuevo mundo: <i>Antagonía</i>	116
3.4 La espacialidad de <i>Recuento</i>	124
3.5 <i>Recuento</i> : estructura helicoidal	135
3.6 <i>Antagonía</i> : narración en el tiempo	147
4. LA SAGRADA FAMILIA EN OTRAS POÉTICAS NARRATIVAS DEL SIGLO XX: LA NOVELA POSTMODERNA Y LA NOVELA REALISTA ...	155
4.1 La Sagrada Familia, una poética en <i>La ciudad de los prodigios</i>	155
4.1.1 Marco crítico: novela postmoderna	155
4.1.2 La figura anacrónica de Gaudí.....	163
4.1.3 Las Exposiciones Universales: la naturaleza expositiva de <i>La ciudad de los prodigios</i>	165
4.1.4 Un diálogo de poéticas: experimental vs postmoderna.....	173
4.2 La Sagrada Familia en el modelo realista	183

CAPÍTULO	Página
4.2.1 <i>Campo cerrado</i> , de Max Aub	183
4.2.2 <i>El amante bilingüe</i> , de Juan Marsé	194
CONCLUSIONES COMPARATIVAS.....	208
OBRAS CITADAS.....	214

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografías	Página
1. La Sagrada Familia, hacia finales de los años 60	93
2. Detalle de la fachada del Nacimiento	95
3. Detalle del Pórtico de la Caridad	96
4. Dibujo representativo de la lectura de la fachada del Nacimiento.....	129
5. Interior de uno de los campanarios	133
6. Detalles de los campanarios de la fachada del Nacimiento	133
7. Estado de las obras hacia la época de la muerte de Gaudí.....	160
8. Estado de las obras de la Sagrada Familia en la década de 1930	192
9. Fachada de la Pasión.....	200

PRÓLOGO

El título de este estudio quizá haya despertado la perplejidad del lector, pues si bien la fórmula entronca con las corrientes críticas que han examinado la intersección de los dos medios artísticos (las artes plásticas y el arte literario), no es menos cierto que la atención por el fenómeno arquitectónico resulta poco frecuente en el ámbito de la bibliografía peninsular, centrada mayoritariamente en el referente pictórico en su relación con el texto. Más que a la denominada *écfrasis*, el tema del presente estudio pertenecería al marco general de las aproximaciones a la ciudad, más específicamente la ciudad literaria. En este campo podrían listarse numerosos trabajos que a propósito de otras literaturas se consideran hoy en día manuales clásicos sobre el tema, tales como el de Pike, Alter, o Timms and Kelley, por citar algunos. Acerca de la geografía peninsular, la mayor parte de las aportaciones, según cabe esperar, se refieren a las dos principales ciudades españolas: Madrid y Barcelona. Ciñéndonos a esta última ciudad, la realidad es que en su caso no es necesario acudir al bagaje académico de acertados estudios al respecto, y de publicación relativamente reciente, para documentar la preocupación por el tema. Barcelona, en este sentido, ha sido desde finales del siglo XIX objeto de un debate de raigambre cultural que, comúnmente codificado bajo el marbete de “la gran novela sobre Barcelona”, ha permanecido vivo en la esfera pública a través de artículos periodísticos, libros y, actualmente, numerosas páginas de internet y blogs. Así, en principio, las novelas examinadas en esta disertación no sólo tienen en común la marcada ambientación de sus historias en la ciudad condal, sino también el hecho de haber sido

objeto de esta conciencia cultural sobre la progresiva presencia de la urbe como escenario más o menos protagonista en el género novelesco.

La mentada naturaleza cultural del debate sobre “la gran novela de Barcelona” remite al aspecto inmediatamente literario, donde efectivamente se puede observar, sobre todo durante las primeras décadas del siglo XX, cómo el deseado emplazamiento de las acciones de la trama en la Barcelona moderna del momento era considerado como signo de una novela igualmente moderna. Sin embargo, el debate trasciende este ámbito puramente estético y entronca desde sus inicios con propósitos de naturaleza ideológica relacionados con el simultáneo proceso de conciencia nacional por parte de la región. Así, no sólo se partió de la premisa de que toda nación debidamente establecida tenía que contar con el respaldo de una producción literaria asimismo madura, sino que, más en general, se trata de que el debate ha arrojado a lo largo de las décadas una gran conciencia sobre el grado en que los textos literarios han contribuido a forjar una determinada identidad urbana. En este sentido, recientes trabajos, tanto de naturaleza académica como divulgativa, han establecido clasificaciones sobre la presencia de ciertas coordenadas urbanas en el imaginario colectivo suscitado por las novelas: zonas como el casco antiguo o el Raval, o edificios como el Liceo o la catedral. Partiendo de este marco literario-cultural, mi campo de estudio consiste en abordar el que a día de hoy constituye uno de los espacios más representativos en la forja de esta identidad urbana: la Sagrada Familia.

Si bien el proyectado templo ha contado a lo largo de su historia con una recepción cultural tan variable como el polémico itinerario de la continuación de las

obras tras la muerte de Gaudí, en la actualidad se trata sin duda del principal emblema de Barcelona, condición lograda no sólo por la gran reputación de la singular estética de su arquitecto, sino también por el estadio incompleto de su edificación, que ha sumido a la opinión pública en una constante controversia por el tipo de continuación. Un rastreo sobre su presencia en los textos literarios de la época contemporánea a Gaudí, realizado en los autorizados trabajos de Castellanos y Lahuerta, evidencia la transición desde su alta consideración bajo el paradigma modernista (por ejemplo, en la “Oda a Barcelona”, de Joan Maragall) hasta una posición cuando menos problemática durante la emergencia cultural del Novecentismo. Tomando este panorama como base y centrando mi interés en un período posterior, el iniciado tras la conclusión de la Guerra Civil, mi propósito es analizar el papel del templo gaudiniano en cuatro momentos diferentes de la tradición narrativa peninsular moderna: *Campo cerrado* (1943), de Max Aub, inició los derroteros de lo que luego se consolidaría en España como la corriente realista de posguerra, donde los críticos han tendido a encasillar igualmente *El amante bilingüe* (1990) y el resto de la producción anterior y posterior de Marsé; algunas décadas después, la respuesta a este excesivo mimetismo fue el giro hacia un experimentalismo formal del que *Antagonía* (1973-81), de Luis Goytisolo, es un claro exponente; finalmente, el rescate del placer de contar llevado a cabo desde el discurso de raigambre postmoderna es palpable en *La ciudad de los prodigios* (1986), de Eduardo Mendoza. En estas novelas, la obra gaudiniana constituye una irrupción que resulta en todo caso llamativa, ya sea por su grado de presencia, por la relevancia del pasaje narrativo en que figura, o por la localización dentro del argumento. Si bien se trata sin duda de obras que cuentan con un

gran bagaje de estudios críticos, la perspectiva adoptada, concretada metodológicamente en lo que podría denominarse la “arquitectura literaria” (E. E. Frank), permite el análisis a partir de un instrumental conceptual capaz de abrir una nueva vía interpretativa que profundiza la comprensión de las obras señaladas. Además, la operatividad de estos conceptos se ve enriquecida al proyectarse sobre la compleja imagen que concita la écfrasis sobre un edificio tan singular como la Sagrada Familia, una descripción que ahonda en el carácter barroco de su fachada, en su carácter inconcluso y en su condición de monumento de interés turístico. El examen de los textos a la luz de esta perspectiva, pues, revelará el relevante papel de la Sagrada Familia en tanto emblema que, al condensar los principios de la historia o del relato de la obra en la que se halla inserto, permite aventurar nuevas formas de lectura que abren el horizonte interpretativo en cada caso.

Para llevar a cabo este estudio, he procedido a su división en las siguientes partes. En el capítulo 1 se ofrece un breve panorama de lo que constituye el marco crítico de referencia donde cabría enmarcar el enfoque en la arquitectura literaria: la ciudad literaria. Después de constatar la omnipresente relación que siempre ha existido entre texto y urbe, así como las principales propuestas metodológicas para su estudio según lo atestigua la extensa bibliografía al respecto, he procedido a ceñir mi campo de análisis ofreciendo un cuadro algo más detallado para el espacio de Barcelona, en cuyo caso es inexcusable la alusión al citado debate cultural sobre *su* novela. Cierro el capítulo con una breve mención de Madrid, ciudad rival por antonomasia y con la que inevitablemente se compara.

Partiendo de las aproximaciones críticas en torno a la ciudad literaria resumidas en el primer capítulo, el capítulo 2 establece una vía de acercamiento a los textos centrada en el fenómeno arquitectónico, y explica dicho marco teórico a partir de ciertas ideas y conceptos acuñados por diferentes eruditos que han reflexionado sobre el tema: Ellen Eve Frank, Paul Ricoeur, George Bataille, Denis Hollier, Umberto Eco y Phillip Hamon, por citar los más representativos. En la segunda parte, a modo de concreción en la que desembocan las aportaciones teóricas previas, se esboza un retrato de la Sagrada Familia y, más importante, un recorrido por la historia cultural del edificio a través de su recepción en los textos literarios (predominantemente narrativos) a lo largo del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

El capítulo 3 supone el primer análisis textual de la disertación. Su gran extensión y su única focalización en el texto de *Antagonía*, de Luis Goytisolo, da cuenta de la gran calidad literaria de la obra, tildada como una de las grandes novelas del siglo XX, así como del papel protagonista que juega la basílica gaudiniana en su interior. El capítulo comienza esbozando la importancia que, ya desde la adscripción misma de la tetralogía a la categoría metanovelesca, posee la arquitectura en el conjunto novelesco. A continuación, atendiendo especialmente al primer volumen, *Recuento* (enriquecido con las reflexiones del cuarto, *Teoría del conocimiento*), el análisis demuestra cómo la Sagrada Familia posee la singularidad de ser un espacio que desde su materialidad física trasciende a desempeñar una condición eminentemente metafórica, hasta el punto de ser el símbolo de la arquitectura con que el narrador de este primer volumen, Raúl Ferrer Gaminde, estructura *su* universo ficticio generado por el acto escritural.

Es en *Antagonía* donde la écfrasis en torno al templo de Gaudí alcanza su mayor densidad como imagen que concentra las principales claves del discurso narrativo de la novela. Su centralidad viene también avalada por la poética experimental a la que pertenece, y que, dentro de la trayectoria narrativa moderna, se localiza cronológicamente en el intervalo que media entre la corriente realista de posguerra y la escritura postmoderna que inaugura la Transición democrática en España. A estos otros dos paradigmas culturales y estéticos se consagra el capítulo 4, que explora *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza, *Campo cerrado*, de Max Aub, y *El amante bilingüe*, de Juan Marsé. Se examina cómo la sucinta alusión que al templo se evidencia en *La ciudad de los prodigios* da pie a un interesante juego metatextual por cuanto aquel simboliza un tipo de prosa literaria de naturaleza digresiva en franca oposición a la que representan los edificios de las Exposiciones, más afines a la narratividad propia de la estética postmoderna de Mendoza. El análisis sobre *Campo cerrado* pondrá de manifiesto la operatividad de la alusión al edificio en el contexto de la corriente realista a la que tradicionalmente se ha adscrito asimismo la escritura de Marsé, de quien *El amante bilingüe* aporta la singularidad de referirse, más que al producto de Gaudí, a su continuación posterior según se aprecia en la fachada de la Pasión.

Queda de este modo esbozado un trabajo que, por un lado, constata la circulación de este monumento arquitectónico en la novela moderna española, cuya apuntada condición evolutiva desde una perspectiva estética corre en paralelo a los diferentes momentos culturales vividos por la Sagrada Familia a lo largo del siglo XX: la obra de Mendoza la retrata en el contexto de su época original, durante la vida del arquitecto;

Aub, por su parte, ambienta su argumento en los momentos previos al estallido de la Guerra Civil, cuando la futura basílica comenzaría a sufrir un proceso de abandono que duraría por varias décadas tras la guerra; Goytisolo refleja la lenta vuelta al protagonismo de las obras de continuación en la época de los años sesenta; finalmente, Marsé, a través de la fachada de la Pasión, se hace eco del polémico resultado con que este proceso continuador está dividiendo a la opinión pública. Por otro lado, más allá de este paralelismo, y a los efectos del análisis literario de los textos, el examen desvelará cómo la éfrasis en torno a la Sagrada Familia se erige en cada caso a modo de emblema cuyo estudio aporta importantes claves interpretativas sobre la obra en cuestión.

CAPÍTULO 1

LA NOVELA SOBRE UNA CIUDAD: BARCELONA

Why should not the town be, even today, a source of poetry?

Le Corbusier

En este capítulo inicial, se establece el paradigma que vertebra el estudio conjunto de las novelas del trabajo: la presencia literaria de Barcelona como telón de fondo. Para ello, la exposición comienza documentando la gestación de la novela moderna en el contexto del desarrollo experimentado por las ciudades occidentales en el siglo XIX a consecuencia de la Revolución Industrial. A continuación, ciñéndome al caso español, se examina predominantemente la narrativa a propósito de Barcelona, probablemente la ciudad peninsular que más preocupación ha mostrado en la época moderna por la existencia de *su* escritor y *su* novela, todo ello canalizado a través de un singular debate intelectual cuyo itinerario recorre el siglo XX desde sus comienzos. Finalmente, el examen de Barcelona conduce a una breve exposición de la narrativa sobre la ciudad española rival por antonomasia, Madrid, un espacio cuya atención por parte de la literatura presenta ciertas semejanzas, pero también importantes diferencias, con el caso barcelonés.

1.1 La ciudad novelada

La ciudad siempre ha guardado una profunda vinculación con la literatura, suscitando todo un nido de imágenes y temas sugerentes para los escritores. Ross llega a

considerarla como una gran tradición textual de nuestra cultura, ya que, desde la Antigüedad, es uno de los motivos cuya presencia puede documentarse en las obras primitivas del canon literario occidental, según se aprecia no sólo en la *Iliada* de Homero o la *Eneida* de Virgilio, sino también en la filosofía griega, donde supone un componente esencial de la república platónica (Trías) y la *polis* aristotélica. Desde aquellas antiguas manifestaciones hasta la actualidad, podría decirse que este fenómeno, recurrente en el tiempo, se articula sobre una aparente paradoja. De un lado, si tomamos en cuenta los textos de todas las épocas, la diversidad del material literario se presta sin embargo a la constatación de algunos elementos o temas comunes que la atraviesan: “Real cities have had their own individual histories. . . . On the other hand, the associations and resonances of the city as an image, especially in literature, seem to reflect attitudes which appear to have changed little since the beginning of the Western culture” (Pike X). Este patrón artístico, que ha gobernado a lo largo de la historia la asociación de la urbe con ciertas imágenes (de signo positivo o negativo) en la escritura, coexiste, por otro lado, con el hecho de que la ciudad material nunca ha dejado de ser un objeto cambiante y vivo, desarrollado desde sus orígenes en una serie de etapas evolutivas que el citado Pike reconoce: la ciudad antigua, la ciudad medieval, la ciudad renacentista, la ciudad industrial y la ciudad post-industrial (XI).

Dejando a un lado las tres primeras fases, la “ciudad industrial”, al hilo del proceso del capitalismo económico sobre el que se desarrolló, supuso el comienzo de lo que se ha dado en llamar la Modernidad, la cual tuvo fundamentales resonancias para el fenómeno literario. La Revolución Industrial, entre finales del siglo XVIII y las primeras

décadas del siglo XIX, conllevó la mecanización de los procesos de fabricación, los cuales, localizados en la urbe, provocaron una demanda de mano de obra satisfecha por una ingente masa demográfica que abandonaba el campo en busca de unas mejores condiciones de vida. La promesa de mejora no sólo se concretaba en el palpable aumento en la producción de bienes, sino en la adopción de una serie de medidas que, destinadas a acomodar convenientemente al habitante, implicaban una seria modificación del diseño urbano:

From the earliest stages of industrialization we can detect a clear tendency for public intervention in the urban environment to intensify and to extend itself. It took two main forms. One was the direct provision by the public authority of common facilities such as thoroughfares, drains, sewers, water and, towards the end of the nineteenth century, gas, electricity and public transport. (Sutcliffe 5)

La industrialización, por tanto, afectó de modo determinante a la planificación de la ciudad, cuyo paisaje comenzó a acoger la construcción de estas vías públicas, conectadas a su vez por los nuevos medios de transporte motorizados que reemplazaban a los coches tirados por caballos. Semejante atmósfera, atravesada por el trazado múltiple de calles y de edificios, incitaba a una complejidad espacial que se veía intensificada por la convivencia de múltiples individualidades según la nueva mentalidad urbana: como requisito de la felicidad colectiva, cada habitante debía trabajar exitosamente en orden a la consecución de su propio interés (Sutcliffe 5; Llovet 69). La heterogeneidad resultante de ambos factores, materializados en los innumerables habitantes callejeando por los más diversos lugares de la ciudad, confirió a esta la condición de “an artifact of a curious kind, compounded of *willed and random elements, imperfectly controlled*” (Rykwert 24,

cursivas más).¹ En otras palabras, mientras que el paisaje natural propio de la vida rural tradicional se había caracterizado por la inmutabilidad de sus leyes, tan sólo ocasionalmente alteradas por catástrofes imprevistas (Llovet), la urbe moderna fomentaba en cambio la coexistencia de realidades diversas y opuestas, protagonizadas por individuos cada uno en busca de su destino particular.

Si bien el fenómeno fue, desde el comienzo, objeto de la reflexión por parte de numerosos intelectuales de la época (desde los autores de mediados del siglo XIX como Friedrich Engels o Henry Mayhew, pasando por la escuela alemana finisecular—Max Weber, Georg Simmel)² (Sharpe and Wallock), en el ámbito literario el género más apropiado fue el narrativo. En él, la irrupción de la ciudad no sólo implicó el registro temático de la multiplicidad de anécdotas y experiencias, sino que, más aún, en la medida en que dicha heterogeneidad se tradujo en todo un recurso novelesco a nivel formal, estimuló el desarrollo de la novela moderna, trátase concretamente de la novela realista (Preston and Simpson-Housley) o de la estética modernista en general (Bradbury and McFarlane). En paralelo a la coexistencia urbana de sucesos e individualidades cuyas fuerzas se equiparan y contrapesan, el autor creó un universo ficcional *polifónico*, tal y como Bakhtin lo define en su análisis de Dostoievsky:

In actual fact, the utterly incompatible elements comprising Dostoevsky's material are distributed among several worlds and several autonomous consciousnesses; they are presented not within a single field of vision but within several fields of vision, each full and of equal worth; and it is not the material

¹ Lotman lo describe en términos semióticos: “la ciudad puede cumplir su función sólo si en ella se mezclan un sinfín de textos y códigos heterogéneos, pertenecientes a diferentes lenguas y niveles. Precisamente el poliglotismo semiótico de cualquier ciudad la convierte en campo de diferentes colisiones semióticas, imposibles en otras circunstancias” (n. pag.).

² Más contemporáneamente, son ineludibles las referencias a los clásicos estudios de Mumford y Lynch (véase bibliografía).

directly but these worlds, their consciousnesses with their individual fields of vision that combine in . . . the unity of a polyphonic novel. (Bakhtin 16)

La voz narrativa, pues, abrió el espacio a la irrupción de diferentes personajes, cuyas singulares conciencias, debidamente manifestadas en sendos discursos, convivirían en el relato sin posibilidad de jerarquía final integradora.

Desde el frente de la crítica literaria, son bastante numerosos los trabajos que han analizado la representación urbana en los textos. En primer lugar, cabe hacerse eco, siquiera mínimamente, de dos tendencias de aproximación que han supuesto una base importante: el enfoque semiótico y el enfoque fenomenológico (Leach 2-3). El primero considera el espacio urbano en tanto texto o sistema de signos que debe ser descodificado por el transeúnte/lector, de modo que “the city is a writing. He who moves about the city, e.g. the user of the city (what we all are), is a kind of reader who, following his obligations and his movements, appropriates fragments of the utterance in order to actualize them in secret” (Barthes “Semiology” 170).³ Por su parte, la vía fenomenológica remarca, no un sistema de signos a descifrar, sino la experiencia particular que el individuo lleva a cabo en la urbe: Henri Lefebvre vendría a ser la figura más sobresaliente de este planteamiento, que parte de la ciudad como una entidad móvil que, intersecada con el tiempo, es vivida por el individuo en su rutina cotidiana.⁴ Además de los ensayos críticos sobre la ciudad literaria sustentados en estas dos clases de acercamiento, la bibliografía arroja otros conceptos igualmente interesantes e iluminadores. Gelfant establece una triple tipología: en la “novela retrato” (*portrait*

³ Bajo esta óptica se publicó la célebre antología de ensayos coordinados por Gottdiener y Lagopolulos, donde se recogen artículos clásicos de Greimas, Boudon, y Eco, entre otros.

⁴ En la línea de Lefebvre han publicado sus trabajos Soja y Harvey (véase bibliografía).

novel), la ciudad es tan sólo el escenario que late al fondo sobre el que destacan las acciones emprendidas por el personaje; la “novela sinóptica” (*synoptic novel*), por contra, confiere un protagonismo al conjunto urbano por encima de cualquier agente individual; en la “novela ecológica” (*ecological novel*) el novelista se centra en un pequeño lugar dentro de la ciudad y describe en detalle el tipo de vida que llevan sus moradores. Pike, emplea el binomio “static city” y “city in flux” para clasificar las lecturas de Defoe, Dickens, Hugo, y Balzac, por un lado, y las de Joyce, Kafka, Musil, y Rilke, por otro. Timms y Kelley manejan el sintagma “unreal city”, que recoge la paradoja entre el optimismo del historiador de la ciudad, para quien esta viene a ser el estadio más alto de la civilización humana, y la actitud del artista, quien, movido por el desasosiego urbano, lo rechaza y proyecta en su obra los contornos de una urbe apocalíptica o utópica: París en los impresionistas, en Apollinaire, en Rilke; Moscú y San Petersburgo en los escritores rusos; el Nueva York de Lorca, etc. Alter, finalmente, aplica el término “experiential realism”, con el que se refiere a la percepción “sensory, visceral, and mental” de los personajes literarios ante el entorno urbano, para examinar las novelas de Flaubert, Dickens, Joyce y Kafka, entre otros.⁵

⁵ A los casos mencionados cabría añadir los trabajos de Lehan; Preston and Simpson-Housley; Jaye and Watts; Festa-McCormick; Parry et Bonte. El de Kadish resulta particularmente curioso, ya que la autora analiza lo que denomina la “literatura de imágenes”, cuya emergencia data del período posterior a Voltaire y cuya novedad estribaba en la atención narrativa al paisaje: según Kadish, este fenómeno constituye el origen de la literatura sobre el tema urbano (“Landscape was almost completely new when it emerged in the literature of images—as opposed, say, to the portrait, which has a long and established narrative history; later it was followed by such other descriptive forms as the still life and the cityscape” [1]). Además, conteniendo una perspectiva que trasciende el análisis meramente literario, se hallan las publicaciones de Caws; Balshaw and Kennedy; Brooker; Bell and Haddour; Amin and Thrify; Massey, Allen and Pile; Donald.

1.2 La “gran novela de Barcelona”

En los títulos de las monografías antes citadas, las referencias al caso español son muy escasas o prácticamente inexistentes. No obstante, este ámbito se ha nutrido en las dos últimas décadas de importantes contribuciones que han aportado una terminología y han brindado una serie de ideas que iluminan la relación entre el escritor español y la ciudad peninsular. Dejando de lado los manuales monográficos sobre ciudades en particular, en 1994 se publicaron las *Actas del I coloquio internacional “Literatura y espacio urbano”* por Navarro Vera y Rovira, donde se recogían las intervenciones del congreso realizado en la Universidad de Alicante el año anterior y se trataban diversas geografías (Madrid, París, Florencia o Montevideo) y épocas (el siglo XIX, la era vanguardista, la Postmodernidad). En la “Introducción” a las actas, Martín Mateo afirma el propósito de que el congreso suponga “una llamada de atención para el enfoque urbano de la literatura, o para la posibilidad literaria de enfoque de la ciudad. El compromiso . . . es seguir trabajando en la línea propuesta” (19). Algunos años después, Resina, en *Iberian Cities* (2001), coordinó una importante antología de ensayos en torno a Bilbao, Santiago de Compostela, Salamanca, Madrid, Granada, Barcelona y Valencia, aunque aún lamentaba lo que entonces todavía constituía una laguna bibliográfica en los estudios literarios y culturales: “although Iberian literatures are rich sources of urban knowledge, critical approaches on this aspect have been few and slow in coming. Compared to studies of cities like London, Paris, Vienna, Venice, or Rome, those of modern Iberian cities have been notably scarce” (X). Junto con Ingenschay, el mismo autor editó también un volumen de alcance más internacional, *After-Images of the City* (2003), donde París,

Londres, Berlín o Nueva York, entre otras, coexisten con dos iluminadores ensayos en torno a Madrid y Barcelona. Otro trabajo que ha abordado el mapa peninsular desde una perspectiva abarcadora ha sido el de Popeanga y Fraticelli, *Historia y poética de la ciudad: estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica*. En *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading the Mobile City* (2011), Fraser parte de la perspectiva lefebvriana para examinar las representaciones sobre las ciudades españolas en un período que cubre desde el siglo XIX hasta la actualidad. Más reciente aún es el libro de Richardson (*Constructing Spain: The Re-imagination of Space and Place in Fiction and Film, 1953–2003*), quien se enfoca en el cine y la novela para examinar la reacción de directores y escritores ante lo que el estudioso considera una progresiva transformación del espacio en la España de la segunda mitad del siglo XX.

Una simple ojeada a esta bibliografía permite concluir un primer dato que resulta fundamental a los efectos del enfoque temático de este trabajo: la mayor parte de los análisis giran en torno a Madrid y Barcelona. El título de la antología de Carrión, donde se recogen testimonios directos de escritores que reflexionan sobre las dos capitales, lo resume elocuentemente: *Madrid/Barcelona. Literatura y ciudad (1995-2010)*. Lo cierto es que son los dos enclaves culturales más importantes de España y, a lo largo de la historia, han experimentado procesos de definición por oposición mutua (Arkininstall 22). Ambas ciudades han rivalizado tradicionalmente y han conjurado en torno a sí una serie de asociaciones cuyo eje se materializa en la oposición entre la capital del Estado, con el papel hegemónico que ello conlleva en términos políticos, frente a una Barcelona que

descuella por su carácter mucho más cosmopolita a los ojos internacionales (Parsons 1).⁶

Según podrá apreciarse, la literatura, especialmente la novela, constituyó uno de los principales frentes culturales desde el que articular una definición de Barcelona.

1.2.1 El origen de un debate

A lo largo de los meses de mayo y junio de 1933, el escritor y político Rafael Tasis publicó una serie de cuatro artículos bajo el título de “Barcelona i la novel·la”, que fueron posteriormente incorporados a su libro *Una visió de conjunt de la novel·la catalana* (1935). Tan temprano testimonio sobre la narrativa urbana se materializa, en el caso de Tasis, en un lamento por la ausencia de una novela cabal de tema barcelonés. En efecto, en el primero de estos artículos, después de consignar el hecho de que otras grandes capitales europeas (Londres, París, Nueva York... y Madrid) han contado y cuentan con sus escritores, concluye que

en canvi, Barcelona, malgrat ésser una pedrera inexhaurible de temes novel·lesc, malgrat donar-nos a cada passa, en les planes dels diaris i en les converses de cada escala, arguments divertits, tràgics o grotescos que serien un estímul irresistible àdhuc per a una imaginació mitjana, no té una novella pròpia, i jo gosaria afirmar que dintre la prou migrada literatura catalana, la nostra ciutat . . . ha estat oblidada i arreconada. (“Barcelona i la novel·la. I” 6)⁷

Líneas más abajo, el intelectual proporciona la lógica explicación de la ausencia de Barcelona en la tradición narrativa: la pujante presencia del campo. Afirma Tasis: “Massa sovint, el paisatge ha ultrapassat la seva funció de fons de l’acció i s’ha menjat les

⁶ Para las primeras décadas del siglo XX, Arkinstall señala el contraste entre Madrid, cuya economía se basaba en la agricultura y a quienes los sectores progresistas catalanes anclaban en la tradición, y Cataluña, donde la prosperidad de la industria y el comercio era vista como el resorte que catapultaba la región hacia la modernidad (Arkinstall 22).

⁷ Castellanos (“Les tres cares”) contextualiza las palabras de Tasis dentro del anacrónico ideario literario del intelectual, próximo a la concepción novelística realista del siglo XIX.

figures, i la novella, que hauria d'esser un estudi de la psicologia o de l'activitat dels homes, un bocí bategant de vida humana, ha estat un pretext per a descripcions detallades i poètiques de bells indrets o d'admirables panorames" (6).

El lamento de Tasis no es un hecho aislado, y se circunscribe a lo que se ha dado en llamar el debate sobre "la gran novela de Barcelona", polémica que, según Castellanos ("Les tres cares"), es todo un fenómeno cultural que para finales de los años 20 circula sólidamente por la opinión pública. Así, Simbor Roig demuestra cómo la argumentación de Tasis se sustenta sobre las afirmaciones precedentes de otros intelectuales en la época: ya en 1905 el modernista Gabriel Alomar había publicado en *El Poble Català* un artículo titulado "Ruralitat" (1905) y, posteriormente, el novecentista Josep Carner dio a luz otro bajo el nombre "Amb motiu d'una novel·la" (1908) en *La Veu de Catalunya*, ambos en torno a esta cuestión. En clara continuidad con el contenido de estos textos, algunos años después, en 1925, Carles Riba escribió dos artículos bajo el marbete "Una generació sense novel·la" en *La Veu de Catalunya* y Josep M. de Sagarra dio a la prensa "La por a la novel·la" y "La utilitat de la novel·la", aparecidos en el diario *La Publicitat*. Por lo tanto, la existencia de la controversia desde principios del siglo XX, en la medida en que demarca un temprano espacio para la reflexión explícita sobre la presencia de Barcelona en los escritores, facilita la investigación sobre el tema de la ciudad literaria para el caso barcelonés y permite determinar hasta qué punto guarda, en una de sus dimensiones fundamentales, un paralelismo con el fenómeno europeo anteriormente apuntado, según el cual el desarrollo urbano decimonónico posterior a la Revolución Industrial contribuyó al establecimiento del escritor y la novela (o la literatura, más en general) modernos.

El tono de queja con que Tasis denunciaba el excesivo ruralismo que inundaba la tradición narrativa de las últimas décadas cobra pleno sentido si tenemos en cuenta que, para aquellos años, los autores contaban con un caldo de cultivo sobradamente apropiado para ambientar sus obras en Barcelona: desde hacía más de un siglo, la región venía experimentando un marcado proceso de industrialización que había conferido un absoluto protagonismo (a la par que había transformado) a la capital. En la segunda mitad del siglo XIX, y por tanto en clara simultaneidad con lo que estaba sucediendo en otros lugares como Manchester, Londres, París, Viena o Berlín (Sala [“Images”]), Barcelona había debido hacer frente a una serie de problemas urbanísticos derivados de los cambios experimentados a nivel económico y demográfico. En efecto, la progresiva industrialización de la región⁸ había traído como consecuencia elevados índices de éxodo rural que habían producido un drástico aumento de la densidad de población en la capital. El casco viejo, encerrado entre las viejas murallas levantadas en época romana pero recientemente reforzadas por Felipe V a principios del siglo XVIII, resultaba a todas luces insuficiente para abarcar a la ingente masa de habitantes. Además carecía de unas mínimas condiciones higiénicas y de una debida infraestructura de espacios públicos para canalizar el tráfico humano. Como consecuencia, comenzaron a tomar cuerpo ciertas manifestaciones de lo que a la larga constituiría todo un impulso modernizador del espacio urbano, máximamente concretado en la construcción del Ensanche.

Así, en 1854 se inició el derribo de las murallas y, cinco años después, en 1859, se convocó un concurso de proyectos para lo que se consideraba una necesaria expansión de

⁸ Para un conciso panorama del fenómeno, consúltese el libro de Balcells, especialmente el capítulo 2 (“The Political Provincialization and Economic Growth of Catalonia in the Eighteenth and Nineteenth Centuries”).

Barcelona. Pese a que el vencedor de este concurso fue el arquitecto Antoni Rovira i Trias, el gobierno de Madrid acabó asignando el cometido al ingeniero civil Idefonso Cerdà. El plan de este evidenciaba desde el primer momento una tendencia a la descentralización: lejos de proyectar el nuevo suelo urbano respetando la centralidad del casco viejo, Cerdà buscó crear un espacio que contrastara con el anacronismo urbanístico de aquel y simbolizara el progreso material de los nuevos tiempos que corrían. El resultado fue un diseño de cuadrícula, atravesada por líneas verticales y horizontales perpendiculares que representaban el trazado de las calles; en estas se insertaba la disposición matemáticamente ordenada de edificios así como “an equal, orderly distribution of markets, churches, schools, slaughterhouses, administrative offices, civic centers, hospitals, cemeteries, gardens, and parks” (Epps 157). Si bien el Ensanche no fue la única medida arquitectónica,⁹ lo cierto es que a partir de la Exposición Universal celebrada en la ciudad en 1889 pasó a ocupar el lugar del nuevo centro urbano (Freixa and Molet 87), y se convirtió en “l’espai barceloní per excel·lència per a la vida urbana moderna” (Bou, “Llegir” 188).¹⁰

⁹ En las primeras décadas del siglo XX el distrito de la Ciudad Vieja, por ejemplo, sufrió igualmente remodelaciones: se concluyó la fachada de la Catedral y se abrió la Vía Laetana.

¹⁰ Para un panorama completo sobre el diseño del Ensanche, consúltense los trabajos de Epps, Resina (“Revivalism”), Freixa y Molet, y Solà-Morales (“Los locos arquitectos”). El nacimiento de este barrio supuso el inicio de la característica propensión de la ciudad a la metamorfosis urbanística, un rasgo que, reiteradamente señalado por los críticos, ha acompañado a Barcelona a lo largo de las décadas y que alcanzó su culminación a finales del siglo XX, cuando la estructura urbana se vio nuevamente afectada para acoger la celebración de los Juegos Olímpicos. No por casualidad ha sido designada con el sobrenombre de “ciudad de los arquitectos” (Moix) y ha sido la primera ciudad en ser condecorada con la medalla de oro de la Royal Institute of British Architects (Epps 156).

1.2.2 La “lenta aparición” de Barcelona en la novela

Este proceso de modernidad material, que comenzó en la segunda mitad del siglo XIX y que se prolongó durante las décadas iniciales de la centuria siguiente en las edificaciones modernistas del Ensanche (esto se tratará más adelante), se solapa cronológicamente con los límites que demarcan el nacimiento y consolidación del debate sobre “la gran novela de Barcelona” a lo largo del primer tercio del siglo XX. La convergencia incita a rastrear, siquiera brevemente, la “lenta aparición de la ciudad” (Carreras *La Barcelona*) en los textos literarios del período, los cuales alumbran el camino hacia la génesis de una estética literaria cuya modernidad corre en paralelo a la del espacio urbano.¹¹ Narcís Oller, en *La papallona* (1882) y más tarde en su novela clásica *La febre d’or* (1890-92), refleja una oposición de campo y ciudad donde el primero es un nido de valores positivos en vías de desaparición y la segunda es descrita bajo el prisma de la estética realista a la que pertenece el autor. En este mismo estilo, ligado al realismo y al costumbrismo, publicó varios años después *La fabricant* (1904) Dolors Monserdà, quien describe los ambientes obreros del casco viejo.¹² La llegada del movimiento modernista, con sus impulsos de modernidad cultural, se tradujo en un gran interés hacia el Ensanche, área nueva a la que muchos autores de la época,¹³ junto con la clase media de burgueses y propietarios, se trasladaron a vivir. No obstante, el

¹¹ “Barcelona viu, d’ençà de mitjan segle XIX, una profunda transformació urbanística i la viu paral·lelament amb la construcció d’una literatura moderna. La modernització de la ciutat i la modernització de la literatura són dos processos paral·lels que podrien mirar-se l’un a l’altre com dues cares d’un mateix mirall” (Castellanos, *Literatura* 137).

¹² En el período realista, es preciso constatar también la aparición de un poema fundamental sobre la temática barcelonesa: la “Oda a Barcelona” (1883), de Jacinto Verdaguer.

¹³ Joan Maragall, Joseph Pijoan y Jaume Massó i Torrents, entre otros.

Modernismo sobresalió por los logros poéticos, más que novelescos, de modo que es imposible obviar la mención de Joan Maragall y su “Oda nova a Barcelona” (1909), todo un retrato de la antagónica personalidad de la capital que se abre con los siguientes versos:

On te'n vas, Barcelona, esperit català
que has vençut la carena i has saltat ja la tanca
i te'n vas dret enfora amb tes cases disperses,
lo mateix que embriagada de tan gran llibertat? (Maragall 176)¹⁴

En narrativa, dejando de lado algunos autores hoy casi olvidados (Juli Vallmitjana, Enric de Fuentes), destaca Santiago Rusiñol y su obra *L'auca del senyor Esteve* (1907), que recoge una serie de cuadros costumbristas ambientados principalmente en el barrio de la Ribera. Con el Novecentismo, se adquirió una plena conciencia del papel cultural que el intelectual debía jugar en la sociedad, según fue formulado por Eugenio d'Ors, el escritor más representativo de esta corriente: “Una ètica deriva forçosament d'això: l'ètica de la *responsabilitat*, i com a conseqüència d'ella, la *intervenció*: intervenció dels homes en la sort dels homes (socialisme, o més ben dit, socialització de la humanitat); intervenció dels pobles en la sort dels pobles (supranacionalisme, política expansiva, reconstrucció de la Ciutat)...” (cit. en Tresserras 28).¹⁵ La cita, procedente del artículo “Noruega imperialista” (1905), encierra la alusión a otro concepto fundamental en el Novecentismo, ligado al proceso de “intervención” cultural: la ciudad. En efecto, el sistema de pensamiento de Ors, no sólo en lo concerniente a la filosofía, sino también a la

¹⁴ “¿Dónde te vas, Barcelona, espíritu catalán / que has vencido la loma y has saltado la valla / y caminas hacia fuera con tus casas dispersas, / igual que embriagada de tan gran libertad?” (Maragall 175).

¹⁵ Para una aclaración sobre el concepto de *intervención* novecentista, véase Díaz-Plaja, que recoge unas aclaradoras palabras de José Luis L. Aranguren (69-70).

estética y la psicología, se sustentaba sobre la figura de la ciudad en tanto espacio donde el hombre se civilizaba, superando su estado primigenio de animal (Tresserras 31): “*La història humana és la gènesi de la Ciutat. —Un individu en aquest estat d’isolament relatiu, que és conegut ab el nom de salvatge, no podria ser més que un antropoide, un animal. . . . Per una gloriosa meravella la Ciutat que es fa, l’edifici que es construeix ab els antropoides, tot construint-se, transforma sos materials; canvia els ‘antropoides’ en ‘homes’*” (cit. en Tresserras 31, nota 8). En consecuencia, los retratos urbanos que ofrecían los escritores novecentistas, en la medida en que debían servir como modelos para la colectividad, se resienten de una carga idealizadora que los convierte en lugares utópicos donde reina el orden, el civismo y la armonía, y donde la vida social se lleva a cabo con plenitud. Si bien el género novelesco no recibió gran atención, podemos documentar el protagonismo de Barcelona, además de en el mentado Ors,¹⁶ en el poema de Guerau de Liost, *La ciutat d’ivory* (1913), y también en las colecciones de artículos periodísticos de Josep Carner (*Les planetes del verdum* [1918], *Les bonhomies* [1924]), por citar dos muestras. Tras el final del Novecentismo, la ciudad es principalmente rastreada en los textos poéticos de los escritores vanguardistas, como Joan Salvat-Papasseit, que contempla el paisaje proletario en su poemario *Poemes en ondes hertzianes* (1919), o Josep-Vicenç Foix, quien dibuja la ciudad a través del velo onírico en *Gertrudis* (1927), libro de prosas poéticas. Ya en la órbita de los años 30, Carles Soldevila escribió la novela *Fanny* (1929) y, en 1932, Josep M. de Sagarra publicó *Vida privada*, una de las novelas más notables sobre el tema barcelonés. Tan sólo un año después vieron la luz los cuatro artículos de Tasis. En el último de ellos, el escritor

¹⁶ Léase como muestra su glosa “Perfum barceloní”.

introduce una reflexión que, por su misma importancia para la caracterización del debate sobre la narrativa urbana, vale la pena citar:

Fóra un senyal penosíssim que els primers anys de recobrament d'una part del nostre govern, que *aquesta època de plenitud de consciència nacional* hagués de caracteritzar-se per una minva fins a la indigència de la nostra producció literària. Una generació sense novel·la, i també sense poesia, i sense assaigs, i sense teatre, no seria, evidentment, una generació digna de dur el pes del propi govern. (“Barcelona i la novel·la. IV” 6, cursivas mías)

La “conciencia nacional” a la que Tasis remite en el texto resucita la veta política a la que frecuentemente estuvo vinculada la “gran novela sobre Barcelona” desde sus orígenes.

Así, la cronología de los primeros testimonios literarios sobre la ciudad (Narcís Oller y, en poesía, Jacinto Verdaguer) coincidió con la época de la *Renaixença*, movimiento cultural decimonónico cuya aspiración a la recuperación del catalán como lengua literaria fue el caldo de cultivo donde brotó el ideario nacionalista de la región: “No one disputes the role of the *Renaixença*, that is, the recovery of Catalan as a literary language, in creating the atmosphere in which Catalan nationalism was to be born” (Balcells 25).

Indirectamente, pues, la presencia de Barcelona en un tejido de textos compuestos en catalán por renombrados escritores del momento, Oller y Verdaguer, tuvo unas implicaciones estéticas, pero también culturales y políticas, que se perpetuaron en los autores del Modernismo y, más tarde, del Novecentismo.

1.2.3 El debate actual sobre la novela de Barcelona

En la actualidad, continúa la tendencia a forjar una identidad catalana a través de la literatura urbana: esta ha venido a constituir uno de los vehículos más apropiados por los que Cataluña, una nación sin Estado (Altisent 137; Epps 160), ha reivindicado la

formación original de su identidad. No obstante, a dicha veta cabe añadir hoy también el interés económico, por el cual Barcelona ha logrado erigir en torno a sí un halo cosmopolita singular y económicamente rentable:

Les imatges d'una ciutat actuen avui gairebé com les d'una marca comercial per atraure persones, activitats i, per tant, capital; concorren en un mercat internacional tan ampli com el que permet el de la llengua en què aquestes imatges han estat elaborades. . . .

Per aquestes dues raons, si més no, la comercialització internacional i la cohesió social, la construcció d'imatges de la ciutat, amb base literària o no, ha esdevingut una estratègia fonamental –si no única- en les polítiques urbanes de moltes ciutats del món i també, és clar, de Barcelona (Carreras, *La Barcelona* 115)

Merece la pena recalcar que el debate, a los efectos del presente estudio, no interesa por la apertura que podría proporcionar a una lectura de los textos desde el prisma político o de marketing urbano, sino porque permite documentar las primeras manifestaciones de la Barcelona moderna en la literatura, así como el elevado grado de conciencia que ha existido desde hace décadas sobre la cuestión. Y que se mantiene hasta el día de hoy,¹⁷ vehiculado a través de distintos soportes e igualmente ligado, en múltiples ocasiones, a las instituciones públicas de la región.

Así, en prensa apareció el artículo de Broch en el suplemento cultural de *La Vanguardia*, donde el autor, al remitir a cierto complejo de inferioridad ocasionado por la presión de los medios de comunicación, toca uno de los aspectos clave del debate: la lengua de escritura (castellano/catalán). Este mismo año (1991) *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, una revista cultural que edita el Ayuntamiento de Barcelona, recogió las

¹⁷ En efecto, el libro de Casacuberta y Gustá publicado en 2008, constituye el punto de anclaje más reciente de toda una cuestión cuyo itinerario recorre la totalidad del siglo XX. En la “Introducción” a su estudio recopilatorio, las dos estudiosas se posicionan de manera irónica ante el “lugar común”, considerándolo como la otra cara de un complejo de inferioridad desde el punto de vista histórico (10).

contribuciones de varios autores sobre el tema en una sección especial titulada “Barcelona en la literatura”. Añadido aquí también, por su contenido de difusión general pese a no tratarse de un artículo de prensa, dos referencias importantes: en primer lugar, los dos volúmenes que forman el catálogo de exposición *Retrat de Barcelona* (García Espuche y Navas), publicado conjuntamente por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y el Ayuntamiento del municipio; en segundo lugar, *Paseos por la Barcelona literaria* (Vila-Sanjuán y Doria), editado con la colaboración del Departamento de Imagen y Producción Editorial del Ayuntamiento de Barcelona. El soporte de la red también ha constituido un importante vehículo para la canalización del tema sobre “la gran novela de Barcelona”: *enBarcelona*, página administrada por “Guía del ocio Barcelona”, una de las guías más antiguas y prestigiosas de la ciudad, colgó un artículo sobre la ciudad literaria (Barcelona); contamos también con el diccionario virtual *Ciutat de Barcelona. Corpus literari* (Ducros), cuya página web está parcialmente subvencionada por la Institución de las Letras Catalanas, que depende a su vez del Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña; finalmente, de modo más informal, el internauta puede toparse con el blog *La gran novel·la de Barcelona*, cuya página informativa va encabezada por la siguiente fórmula: “Hi ha qui diu que, a diferència d'altres grans ciutats, Barcelona no té la seva gran novel·la”.

Desde la perspectiva académica, una temprana publicación fue *Barcelona: la novel·la urbana (1944-1988)* (1996), de Sturm-Trigonakis, la cual abrió el campo a otras monografías que han ido apareciendo en los años posteriores, especialmente del año

2000.¹⁸ Aunque la perspectiva predominante de aproximación a este ámbito ha sido la cronológica (es decir, la que tiene en cuenta el eje temporal de sucesión de autores y obras), estudios como el de Carreras (*La Barcelona*) y Castellanos (“Barcelona”) han ensayado un acercamiento geográfico, donde se hace un seguimiento de los textos según las zonas urbanas que han retratado (el Barrio Gótico, el barrio del Carmel, el Ensanche, etc.). En cualquier caso, desde la aparición de los cuatro artículos periodísticos de Tasis, que prácticamente se solapan con el estallido de la Guerra Civil, hasta las más modernas publicaciones académicas, en prensa o en internet, se extiende un largo período de varias décadas que ha presenciado la escritura de numerosas novelas ambientadas en Barcelona, de las cuales aquí sólo puede ofrecerse una mínima muestra representativa. En los años posteriores al término de la contienda, y escritas en castellano debido a la prohibición franquista del catalán, destacaría la saga de Ignacio Agustí, titulada *La ceniza fue árbol* (compuesta por *Marona Rebull*, *El viudo Rius*, *Desiderio*, *19 de julio* y *Guerra Civil*) y *Nada*, de Carmen Laforet. Durante las tres décadas siguientes se da el florecimiento de los denominados grandes cronistas urbanos de Barcelona en castellano: Juan Marsé (*Últimas tardes con Teresa*), Juan Goytisolo (*Señas de identidad*), Manuel Vázquez Montalbán (sus novelas policíacas protagonizadas por el detective Pepe Carvalho) y Eduardo Mendoza (*La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios*). Durante este mismo período, en catalán, no puede olvidarse a importantes figuras como Mercè Rodoreda (*La plaça del diamant*, *El Carrer de les Camèlies*), Víctor Mora (*Els*

¹⁸ La bibliografía resulta prolija y sigue aumentando: Castellanos (*Literatura*); la sección especial en el número 6 de la revista académica *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (2002) y el número monográfico aparecido en *Catalan Review* titulado *Barcelona and Modernity* (2004), en ambos casos bajo la coordinación de Epps; Carreras (*La Barcelona*); Casacuberta y Gustà; Sala (*Barcelona*); Resina (*Barcelona's Vocation*); Bou (*Invention*).

plátans de Barcelona), Terenci Moix (*El dia que va morir Marilyn*) y Montserrat Roig (*El temps de les cireres*). Más contemporáneamente, desde la década de los años 90 hasta hoy, han aparecido los textos de Nuria Amat (*La intimidación*), Carlos Ruiz Zafón (*La sombra del viento*) y Javier Calvo (*Corona de flores*), entre otros.¹⁹

1.3 La novela sobre Madrid

La pregunta que tal vez se dibuje en el horizonte, una vez realizadas estas breves calas en la novela sobre Barcelona, es el estado de la cuestión para el caso de Madrid: puesto que ambas ciudades, según constata Arkinstall (22), se han definido por oposición a lo largo de su historia, un examen de la identidad literaria de Barcelona conjura por sí mismo, siquiera brevemente, un estudio paralelo acerca de la capital. Volviendo a las palabras de aquellos célebres artículos de Tasis, podemos observar que Madrid figura en la enumeración de capitales europeas que gozan del privilegio de tener sus escritores: “Tampoc no seria pas gaire difícil fer un detall similar de les influències que Berlín, Nova York, Viena, Madrid o les capitals russes exerceixen damunt la novel·la moderna” (“Barcelona i la novel·la. I” 6). Un rápido cotejo con la situación de Barcelona permite adivinar en la capital española un fenómeno similar consistente en un proceso de transformación urbanística estimulado por la llegada de la modernidad material especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Así, el espacio resultante más emblemático fue la Gran Vía, construida durante el primer tercio del siglo XX y convertida en símbolo de una capital que buscaba definirse en tanto moderna y cosmopolita (Parsons 92). Además de esta calle, C. Ramos ha documentado otras

¹⁹ La lista de autores y títulos es, indudablemente, más extensa.

manifestaciones del impulso renovador a nivel urbanístico desde finales del siglo XIX: “los finales del XIX son momentos de mucha actividad en cuanto a proyectos para mejorar Madrid. El más exitoso, la Gran Vía; el más interesante, la Ciudad Lineal de Arturo Soria . . . y el más ambicioso, el de Felipe Mora: hacer navegable el Manzanares y conectarlo con el Jarama y el Tajo para poder llegar al Atlántico en Lisboa” (168).

La representación literaria que ha estimulado la capital a partir de su entrada en la modernidad ha sido documentada por numerosos estudios. Desde la publicación del pionero trabajo de Baker, *Materiales para escribir Madrid: literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós* (1991),²⁰ han visto la luz numerosas publicaciones como el número especial coordinado por el mismo Baker en la revista académica *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, así como Parsons, C. Ramos, Ugarte, Ingenschay, Lacarta, Maurice y Pope.²¹ A nivel más divulgativo, el número de referencias existentes permite deducir que la conciencia sobre el imaginario acerca de Madrid no es un tema determinante en el debate cultural ni su difusión cuenta con tan deliberada estrategia de respaldo institucional como en el caso de Barcelona. En este sentido, cabe destacar la serie de volúmenes bajo el título *Madrid en la novela*, publicados por la Comunidad de Madrid (Barella Vigil y Gutiérrez Carbajo), y algunos artículos periodísticos tales como

²⁰ Con anterioridad al libro de Baker, apareció el estudio de Fradejas Lebrero, con un amplio valor documental.

²¹ Las referencias de Parsons e Ingenschay son especialmente iluminadoras: Parsons analiza la ambigua imagen de Madrid en tanto atravesada por el eje de la modernización y el eje de la tradición cultural del casticismo: “Even as Madrid gradually acquired the hallmarks of a bourgeois metropolis, the city retained a resilient counter-cultural identity based in a popular mythology of its traditional working class. *Castizo* Madrid has a long heritage in the city’s collective imaginary” (10); por su parte, Ingenschay examina el imaginario literario de la capital a partir del concepto de “grado cero”, que designa el momento en el cual las diversas y variadas imágenes literarias existentes en torno a una ciudad convergen para formar una imagen determinada de la misma.

el de Moral Fernández y el de Sorela, quien, por cierto, en un texto elocuentemente titulado “Ciudad precisa autor”, declara que “Madrid todavía no se puede asociar a un escritor que la haya convertido en su sinónimo” (n. pag.). En cualquier caso, entre las referencias sobre el Madrid literario existe el consenso generalizado de considerar que las más logradas representaciones narrativas de la moderna capital son las novelas de Galdós (especialmente *Fortunata y Jacinta*), y, ya en el siglo XX, *La colmena* (1951), de Camilo José Cela, y *Tiempo de silencio* (1961), de Luis Martín-Santos, destacando sobre otras novelas también ambientadas en Madrid como *La busca* y *Aurora Roja* (Pío Baroja), *La voluntad* (Azorín), *El rey y la reina* (Ramón J. Sender), *El Jarama* (Rafael Sánchez Ferlosio), *Off-side* (Gonzalo Torrente Ballester), *Travesía de Madrid* (Francisco Umbral), y, más contemporáneamente, *Los misterios de Madrid* (Antonio Muñoz Molina), *Días del arenal* (Soledad Puértolas), *Historias del Kronen* (José Ángel Mañas), *La hija del caníbal* (Rosa Montero) y *Dos mujeres en Praga* (Juan José Millás).

Un rápido cotejo entre la bibliografía secundaria y la relativa al caso barcelonés arrojaría, de entrada, numerosas similitudes entre ambas: citando dos de las más inmediatas, podría decirse que los dos corpus estudian el imaginario urbano según figura en la obra de los escritores más representativos, por un lado, y que analizan la presencia de la ciudad sobre un eje diacrónico en el que se van sucediendo cronológicamente los autores y sus obras. Sin embargo, brota asimismo una interesante diferencia que dota a la comparación señalada de plena relevancia. El problema podría enunciarse del siguiente modo: trascendiendo la clasificación de la narrativa urbana según las sucesivas épocas o generaciones literarias, ¿podemos establecer una división de las novelas según los

espacios urbanos en particular a que hayan dado voz? Es decir, ¿ha habido conciencia de la existencia de ciertos lugares neurálgicos, en Barcelona y en Madrid, capaces de generar todo un imaginario novelesco en torno a sí? Para el caso barcelonés, ya se ha mencionado el acercamiento de dos importantes voces críticas como Carreras (*La Barcelona*), que configura un mapa narrativo atendiendo a las zonas urbanas en que se han ambientado las historias, y Castellanos (“Barcelona”), quien, de modo más analítico, establece un paradigma atravesado por el eje “Ensanche – el Raval” que resume la presencia de dos imágenes opuestas de Barcelona en la literatura: “d’una banda, la voluntat de traduir una imatge de Barcelona com a ciutat moderna i avançada [el Ensanche] i, de l’altra, l’exteriorització de les nafres, dels mals socials, de la misèria, que aquesta modernitat comporta [el Raval]” (132). Por otro lado, la bibliografía sobre el caso madrileño llama la atención por la ausencia de este tipo de aproximación. Este hecho no implica que la narrativa sobre la capital carezca de espacios bien delimitados, ya que, muy al contrario, y por citar un ejemplo ilustrativo, el trabajo de Moral resulta clarificador por dar un panorama cabal de las diversas localizaciones donde se ha ambientado el amplio espectro de novelas examinadas por el estudioso. Sin embargo, la laguna bibliográfica señalada quizá sí apunte a la inexistencia de una jerarquía relativa a los centros neurálgicos del imaginario madrileño, fenómeno al que probablemente remite Amorós en una conferencia pronunciada en 1988, cuando afirma: “Madrid . . . no tiene una fisonomía tan clara, tan peculiar, tan marcada, como puedan tener Sevilla, o Salamanca, o Toledo, o Santiago de Compostela. Esto en un sentido es malo, es una

ciudad menos pintoresca. En otro sentido, es bueno, porque es una síntesis de toda España” (34).

La falta de una “clara fisonomía” en comparación con otras ciudades de la Península puede servir de estímulo al intento de establecer ahora, sin mayores pretensiones taxonómicas o sistemáticas, una sucinta enumeración de algunos de los rincones madrileños que han cobrado cierto protagonismo en la representación literaria de la capital desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. En este esbozo figura, primeramente, la Plaza Mayor de *Fortunata y Jacinta*, así como el edificio de El Escorial, sobre el que reflexionaron los escritores del Modernismo (Miguel de Unamuno [*Andanzas y visiones españolas*], Azorín [*Tiempo y paisaje: visión de España*]) y, muy especialmente, Ortega y Gasset en su ensayo “Meditación del Escorial”).²² La Gran Vía, por su parte, ha sido escenario ocasional de múltiples novelas, como *Las últimas horas* (José Suárez Carreño) y aparece de forma protagonista en *La llama*, de Arturo Barea.²³ Desde una perspectiva más contemporánea, y siempre sin la pretensión de llevar a cabo un rastreo sistemático, podrían añadirse las Torres KYO o la Torre Picasso, la cual hace acto de presencia, por ejemplo, en *Los misterios de Madrid*, de Antonio Muñoz Molina.

En este primer capítulo se ha abordado el fenómeno de la ciudad literaria, concretamente el proceso que, a partir de la Revolución Industrial, conjuga el diseño urbanístico moderno con el desarrollo de la novela moderna desde la segunda mitad del

²² En las décadas sucesivas, la presencia literaria del Escorial se perpetúa especialmente a través de la poesía, según se observa en la obra de Dionisio Ridruejo, Ernesto Giménez Caballero y Luis Cernuda, entre otros. Desde su edificación en el siglo XVI, el Escorial ha gozado de una larga tradición en tanto motivo de representación en los textos: consúltense los trabajos de Álvarez Barthe; Asís; Álvarez Turienzo; Campos y Fernández de Sevilla; Fuentes Vázquez; Saval (“Espiritualidad”).

²³ Baker (*Madrid*) y Compitello exploran la presencia de la Gran Vía en el cine español.

siglo XIX. Ciñéndonos a la geografía peninsular, se ha atendido al panorama de la Barcelona literaria (junto con un breve repaso sobre la narrativa en torno a la capital), con lo cual queda delimitado el contexto temático de los textos objeto de estudio en este trabajo. En el siguiente capítulo se expone el criterio de aproximación a los mismos: la écfrasis arquitectónica.

CAPÍTULO 2

LA ARQUITECTURA Y LA NOVELA: LA PRESENCIA DE LA SAGRADA FAMILIA EN LA NOVELA DEL SIGLO XX

2.1 La arquitectura y la novela: un cruce interdisciplinario

2.1.1 Cartografías de la ciudad moderna

En el capítulo anterior ya se apuntó a la existencia de diferentes nociones con las que los críticos han venido conceptualizando la experiencia literaria de la ciudad. Por evocar algunas de ellas brevemente aquí, recordemos que Pike manejaba los términos de “static city” y “city in flux”; Timms y Kelley, el de “unreal city”; Alter, el de “experiential realism”; etc. No cabe duda de que, en todos los casos, se trata de conceptos resultantes del examen sobre el modo en que el sujeto humano (autor de carne y hueso o personaje literario) percibe y siente la gran ciudad. Por tanto, en el seno de este panorama bibliográfico, es legítimo atender a otra de las experiencias ligadas al fenómeno con el ánimo de aducir una lente alternativa desde la que analizar la novela urbana. La perspectiva, o el plano de observación, es, en este sentido, uno de los elementos que más afectado se ve por el nacimiento de la ciudad moderna a partir del siglo XIX.

Por un lado, Williams señala que “[l]a percepción de las nuevas cualidades de la ciudad moderna se había asociado, desde el comienzo, con un hombre que pasea a pie, como si estuviera solo, por sus calles” (291). El crítico británico lo ejemplifica con ciertos poemas de Blake y Wordsworth, y, en prosa, remite al personaje dickensiano Florence Dombey. No obstante, la inevitable referencia de este “hombre que pasea a pie”

es la figura del *flâneur* según fue estudiada por Benjamin en su ensayo sobre el París del siglo XIX. Su condición, en tanto transeúnte, es tan sólo explicable y posible en la época moderna. Explicable, en primer lugar, porque el capitalismo decimonónico trajo consigo la generación de una literatura de consumo a través de los denominados folletones, consistentes en novelas que iban apareciendo progresivamente en los periódicos y cuya finalidad era captar el interés del público para estimular la suscripción al diario. La actividad del *flâneur* quedaba, pues, sujeta a la necesidad de permanecer deambulando por las calles con el fin de documentar la irrupción de cualquier accidente o suceso digno de ser transcrito en la página. Posible, en segundo lugar, porque este vagabundeo no habría podido tener lugar sin la reforma urbanística de la época: “ni siquiera entonces se podía callejear por toda la ciudad. Antes de Haussmann eran raras las aceras anchas para los ciudadanos, y las estrechas ofrecían poca protección de los vehículos. Difícilmente hubiese podido el callejeo desarrollar toda su importancia sin los pasajes” (Benjamin 51). Ambos aspectos llaman la atención sobre uno de los rasgos característicos de esta figura: la ociosidad. En efecto, el paseante se consagra al recorrido urbano sin ningún tipo de condicionamiento horario ni la preocupación por el empleo de un tiempo excesivo. Lejos de ello, sus facultades se proyectan sobre la base de la gran sensibilidad que posee, en especial la capacidad de observación: “Observation is the *raison d’être* of the *flâneur*, and seeing visual lures is the key to the *flâneur*’s movement, drawn from sight to sight” (Shields 65).²⁴ El principal objeto de contemplación en el espacio moderno, según Benjamin, viene a ser la multitud que recorre sus calles y en cuyo interior florece la

²⁴ Si bien la contemplación es el fenómeno más patente, la sensibilidad del flaneur implica la práctica de todos los sentidos, como por ejemplo el del oído: “The *flâneur* must listen carefully to sounds, stories, scraps of quotations as well as search for clues amongst the ‘dead data’ of the metropolis” (Frisby 93).

figura de un transeúnte como Baudelaire: “Baudelaire no se sintió movido a entregarse al espectáculo de la naturaleza. Su experiencia de la multitud comportaba los rastros ‘de la iniquidad y de los miles de empujones’ que padece el transeúnte en el hervidero de una ciudad, manteniendo tanto más despierta su consciencia del yo” (77).

La mención que Benjamin hace de la reforma de Haussman, en paralelo con el Ensanche de Cerdà en el caso de Barcelona, recuerda la expansión urbana del siglo XIX, donde la sensación de los ciudadanos es la de hallarse en el interior de un trazado laberíntico cuya complejidad aumenta en la medida en que que la ciudad va alcanzando cotas más altas de desarrollo a finales del siglo XIX y principios del XX. En el contexto de las múltiples calles que se extienden paralelas y se entrecruzan perpendicularmente, “[t]he inhabitant or visitor basically experiences the city as a labyrinth” (Pike 9).²⁵ Esta experiencia resulta tanto más consciente por cuanto el flâneur desempeña su actividad de contemplación con la voluntad de comprender el entorno que lo circunda, según afirma Shields.²⁶ La noción del laberinto, por tanto, conjura una serie de ideas agrupables en torno a los semas del “encierro”, lo “inabarcable” o “inaccesible”, que resumen lo que llega a significar la colmena de calles a los ojos del transeúnte. Desde la perspectiva de este último, se gesta la aparición de un determinado tipo de percepción que a su vez se ve reflejado en la literatura: el escritor modela su narrador o personaje en tanto sujeto cuya mente, caracterizada principalmente por su fragmentarismo, capta con discontinuidades

²⁵ Santarcangeli reflexiona ampliamente sobre el motivo del laberinto y documenta ya desde el imaginario romano la vinculación con la urbe. Smith remite a un fenómeno similar: “From the beginning of urban history a feature associated with city gates has been the labyrinth” (171). Véase también el ensayo de Faris.

²⁶ “[W]hile the *flâneur* is presented as a native of his locality, he is actually an individual caught in the act of attempting to regain and keep his native’s mastery of his environment” (72).

el tan dinámico contexto en el que vive. En este sentido, Timms y Kelley hablan del contraste entre los cuadros literarios decimonónicos y los de las primeras décadas del siglo XX:

Influenced by Bergson, Freud and William James, the artists and writers of the early twentieth century assigned to subjective perceptions a higher truth than to photographic accuracy. For them the city was no longer the aggregate of its interacting social parts; it was a source of fleeting impressions registered by fluid states of consciousness. The realistic novels of the nineteenth century had depicted social milieux that were relatively fixed and stable, so that they could be encapsulated in self-contained chapters. (4)²⁷

La propia naturaleza de esta experiencia, abrumadora por la omnipresente diversificación laberíntica de calles y tráfico humano, genera la necesidad de un mapeo que permita dar un mínimo de coherencia al caos reinante en el entorno. Dicho mapeo será posible, y así lo registra indirectamente el propio Benjamin,²⁸ pero sólo desde una perspectiva de observación complementaria a la del transeúnte: la proporcionada desde la altura de una torre o un edificio elevado.

En el plano antropológico sobre la dimensión mítica de la ciudad, Barthes ("La Torre") brinda una interesante idea que puede servir como punto de partida en este tema, ya que asocia el monumento arquitectónico con el conocimiento privilegiado que la altura de aquel garantiza sobre la urbe, la cual de este modo es poseída o dominada por el espectador aéreo. No obstante, para obtener este conocimiento iniciático, se requiere un sacrificio, consistente en un rito de inclusión por medio del cual el habitante, cual neófito, se adentra en el oscuro enigma del interior del monumento (66). En el plano histórico,

²⁷ Pike implica el mismo fenómeno con su noción de "city un flux", y Alter también remite a la evolución experimentada por el fenómeno de la observación (XI).

²⁸ Se trata del momento en que el crítico alemán contrasta la visión de Berlín ofrecida por E. T. A. Hoffman en sus textos frente a la de Poe sobre Londres o Baudelaire sobre París.

Boyer, en *The City of Collective Memory*, establece una clasificación del desarrollo de la modernidad urbana en términos de patrones estéticos de representación, y distingue tres etapas: “the City as a Work of Art”, “the City as Panorama”, y “the City of Spectacle”.²⁹ No es casualidad que sea la convención de “City as Panorama” la que estuvo operativa durante las primeras décadas del siglo XX, cuando los nuevos medios de transporte de la época generaron una nueva concepción fragmentaria y caleidoscópica del espacio urbano, según lo apuntado más arriba: “Railroad travel in the nineteenth century already had annihilated the old continuum of space and time by erasing the perception of in-between space. . . . So too the city was no longer seen from a static frontal perspective, or as a centered and composed picture, but as a multidimensional traveling view that was itself a new spatialization of time” (41). Lo interesante del concepto de Boyer es que añade la presencia de un movimiento ascensional por parte del diseñador urbano y el arquitecto, como por ejemplo Le Corbusier:

Ascending the Eiffel Tower he [Le Corbusier] felt was a solemn moment, for little by little as the horizon rose, the mind was projected onto a wider screen. When the eye took in the urban panorama, optimism reigned and there the imagination conceived of vast new arrangements of space. This aerial perspective implied a new way of seeing and knowing—by analysis, comparison, and deduction. From this vertical perspective, Le Corbusier noted, the eyes sees clearly, the mind makes wise decisions, and the city planner knows what to do. (43)³⁰

El movimiento del arquitecto suizo tiene su correlato en el campo artístico, donde la técnica perspectivística constituye un intento por lograr una síntesis dotadora de sentido

²⁹ Su clasificación parece ser simétrica a la de Sharpe y Wallock, quienes diferencian tres fases cronológicas en el período que cubre la evolución de la ciudad desde principios del siglo XIX hasta la actualidad.

³⁰ Además de Boyer, Pike declara igualmente: “He [the city inhabitant] cannot see the whole of a labyrinth at once, except from above, when it becomes a map” (9).

de la experiencia caótica de la ciudad (Timms and Kelley). Aunque podrían aducirse numerosos ejemplos de los textos de Joyce, Elliot o Apollinaire, es quizá pertinente acudir al campo pictórico para mostrar de modo más elocuente el fenómeno de la perspectiva artística. Si se observan los cuadros cubistas de Robert Delaunay sobre la Torre Eiffel (1910-1912), se constata que el edificio figura en tanto símbolo unificador que brinda coherencia al confuso paisaje parisino: “the Eiffel Tower becomes the vortex of the city’s surging energies. . . . the tower does not stand in potent isolation on the Champs de Mars. It seems to generate energies so powerful that it draws the buildings on the city upon it” (Timms and Kelley 4). La construcción arquitectónica, por consiguiente, constituye un motor de organización, bien sea a través de la visión aérea que promete desde su altura (como en el caso de Le Corbusier), bien sea por el efecto que provoca en el conjunto del resto de edificios que conforman el espacio (como en los cuadros de Delaunay).³¹

El crítico que mejor ha sabido conceptualizar esta doble perspectiva sobre la ciudad ha sido Certeau en un capítulo de su libro *The Practice of Everyday Life*. El crítico francés divide entre la visión ostentada por el *voyeur* y el *walker*: el primero se ubica en una posición elevada y a distancia, desde la que ostenta una mirada divina sobre el conjunto que se extiende ante sus ojos; el *walker*, por su parte, es el que recorre las calles de manera autónoma, apropiándose del espacio y actualizando su significado de modo personal y original. Si bien es cierto que Certeau es heredero de la concepción

³¹ Es por esta función de organizar lo que de otro modo sería “an amorphous mass of building” por lo que Smith engloba los edificios arquitectónicos bajo el marbete de “urban accents” (172-73). Barthes (“La Torre”) examina el proceso de *desciframiento* de la imagen de la capital francesa a los ojos del espectador situado en su monumento más emblemático

lefebvrina del espacio urbano, cuyas directrices teóricas no son la base de análisis del presente trabajo, su texto interesa especialmente por compendiar ambos planos de observación (*voyeur* y *walker*), los cuales, en términos metafóricos, se asemejarían a las dos piezas de una bisagra cuyo eje podría cifrarse precisamente en el edificio con el que el crítico francés abre su ensayo: uno de los rascacielos del hoy desaparecido World Trade Center. En efecto, la materialidad de la construcción arquitectónica avala en su misma verticalidad tanto la actividad del transeúnte, ubicado a los pies del edificio y sumido en el laberinto de calles circundantes, como la del observador, localizado en la cima y mapeando el panorama ante sí. Se puede, entonces, concluir que la doble perspectiva de visión teorizada por Certeau se articula sobre la dimensión de la línea vertical de un edificio arquitectónico, bien se trate del World Trade Center o de la Torre Eiffel.

Por lo tanto, recapitulando lo expuesto hasta el momento, puede constatarse cómo la experiencia humana engendrada por la propia naturaleza de la urbe moderna (el caminante y el espectador aéreo) ha trascendido su contexto fenomenológico para adentrarse en el terreno de lo simbólico, polo en el que se enmarca el trabajo de Certeau y los análisis de la figura del transeúnte en la literatura inglesa (Williams) y en Baudelaire (el *flâneur* de Benjamin). Este tránsito queda perfectamente ilustrado en el breve pero magistral artículo donde Barthes examina el modo en que la Torre Eiffel, más allá de ser una estructura material levantada en una época determinada, pasa a ser “un significante puro, es decir, . . . una forma en la que los hombres no dejan de colocar *sentido* . . . sin que por ello este sentido se termine o se fije” (“La Torre” 59). En la medida en que

Barthes no sólo se enfoca en el *sentido* social del monumento (símbolo, antes que todo, de París), sino también en su dimensión como “objeto *poético*”, la puerta queda abierta a la consideración de la relación entre el edificio arquitectónico y el texto literario.

2.1.2 Confluencias entre arquitectura y novela

Este binomio pertenecería a la más general correspondencia que entre las artes plásticas y la literatura se ha venido designando tradicionalmente como *écfrasis*, un término cuyo principal significado es, en palabras de Chaffee, “‘description’ and, in particular, verbal depiction of either an actual or make-believe work of art” (312). Ciñendo el término “work of art” al referente arquitectónico, uno de los conceptos más elocuentes en este campo interdisciplinario es el acuñado por E. E. Frank a finales de los años setenta, “literary architecture”. En efecto, sin adentrarnos ahora en los presupuestos epistemológicos de E. E. Frank, la expresión permite resumir un fenómeno que no resulta en absoluto novedoso o tan sólo propio de la época moderna. Ya en la Antigüedad, el ingeniero militar romano Marco Vitruvio Polión (siglo I a. C.) escribió un extenso tratado en diez libros titulado *De architectura* donde, por ejemplo, deriva los principios constructivos *ordinatio*, *dispositio*, *symmetria*, *decor* y *distributio* del campo de la retórica (Easley 48). En un movimiento inverso de trasvase de conceptos, los oradores de la época remitían a su vez a la arquitectura para explicar aspectos relacionados con el discurso (la dicción, el estilo, la estructura) (E. E. Frank 249). Así lo hicieron Cicerón o Dionisio de Halicarnaso, y, posteriormente, Quintiliano (siglo I d. C.), quien abre el “Proemio” que encabeza el séptimo libro de sus *Institutio oratoria* con un elocuente

pasaje donde equipara la *dispositio* de los materiales en el texto con los de la construcción:

Me parece haber hablado lo bastante de la invención, pues no sólo hemos tratado de todo lo que conviene para enseñar, sino también para mover. Pero así como no basta que el artífice tenga buenos materiales para la fábrica de un edificio, si no sabe darles un buen orden y colocación, así por más afluencia de voces que haya en la oratoria, sólo servirán de abultar y llenar, si no se unen y ordenan entre sí por una competente disposición. (5)

E. E. Frank, asimismo, apunta que el fenómeno es rastreable desde el Renacimiento hasta el siglo XIX en escritores como David Hume, William Hazlitt o Arthur Schopenhauer, al punto, incluso, de que los arquitectos conciben sus obras como libros para el transeúnte/lector, según una declaración de la época en *The Civil Engineer and Architect's Journal, Scientific and Railway Gazette*, una revista inglesa decimonónica sobre arquitectura: “A public monument is a book opened for the perusal of the multitude; unless it declares its meaning fully, plainly, and sensibly, the main use is lost” (cit. en E. E. Frank 254). Más contemporáneamente, reemplazando el ámbito de la antigua retórica por el de la crítica moderna, Hamon señala que la literatura necesita recurrir a otras artes para poder definirse (*Expositions* 17), lo cual implica un trasvase semiótico que se demuestra, por ejemplo, en el vocabulario manejado para describir los textos, nutrido en parte de términos arquitectónicos tales como “estructura”, “punto de vista”, “volumen”, “clausura”, “deconstrucción”, etc. (“Littérature”).

Si trascendemos la faceta metalingüística y atendemos al universo delimitado por las fronteras de la ficción, lo cierto es que los referentes arquitectónicos son una realidad omnipresente que siempre ha formado parte de aquella (Hamon, “Texte” 6), bien haya sido de un modo relevante, bien insustancial quizá. Una de las primeras explicaciones

que vienen a la mente para justificar este hecho es tal vez la que aporta Hamon cuando afirma que el escenario arquitectónico proporciona un “efecto realista” a la obra en la que se inserta, “for it provides fiction with a recognizable frame, anchor, or background that creates its verisimilitude” (*Expositions* 23). El crítico francés se afana en establecer, siquiera brevemente, una mínima pero útil clasificación que permite poner un poco de orden en el panorama, y divide en dos etapas la representación literaria del edificio, separadas por el siglo XVIII. Así, hasta ese momento la representación se había realizado a través del llamado distanciamiento, de modo que los edificios habían figurado de modo indirecto, a través de la écfrasis, del enunciado cómico, irónico o paródico, de la alegoría o prosopopeya, del relato utópico, e incluso de géneros marginales como las guías de peregrinos o los relatos de viajes. Además, esta figuración indirecta tenía su correlato en la función puramente utilitarista que desempeñaban los elementos arquitectónicos dentro de los argumentos de la obra, donde la ventana era sólo un marco para ver a su través, el jardín era un lugar de encuentro, la escalera simplemente permitía subir y entrar, y la iglesia era sencillamente un lugar para rezar. Más allá de esto, su única significación había radicado en indicar el género del texto (por ejemplo, los palacios apuntaban a la epopeya, como las pensiones al subgénero picaresco) o en desempeñar meros papeles circunstanciales con respecto a la acción del protagonista (ayudar a que esta se lleve a cabo u oponerse a ella) (“Littérature” 316-17). Hacia finales del siglo XVIII, sin embargo, se observa lo que Hamon conceptualiza como una “prosificación” y “socialización” del edificio literario: “il est évoqué dans le réseau global et complexe des relations qu’il entretient avec l’ensemble du système de l’oeuvre où il trouve place”

(“Littérature” 317-18). Por lo tanto, el elemento arquitectónico de la obra comienza a adquirir ciertos papeles relevantes (influye, positiva o negativamente, en la voluntad del protagonista, constituyéndose así en entidad fundamental dentro del argumento) y, además, una constelación de valores ideológicos que determina igualmente la acción de los personajes (por ejemplo, la distinción entre el hábitat público y el privado).

El de Hamon, dedicado a la literatura francesa, es sólo uno de los numerosos esfuerzos existentes en el corpus bibliográfico actual por examinar y conceptualizar el fenómeno de la arquitectura literaria, que es como podemos denominar a la presencia de la arquitectura en la literatura. El citado libro de E. E. Frank, publicado en 1979, supuso precisamente una de las primeras contribuciones en el campo, y en él la estudiosa organiza el material por medio del sintagma “literary architecture”, es decir, la propensión a una analogía entre ambas disciplinas que recorre las obras de múltiples escritores a lo largo de una tradición que se remonta hasta la Antigüedad, y de la cual ella se centra en un período especialmente relevante: los años finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. De entrada, afirma E. E. Frank, esta analogía se realiza sobre un proceso de conversión por medio del cual la arquitectura se desmaterializa (es decir, deja de ser una forma física presente en el espacio exterior) y accede a la obra literaria, la cual, a su vez, siendo un tipo de arte más inmaterial, experimenta el fenómeno inverso, corporeizándose. En otras palabras, el lenguaje y los pensamientos transmitidos por el texto adquieren una dimensión espacial. Sin centrarnos ahora en las interesantes conclusiones de E. E. Frank, quien, tras el estudio de los autores en particular, resume

claramente sus hallazgos en un eje atravesado por cuatro vectores de analogías,³² interesa remarcar el binomio que E. E. Frank apunta en su libro: la arquitectura en tanto relacionada con el espacio, por un lado, y la literatura en tanto asociada con el tiempo, por otro.³³ Es el punto de partida de Ricoeur en un artículo tan breve como iluminador: “una analogía entre arquitectura y narratividad: la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación ‘configuradora’; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y, por otro lado, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo” (11).

Al ensayar una superación del abismo que en términos epistemológicos (espacio/tiempo) separa ambas esferas, Ricoeur realiza una serie de reflexiones que resultan indudablemente pertinentes para el presente trabajo. En primer lugar, divide la exposición según tres fases concernientes al nivel narrativo sobre las que se tratará de operar un progresivo paralelismo arquitectónico: la prefiguración, la configuración y la refiguración. La primera de ellas es una etapa previa a la forma literaria en sí, y consiste en la presencia de relatos en la vida cotidiana; la tercera se refiere a la lectura, acto que es posterior al establecimiento de la forma literaria. Ahora fijaremos nuestra atención en la etapa intermedia, ya que es la que más directamente gira en torno a la configuración del texto (o, simétricamente hablando, edificio). Esta fase se divide a su vez en tres momentos: la “puesta en intriga”, la “inteligibilidad” y la “intertextualidad”. La “puesta

³² Las cuatro categorías, fruto del examen de Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust y Henry James, son: arquitectura-cuerpo humano, arquitectura-memoria, arquitectura-mente y arquitectura-literatura.

³³ La general oposición entre las artes plásticas, vinculadas al espacio, frente a la literatura, ligada a la dimensión temporal, ha sido objeto de estudio teórico en la época moderna desde el clásico manual de Lessing (*Laocoon*, 1766), el cual inició una línea de reflexión continuada contemporáneamente por investigadores como Steiner, Krieger y Hagstrum.

en intriga” representa el estadio por el que se teje una trama según una determinada síntesis de los acontecimientos, “también los aspectos de la acción y, en particular, las maneras de producirla, incluyendo causas, razones de actuar, y también las casualidades” (17-18). La “inteligibilidad”, por su parte, consiste en un trabajo de reflexión sobre el material de los acontecimientos de la “puesta en intriga”, de manera que éstos alcancen a ser inteligibles sobre el soporte de una narración o una inscripción. Finalmente, una vez que la forma narrativa está consolidada, su existencia se realiza en el entorno de otros textos anteriores o contemporáneos con los que aquella guarda una relación directa o indirecta. Esta “intertextualidad”

es la base de cultivo de diversas y cada vez más refinadas operaciones dentro del relato moderno. La introducción de los llamados ‘tropos’—es decir, figuras estilísticas, la ironía, la burla, la provocación—y, por tanto, la posibilidad no solamente de construir, sino de desconstruir es, a fin de cuentas, un tipo de uso puramente lúdico del lenguaje que se *celebra* a sí mismo, alejado de las cosas. (20)

Ricoeur argumenta cómo este triple fenómeno de “configuración” del relato es paralelo al proceso constructivo, produciéndose así una temporalización de la arquitectura y una espacialización de la narración. En primer lugar, a la síntesis de materiales que conlleva la “puesta en intriga” equivale la heterogeneidad que gobierna el edificio, el cual es un conjunto de diferentes cuerpos y superficies; en este nivel, la arquitectura se temporaliza en la medida en que la operación de construcción “consume tiempo” (21) y, además, queda reflejada en la apariencia del edificio.³⁴ La “inteligibilidad”, que de entrada proporcionaba una dimensión espacial al relato por cuanto este se sustentaba sobre la inscripción en una superficie, permite que el objeto arquitectónico, a través de su

³⁴ Ricoeur también añade otro factor: el relativo al habitar. Es decir, en la arquitectura queda inscrito el tipo de vida de sus moradores.

material, adquiera la condición de duradero. Finalmente, en la fase de “intertextualidad”, el fenómeno constructivo se historiza, ya que “cada nuevo edificio surge entre otros edificios ya construidos, que presentan el mismo carácter de sedimentación que el ‘espacio’ literario” (23). Por consiguiente, Ricoeur, al abordar la intersección espacio-temporal de las dos disciplinas, instaura unos interesantes paralelismos según ciertos criterios como la heterogeneidad, la realización de la obra en el tiempo, la memoria conjurada (acerca del propio proceso de construcción, o del tipo de vida de sus moradores) y la intertextualidad. Estos conceptos, pues, suponen la apertura de una primera vía de análisis sobre los textos narrativos.

El capítulo inicial, elocuentemente titulado “Text and Architecture”, del clásico trabajo de Hamon sobre las exposiciones y la literatura decimonónica francesa (*Expositions*) proporciona asimismo un importante bagaje de observaciones fruto del examen comparativo de los dos ámbitos artísticos. Teniendo en cuenta que la arquitectura literaria se concreta en descripciones verbales, la *exposición* es, para Hamon, un fenómeno fundamental del que partir. Esta gobierna las tres funciones semánticas de que se reviste todo edificio descrito en un texto: en primer lugar, aquel es un objeto hermenéutico que actualiza la división entre un exterior aparente y un interior oculto; en segundo lugar, es un objeto discriminador del espacio por medio de articulaciones y particiones, es decir, por medio de contigüidades y distanciamientos espaciales; en tercer lugar, es un objeto jerárquico que asigna a cada uno de sus componentes un papel determinado dentro del sistema global (la relación de las partes entre sí y con respecto al conjunto). La narración en la que figure la descripción de la construcción arquitectónica,

por tanto, adquirirá ciertas características al compás de estas tres funciones reseñadas, respectivamente: una trama que desvela el progresivo descubrimiento de la verdad por parte de los personajes; una trama en la que el deseo³⁵ opera en tanto motor que mueve a los actores; y, finalmente, una trama en la que se desarrollan estrategias de poder entre los personajes (las partes) o estrategias de influencia entre éstos (las partes) y el lugar (el conjunto).

Más allá del plano teórico en el que se sitúan hasta aquí las observaciones de Ricoeur y de Hamon, este último también ensaya, a nivel práctico, una interpretación de la convergencia entre el modo literario decimonónico y la vigencia de un tipo de arquitectura en particular. En efecto, la segunda mitad del siglo XIX fue testigo del surgimiento de una serie de diseños y construcciones absolutamente novedosos cuya última finalidad era, sencillamente, *mostrar*. Se trataba de bulevares plagados de escaparates y de recintos de exposiciones por los que el paseante transitaba contemplando a su paso numerosos y diversos artículos dispuestos al espectáculo: “The exposition offered exemplary objects, scale models, blueprints and cut-aways of machines, as well as examples of art and industry, all accompanied by descriptions. . . . Similarly, on the boulevard, items bearing names and labels were exposed behind shop windows accompanied by a laudatory epideictic discourse—the advertisement” (*Expositions* 67). Estos espacios se configuraban, por lo tanto, merced a un diseño arquitectónico que

³⁵ “[A]ll desire, be it attraction or repulsion, is nothing more than the institution, the abolition, or the confirmation of a distance, of an estrangement, or of a deferral, in other words, of a space between a self and another self, or between a subject and object” (Hamon, *Expositions* 27).

buscaba una disposición utilitaria y a la vez didáctica³⁶ del espacio, canalizando el tráfico humano, controlando la iluminación y organizando coherentemente el conjunto orientado a fomentar la visibilidad de los objetos expuestos (o de ciertas clases sociales, en el caso del bulevar). La escritura de la época hubo de verse afectada por el fenómeno. Por ejemplo, el conocimiento enciclopédico que los artefactos de las exposiciones pretendían estimular se tradujo en el afán del escritor realista por reflejar en sus textos un retrato abarcador de la sociedad de su tiempo. Este propósito fue conceptualizado por los mismos novelistas con expresiones que verbalizaban las características de la realidad arquitectónica circundante ya aludidas: iluminación, visibilidad, transparencia, organización. Así lo verificamos en un artículo periodístico firmado por Zola: “I want *crystal-clear* sentences so clear and simple that the ingenuous eyes of a child could penetrate them, delight in them, and remember them. I want ideas so true and bare, that they themselves appear to be *transparent* as well as solid, like *diamonds in the crystal* of the sentence” (cit. en Hamon, *Expositions* 76, cursivas mías).³⁷

No obstante, el diseño de bulevares y recintos de exposiciones no fue la única obsesión arquitectónica de la época en Francia. Emery ha llamado la atención sobre una línea de pensamiento que, articulada en torno al motivo del estilo gótico, circuló en artículos de periódico, ensayos, literatura y correspondencia franceses a lo largo de todo el siglo XIX. El desarrollo de esta reflexión evolucionó hasta el punto de que, hacia las

³⁶ Hamon no sólo se refiere a la didáctica en su sentido enciclopédico positivo, sino también al férreo control panóptico sobre el individuo que este tipo de arquitectura pretendía ejercer.

³⁷ Hamon documenta el empleo de este tipo de vocabulario en otros autores, no necesariamente pertenecientes a la estética realista, como Baudelaire o Verlaine, demostrando así que tanto la ficción como el discurso crítico-literario de la segunda mitad del siglo XIX se vieron influenciados por esta terminología relacionada con el fenómeno arquitectónico expositivo.

dos últimas décadas de la centuria, “the cathedral became a figure of predilection” (2). Lo interesante, tal y como lo recalca la autora, es que este hecho tuvo lugar en una coyuntura política, social y cultural marcadamente agitada, caracterizada, en lo que al aspecto religioso se refiere, por la separación entre Iglesia y Estado, la progresiva secularización de la sociedad e incluso el abandono de templos. Precisamente en esta acuciante atmósfera de “social fragmentation, disappearing beliefs, and vanishing traditions” (4), la catedral se convirtió en un símbolo de gran “flexibilidad semántica” que, además de su significación de lugar sagrado del Catolicismo, pasó a representar también “the history of a secular French nation, and redemption through art” (4). De esta forma, la catedral llegó a ser un signo semánticamente rentable en el contexto de la crisis social, según se desprende del examen de las novelas de Zola, Huysmans y Proust. Un período muy similar al de Emery es el que Prungraud toma como marco cronológico en su trabajo sobre la representación literaria de la catedral, término que aquí posee un referente más amplio: “nous avons fait le choix d’intégrer à notre corpus des édifices qui ne répondent pas *stricto sensu* à la définition de la cathédrale. Nous suivrons en cela Littré qui admet l’extension du substantif: ‘Nom donné aux grands et beaux monuments de l’architecture chrétienne” (11-12). Analizando la catedral en tanto elemento cuyo significado, incompleto o polifónico, ha estimulado la imaginación de los escritores en su intento por decodificarlo, Prungraud documenta los diferentes imaginarios tejidos en torno al edificio tales como el sueño, la naturaleza, el cuerpo o el poder político.

En el contexto del espíritu vanguardista de las primeras décadas del siglo XX, el diario surrealista francés *Documents* (1929-1930) comenzó a publicar de forma seriada, a

partir de su segundo número, un *Diccionario crítico* cuya finalidad era, precisamente, parodiar el academicismo de las gramáticas y diccionarios al uso. La palabra que encabezaba este diccionario fue “Arquitectura”, y el artículo sobre el término fue escrito por el editor de la revista, Georges Bataille. En este texto, el intelectual vislumbra en la arquitectura el medio por el que se vehicula la imposición de un orden autoritario sobre los miembros de una sociedad: “In practice, only the ideal being of society, that which orders and prohibits with authority, expresses itself in what are architectural compositions in the strict sense of the term” (21). La correlación metafórica establecida por Bataille entre edificio y pujanza de un poder hegemónico se sostiene sobre un principio general por el cual la arquitectura, más allá del acto constructivo, opera siempre como metáfora de *otra cosa* (Hollier). En este proceso analógico, aquella siempre va a aportar su característica más genuina, la *estructura*, es decir, la condición por la cual consiste en un conjunto de elementos relacionados entre sí según un orden claramente dispuesto.³⁸ Por ende, siempre que la arquitectura esté presente, bien sea físicamente (en edificios concretos), bien sea a nivel metafórico (en la definición de un objeto o un proceso), se implicará una noción de conjunto sistémico, donde las relaciones entre cada una de sus partes quedan terminantemente definidas: “There is consequently no way to describe a system without resorting to the vocabulary of architecture. . . . This metaphor provides the system’s form in every area where it appears. Which results in the repression of anything resembling play, exteriority, or alterity” (Hollier 33). No es entonces casualidad que el templo se le antoje a Bataille representación del poder religioso, *estructura*

³⁸ Por ser la *estructura* un concepto originalmente inherente a la arquitectura, Hollier denomina a esta última “archiestructura”, es decir, el sistema por antonomasia.

ideológica que se impone autoritariamente sobre el individuo: “the great monuments are raised up like dams, pitting the logic of majesty and authority against all the shady elements: it is in the form of cathedrals and palaces that Church and State speak and impose silence on the multitudes” (21).

Esta vinculación del edificio religioso a un código ideológico tuvo su manifestación más plena durante la época medieval, como demuestra Panofsky. En su iluminador trabajo, el crítico documenta la simultaneidad cronológica entre el nacimiento y apogeo del pensamiento escolástico, por un lado, y la irrupción de la arquitectura gótica, por otro. No se trató de una coincidencia casual, ni mucho menos atribuible a cierto individuo en particular, y muy al contrario se debió a lo que Panofsky denomina el *hábito mental* de la época. Lo interesante es que uno de los principios de la escolástica fue precisamente su condición expresamente sistémica, es decir, una disposición estructurada de sus componentes destinada a evidenciar la claridad de sus procesos racionales. Este esquematismo formal, no sólo fue manifestado en la apariencia de los edificios de la época,³⁹ sino también en los textos de los autores, cuyos contenidos fueron sometidos a una rigurosa ordenación que evidenciaba en su propio modo de presentación los estadios sucesivos del razonamiento del escritor. Al respecto de esto último, Panofsky lo ejemplifica en las llamadas “*similitudines* de Tomás de Aquino: terminología sugestiva, *parallelismus membrorum* y rima” (40). El gótico, por ende, constituye un caso singular por cuanto a la vinculación batailleana entre edificio y código ideológico añade el componente textual: la arquitectura gótica llevó a la práctica constructiva las bases del

³⁹ Véase el trabajo de Panofsky, que lo documenta detalladamente.

pensamiento escolástico, cuya condición sistemática se evidenciaba igualmente en la forma discursiva de los escritos.

Trascendiendo los límites de la estética medieval, interesa ahora comprobar hasta qué punto el paralelismo que aquella estrechaba entre la estructura de las catedrales de aquella época y la forma de las obras escolásticas constituye un modelo de análisis aplicable a novelas donde figuran descripciones arquitectónicas (especialmente de espacios religiosos). Downing se refiere a este fenómeno como “architecture”, y, de entrada, atribuye a los edificios de los argumentos una función protectora en clara correspondencia con su carácter estructuralmente cerrado: los personajes “enter edifices described within the course of the narrative, seeking escape from the chaos of quotidian existence outside” (13).⁴⁰ El hermetismo del espacio delimitado por las paredes de la construcción se yergue, pues, en oposición al caos circundante de la vida diaria, cuyo fluir sometido al devenir temporal desemboca en la caducidad de los objetos. Dicha significación proyecta, al nivel de la obra literaria donde se halle la alusión arquitectónica, una imagen de plenitud por la cual el texto sería capaz de encerrar el mundo en un código lingüístico *sistemático*, ajeno a las imperfecciones del habla (sometida, por su parte, a las cambiantes circunstancias de comunicación en cada momento).⁴¹ Hollier designa el fenómeno remitiendo a la forma (cerrada) del discurso:

⁴⁰ Si bien Downing no sólo se refiere a los templos, no es menos cierto que su carácter sagrado los hace encajar mejor que ningún otro en esta faceta de refugio, razón por la cual figuran en gran parte de la exposición del artículo.

⁴¹ El carácter sistemático remite a la definición de Saussure, quien dejó establecido que la lengua es un código de signos constituidos por un significante y un significado. En virtud de esta concepción de la lengua, la obra literaria designa el mundo exterior través de su cadena de significantes.

“It is always tempting to arrest a form. Form is discourse’s temptation. It is in taking form that discourse is developed and then becomes fixed and acknowledged” (24).

Sin embargo, continúa Downing, lo cierto es que la época contemporánea ha demostrado su escepticismo hacia el hermetismo, una condición que tarde o temprano se convierte en objeto de ironía. El edificio, al fin y al cabo, es una obra erigida por el ser humano y, por tanto, vulnerable al acecho del tiempo, que lo convierte en ruinas. Ellas, al paso de la lenta demolición, suponen la progresiva irrupción en sus muros de numerosos huecos y agujeros que, literalmente, quiebran el carácter inicialmente cerrado de la estructura arquitectónica: no es que esta desaparezca (las ruinas pueden conservar aún los trazos esenciales de la construcción original), sino que *se abre* al exterior. Del mismo modo, el lenguaje reconoce su condición artificial (a ‘false’ form created by the *temporal* play of arbitrary signifiers” [Downing 17, cursiva mía]) y, con ello, su imposibilidad para encerrar el mundo en un sistema (lingüístico) estable y definido: si los textos escolásticos (fruto de un formalismo esquemático paralelo al del trazado de la catedral gótica) simbolizaban, en el plano literario, una obra *cerrada*, cuya representación del mundo no podía recibir más que una lectura unívoca y monolítica, el texto contemporáneo halla su fuerza “en la ambigüedad permanente y en el resonar continuo de muchos sentidos que se prestan a una obra de selección pero que no son domados ni eliminados por ninguna selección” (Eco, *Las poéticas* 121). No obstante, al igual que sucedía con las ruinas del templo, la ambivalencia sigue obedeciendo a una estructura latente (ahora abierta) que guía la diversificación de sentidos:

Para obtener tal resultado ‘cibernético’ la libertad de opciones del lector debe estar ‘dirigida’ por el texto mismo. . . . La posibilidad de pasar de un nivel a otro

podría realizarse sólo por medio de una red increíblemente organizada de relaciones recíprocas. Este es el problema estructural de las así llamadas ‘obras de arte abiertas’, en las que el juego libre de ambigüedades presupone también una ‘regla de ambiguación’. (Eco, *Las poéticas* 121)

En definitiva, sobre el fondo de esta “red increíblemente organizada de relaciones recíprocas”, la escritura contemporánea desarrolla unos métodos sintácticos que dificultan el acceso a su sentido, o, cuando menos, lo tornan ambivalente, de modo que la designación de los referentes externos resulta problemática, compleja y requiere de una definitiva participación por parte del lector.

2.2 La Sagrada Familia en la literatura

2.2.1 El proyecto del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia

En el capítulo anterior acerca de la “gran novela de Barcelona”, la contextualización del debate en el primer tercio del siglo XX había permitido delimitar los contornos de una cuestión sobre la imagen urbana cuyas implicaciones, además de literarias, poseían raíces de tipo cultural e ideológico. Lo cierto es que la naturaleza misma del asunto (la configuración mental de la ciudad) llama la atención sobre la posible existencia de un proceso previo, o al menos paralelo, de configuración material de la ciudad. Es decir, y para el caso que nos ocupa, cabe pensar que el esfuerzo de los autores por hacer explícito el retrato de Barcelona es el reflejo, en el plano abstracto, de una labor mucho más concreta llevada a cabo sobre la materialidad del suelo urbano, donde opera el arquitecto. Sala (“Images”) concede acertadamente el protagonismo a ambos sujetos artísticos, a los que tan sólo diferencia el objeto de trabajo: mientras que los escritores “offer us otherwise unavailable views of the city, images of interiors,

sketches of individuals, and above all ideas, subversive or polemical as they may be”, los arquitectos, “by contrast, constructing the landscape, taking over and designing the city’s public and private space, battled with material city” (22).⁴²

Después de la edificación del Ensanche, la construcción física del paisaje barcelonés siguió siendo objeto de preocupaciones constantes durante la segunda mitad del siglo XIX. En 1871 se fundó la Escuela de Arquitectura de Barcelona, cuya misión era dotar de una sólida formación reglada a la nueva generación: Antonio Gaudí, Josep María Jujol y Joan Rubió i Bellver, por citar a algunos de los más sobresalientes.⁴³ El nacimiento de esta institución tuvo lugar sobre un trasfondo político altamente propicio que confirió al arquitecto un papel de una envergadura cultural e ideológica semejante a la del escritor de literatura urbana barcelonesa a finales del XIX y particularmente a partir del Novecentismo de principios del siglo XX. En este sentido, la estética modernista vigente en la época y a la cual se acogieron los jóvenes titulados recibió el impulso de las autoridades catalanas del momento, que vieron en el Modernismo un vehículo artístico ideal para reafirmar la esencia de su identidad nacional: “Modernisme . . . was a period during which all forms of artistic expression were directed within Catalonian society to reassert a sense of national cultural identity; it followed from the earlier movement, the Renaixença, which heralded the political rebirth of Catalonia as a nation state” (Burry, n. pag.). No es, pues, de extrañar que la activa implicación por parte de los arquitectos en la vida cultural venga constatada por su desempeño de ciertos puestos políticos

⁴² Semejante observación hace Bou (*Invention* 39).

⁴³ Remito al capítulo de Freixa y Molet para más información sobre la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

relacionados con el movimiento catalanista: Luis Doménech y Montaner, uno de los más prestigiosos profesores de la Escuela, fue presidente de Unió Catalanista y miembro de la Lliga Regionalista; José Puig y Cadafalch, alumno y luego maestro, fue presidente de la Mancomunidad de Cataluña entre los años 1917 y 1924; Joan Rubió i Bellver fue concejal del Ayuntamiento. El Ensanche, área que ya de por sí simbolizaba el progreso material que Barcelona respiraba, fue la principal, si bien no la única,⁴⁴ víctima de una nueva ola de modernización merced al emplazamiento de construcciones modernistas en su interior.

La cuadrícula diseñada por Cerdà acusaba una excesiva geometría que el propio ingeniero no ignoraba y que, según Epps, había tratado de paliar en cierto modo:

Cerdà's plan is not without such grand problems, and one, curiously enough, is the sense of monotony and uniformity that attends the grid. Cerdà was aware of this, and though the buildings he planned were equally enthralled to symmetry and repetition, he attempted to respond . . . by carefully peppering the *Eixample* with gardens and by overseeing the placement of major works such as the University in the 1860s. (164)

A la exigencia de una reforma que rompiera con la estrecha simetría del barrio se sumó una conjunción de dos factores coyunturales claramente favorables. En 1891 se introdujeron importantes novedades en las regulaciones sobre las construcciones municipales, las cuales, además de contemplar las necesidades de higiene colectiva o suministro de agua, daban una mayor libertad al diseño de las fachadas de edificios (Freixa and Molet 86-87). Además, la prosperidad económica del sector industrial en la época hizo que sus responsables, los miembros de la clase burguesa (población

⁴⁴ Freixa y Molet documentan también otros espacios de Barcelona afectados por la fiebre arquitectónica de la época, como el casco viejo, que sufrió un proceso de medievalización, o la construcción de importantes edificios públicos en otros barrios (el Palau de la Música Catalana [1905-08], el Hospital de Sant Pau [1905-11], entre otros).

mayoritariamente propietaria de los edificios del Ensanche), se convirtieran en mecenas artísticos en la medida en que encomendaron la construcción de casas cuya rica apariencia hiciera justicia al poder económico de sus dueños: “Barcelona offered, during those years of exaltation, the most extravagant possibilities that had ever been put at the artist’s disposition” (Descharnes 24). El Ensanche, por tanto, comenzó a perder su fachada homogénea en pro de un individualismo arquitectónico que, realizado bajo los auspicios del Modernismo, proyectaría una imagen singular e identitaria de Barcelona.

Con un mayor margen de libertad para el diseño de edificios y el empuje económico de la clase media de propietarios, los arquitectos confirieron a la cuadrícula de Cerdà una efigie definitivamente cosmopolita a través de la estética modernista: “It was this generation of architects who were to be responsible for the creation of the *modernista city*, evolving an architectural language that transformed Barcelona into one of the icons of Art Nouveau in Europe” (Freixa and Molet 82). Puig i Cadafalch diseñó la Casa Amatller; Enric Sagnier, la Casa Pascual i Pons; Josep María Jujol, la Casa Planells; Lluís Domènech i Montaner, la Casa Lleó Morera y la Casa Fuster. Antonio Gaudí, aparte de proyectar la realización de importantes residencias (especialmente la Casa Batlló y la Casa Milà), erigió un edificio público singular: el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia. La obra destacó desde el principio por las peculiares características de su arquitectura, lo cual la hizo tremendamente llamativa y atrajo la atención de numerosas voces en la época. No obstante, a diferencia del resto de edificios modernistas, jugó un papel insustituible en lo que iba a ser un plan para reformar el Ensanche. Para comienzos del siglo XX, el Ayuntamiento había alumbrado la idea de materializar, en términos

urbanísticos, una Barcelona que se antojaba ya al nivel de una metrópolis con sus ingentes concentraciones de capital, y esta vez ya no se trataba de introducir edificios aquí o allá, sino de modificar la estructura de su planta. Por ello, en 1903 se convocó un concurso de proyectos donde la victoria fue obtenida por el arquitecto francés Leon Jaussely. Su plan, que no llegaría a ser realizado en su totalidad, proyectaba la construcción de espacios y avenidas en el Ensanche que dotaran de una perspectiva mucho más monumental a la apariencia de los edificios públicos. El emplazamiento de la Sagrada Familia era una cuestión de vital importancia, por lo que Gaudí, a petición del consistorio, dibujó una serie de bocetos sobre la futura plaza que rodearía al templo y que tendría una forma estrellada (Bonet i Armengol 25-26). Si bien la propuesta del artista no fue respetada más que parcialmente, su localización se proyectaba significativamente en el plan Jaussely: cerca del futuro nuevo Ayuntamiento y en el entorno de diversos edificios públicos de gran importancia, “the temple would be the new cathedral” (Lahuerta, *Antoni Gaudí* 296).

El diseño del edificio, de grandes dimensiones, sigue el plan de una planta de cruz latina, igual que las catedrales góticas. El brazo longitudinal, que culmina en un ábside rodeado de nueve capillas, se divide en una nave central y dos naves a cada lado, mientras que el transepto que lo atraviesa perpendicularmente está integrado por tres naves. Todo el templo está circundado por un claustro. Esta planta se proyecta verticalmente a través de un sistema de campanarios y cúpulas que, cuando estén concluidos, poseerán una simbología religiosa y dotarán al conjunto de una apariencia singular y visible desde cualquier parte de la ciudad: la parte más elevada será el

cimborrio sobre el crucero, dedicado a Jesucristo; en torno a él se levantarán cuatro torres simbolizando los cuatro evangelistas; la cúpula sobre el ábside, por su parte, estará dedicada a la Virgen; finalmente, consagrados a los doce apóstoles habrá doce campanarios distribuidos en grupos de cuatro sobre las tres fachadas que posee el edificio. Por cronología de construcción, la primera de estas fachadas es la del Nacimiento, orientada hacia el Este e iniciada en 1891. Dividida en tres pórticos (el de la Fe, la Esperanza y la Caridad), contiene motivos escultóricos relativos a la Encarnación de Jesucristo (su nacimiento y su infancia). Al Oeste, la fachada de la Pasión, que representa la Pasión y muerte de Jesús, fue empezada en 1954 y concluida en 1977. Finalmente, la fachada de la Gloria, aún sin levantar, está destinada a representar “the creation of the world, the evolution and development of man, his genesis, life, and death, hell, purgatory, the Last Judgment, and finally man’s Redemption” (Descharnes 62). La cronología de las fachadas, así como la de la proyección de los campanarios, torres y cúpulas, llama la atención sobre el rasgo más característico del edificio en la actualidad, establecido por el mismo Gaudí en vida:

Tengo setenta años y con lo que me queda de vida, no podré hacer todo lo que el templo necesita. . . .

No me entristece no poder acabar el Templo; yo me haré viejo y vendrán otros a renovarse. (cit. en Bonet i Armengol 31)

Las palabras del artista remiten a la lenta ejecución del edificio y, como apunta Burry, sientan las bases de la singular experiencia que este provoca en el espectador contemporáneo: acostumbrado este al disfrute que brinda la visión de un templo terminado, ante la Sagrada Familia el goce radica en la percepción del proceso de

construcción operado sobre el espacio y material arquitectónicos desde hace más de un siglo.

El principio de este proceso se localiza en 1871. Cinco años antes, el librero y filántropo José María Bocabella y Verdaguer había fundado la Asociación Espiritual de Devotos de San José, gobernada por una elevada sensibilidad hacia lo que consideraba una colectiva degeneración moral e ideológica fruto del creciente materialismo y del liberalismo político. En aquel año, tras un viaje de peregrinación al Vaticano, la Asociación concibió la idea de un templo consagrado a la expiación de los pecados de la sociedad y dedicado a la Sagrada Familia.⁴⁵ Al año siguiente, en el día de san José de 1882, sobre un terreno comprado en el Ensanche se colocó la primera piedra. Inicialmente, el proyecto fue encargado al arquitecto diocesano F. de Paula del Villar y Lozano, quien trazó los primeros diseños de lo que iba a ser una iglesia de estilo neogótico (estética entonces reinante que resucitaba las formas góticas medievales). Sin embargo, ciertas disconformidades relativas a cuestiones artísticas del proyecto forzaron a Paula a rescindir su contrato a finales de 1883, por lo que el arquitecto Juan Martorell (asesor del proyecto), propuso la candidatura de su antiguo asistente Antonio Gaudí (Descharnes 41). La explicación de lo que aparentemente parecen ser banales circunstancias relativas al origen de la Sagrada Familia tiene cierta importancia si consideramos que en ellas radica el germen de los elementos que con el tiempo se convertirían en los principios definidores de la singularidad de la obra.

⁴⁵ Para un panorama completo sobre la peregrinación al Vaticano y su significado dentro de las circunstancias políticas y sociales del momento, véase Lahuerta (*Antoni Gaudí*).

Uno de ellos es el citado estilo neogótico. Pese a que cuando Villar abandonó la empresa tan sólo se había excavado la cripta del ábside y se habían levantado parcialmente los muros (Burry, n. pag.), la construcción mostraba ya claramente las líneas del neogoticismo que aquel había pretendido seguir. Gaudí respetó el estilo y se consagró a la tarea de reflexionar sobre su conveniencia para el templo, lo cual le abrió el espacio para una concepción arquitectónica totalmente novedosa y desarrollada simultáneamente a su participación en la realización de otros proyectos en la época. Por un lado aquella estética le incitó a conservar ciertos aspectos propios, como el fin didáctico, según se observa en la modulación escultórica de la fachada del Nacimiento (la única fachada que Gaudí pudo ver casi concluida), configurada para transmitir un mensaje catequético al espectador.⁴⁶ Por otro lado, este estilo también le mostró sus deficiencias por lo que respecta al sistema arquitectónico en sí, y ello estimuló en Gaudí la aportación de inusitadas soluciones. El artista se dio cuenta de que los soportes de las catedrales góticas respondían a una ineficaz distribución de la presión ejercida por las cúpulas y bóvedas: para absorber el eje de fuerzas que de aquellas emanaba y se proyectaba hacia el exterior, eran precisos gruesos muros reforzados con un juego de arbotantes y contrafuertes. Para resolver el problema, Gaudí decidió sacar el máximo partido posible de las columnas interiores, las cuales sustentarían el peso de las bóvedas con su disposición oblicua y su constitución ramificada. Dicha técnica, a su vez, además de forzar la característica curvatura parabólica de las bóvedas, restaba protagonismo a los

⁴⁶ La fachada del Nacimiento es sólo parte de la profunda atmósfera cristiana con que la obra completa, según el autor, debía envolver al espectador: “Everything was designed to help guide the spirit, exalt faith. . . Everything was worked out, concretely analyzed, and built in such a way that everyone who entered the church should in some way and, as it were, imperceptibly, be taken by the hand, conducted, channeled, ‘obliged,’ and finally . . . converted” (Descharnes 61).

muros exteriores, que de este modo podían adelgazarse y permitir el paso de una luz diáfana a través de las ventanas, fenómeno este que en el gótico se veía obstaculizado por la presencia de los contrafuertes y arbotantes. La innovación introducida en la disposición de las bóvedas y las columnas no sólo obedecía a la mera necesidad de solucionar un problema técnico, sino que descansaba sobre otro principio fundamental en la estética gaudiniana: la imitación de las leyes de la naturaleza. Así, tanto la predominancia de la línea curva en las bóvedas como las arborescentes columnas inclinadas y ramificadas debían producir en el espectador el efecto de encontrarse en el seno de un bosque impregnado de la difusa luz llegada desde el exterior. Este carácter boscoso lo registró el poeta Maragall en su artículo “El templo que nace” (1900): “Parece que [el templo] va alzándose por sí solo, como árbol que crece con lenta majestad” (cit. en Blasco Bardas 17).⁴⁷

Otro de los aspectos característicos del templo cuyo origen se remonta a las circunstancias de su nacimiento tiene que ver con la forma de financiación. Bocabella y Verdaguer dejó establecido que, con el fin de que la iglesia cumpliera su misión expiatoria en la sociedad, los fondos para su construcción debían proceder de las donaciones hechas por los individuos: “its construction, financed entirely by charitable donations, would be an explicit act of social purification” (Lahuerta, *Antoni Gaudí*

⁴⁷ Maragall, según lo detalla Lahuerta a partir de los textos del poeta (*Antoni Gaudí*), fue el artífice de la analogía por la que la montaña de Montserrat se vería simbolizada en el futuro perfil del templo de Gaudí. En esta misma línea, Sobrer apunta que el edificio, una vez concluido, simulará una montaña dentro de la ciudad (212).

256).⁴⁸ Esta circunstancia motivó, especialmente durante el período novecentista de principios del siglo XX, diversas declaraciones en prensa donde los intelectuales lamentaban la falta de generosidad colectiva. Joan Maragall, en 1905, escribía: “Aquel hombre que hace el Templo de la Sagrada Familia me ha dicho que están acabándose los recursos para continuar aquella obra; que los donativos disminuyen” (cit. en Blasco Bardas 25). En ese mismo año, otro escritor, Francesc Pujols, sugirió que se adoptase la medida de permitir a la gente ser enterrada bajo el suelo del templo con la condición de pagar 250.000 pesetas (Descharnes 50). En 1906, Josep Pijoan rotulaba uno de sus artículos con el elocuente título “¡Acabém, acabém el temple!”. En el plano arquitectónico, el fenómeno tuvo una primera resonancia en la dimensión vertical del edificio. En este sentido, Burry señala que la necesidad de recaudar fondos fue uno de los factores que estimuló la espectacular altura que adquiriría el futuro templo y que Gaudí quería anticipar en su momento por medio de la realización de la vistosa fachada del Nacimiento.⁴⁹ Una segunda consecuencia, de raíces más profundas en lo que concierne a la definición de la estética gaudiniana, es que debieron organizarse visitas guiadas por el recinto, en las que Gaudí, a cambio de unas monedas, exponía el proceso de construcción a los interesados, quienes en muchas ocasiones eran aprendices y jóvenes arquitectos de la ciudad (Rohrer). La anécdota, en la medida en que pone en juego al arquitecto durante el proceso mismo de realización de la iglesia, abre el espacio a una dimensión “meta-

⁴⁸ El propio Gaudí aprovechaba el encuentro casual con amigos o conocidos en la calle para solicitar dinero, motivo por el cual, en muchas ocasiones, algunos cambiaban el rumbo de su caminata si preveían un encuentro con el artista.

⁴⁹ El citado Pijoan, en otro de sus artículos de la época, llamaba precisamente la atención sobre la altura de la Sagrada Familia: “Si algú de vosaltres, gent d’altres païssos aont la vida de temps immemorial que té’l seu ritual, veniu a la nostra terra i veiéu aquest temple, del qu’encare no’s comprén la seva planta... pero que ja es alt, ben alt i desitje creixer encare més i no més que creixer...” (cit. en Blasco Bardas 41).

arquitectónica”, es decir, al fenómeno del autor que, plenamente consciente de los contornos que va adquiriendo su obra, los pone de manifiesto (en este caso, ante sus contemporáneos) durante su propia ejecución.

Este grado de conocimiento y de control se sustenta sobre una metodología que, a juzgar por las conclusiones elaboradas desde los estudios en torno a Gaudí, no está exenta de cierta paradoja. De un lado, se ha dicho que el artista fue un arquitecto empírico, carente de un plan totalmente establecido previamente (Descharnes 55), según lo captó en la época la glosa “Programa” (1910) del novecentista Eugenio d’Ors: “Diu que don Antoni Gaudí, el nostre famós arquitecte, professa el principi de que no es pot tirar plans, i que val molt més confiar-se a la inspiració de cada nit” (cit. en Aulet 25). De modo acertado, Sobrer engloba este tipo de caracterización bajo el marbete de la concepción artesanal (212), a la luz de la cual Gaudí trabajaba sobre la observación del espacio arquitectónico real o de un modelo del mismo reproducido a escala. La norma de observación del espacio real, exigida además por la variable naturaleza de financiación, motivó ciertas decisiones más o menos “improvisadas” al hilo de la construcción: por ejemplo, parece ser que en 1898 tuvo lugar una modificación del diseño de los campanarios, cuya base ortogonal debía ahora desembocar en una forma circular (Burry); igualmente, la ligera asimetría entre los campanarios de la fachada del Nacimiento probablemente se deba a “an effect of a change of plan executed mid-construction” (Burry, n. pag.).⁵⁰ Por su parte, el recurso a maquetas a escala, denominadas modelos

⁵⁰ Si se observa con detalle, las dos torres de la derecha resultan estar más juntas que las dos de la izquierda, donde un pequeño vano actúa a modo de ligero separador. Por desapercibido que pueda pasar a los ojos del espectador, se trata, como dice Burry, de un fenómeno discordante en un plan compositivo marcadamente ordenado y simétrico.

funiculares, permitía visualizar con claridad el juego de fuerzas que operaban sobre la estructura arquitectónica: Collins afirma que así es como Gaudí pudo concebir, por ejemplo, la inclinación de las columnas de la Sagrada Familia (83).

No obstante, y aquí es donde radica una metodología de naturaleza intelectual opuesta a la artesanal, el mismo Collins reconoce que este tipo de modelos funiculares fueron menos necesarios para la Sagrada Familia que para el diseño de otros edificios como la Cripta de la Colonia Güell, cuyas proyectadas formas tridimensionales requerían una visualidad que el trazado en el plano no podía proporcionar. En su gran obra, por contra, Gaudí recurrió a la estática gráfica y a cálculos de ecuaciones para proyectar las denominadas superficies regladas, que confieren al templo su aspecto geométrico tan singular. Estas superficies, consistentes en el paraboloides hiperbólico, el helicoides y el hiperboloides de una hoja, se aplicaron al diseño de las mencionadas columnas y bóvedas, constituyendo una imitación más precisa de las leyes físicas y geométricas de la naturaleza. Las superficies regladas le permitieron múltiples posibilidades de apariencia, bajo las cuales latía, sin embargo, un minucioso cálculo racional que garantizaba la armonía del conjunto: “The fascination of these ruled surfaces derives not only from the fact that they can be erected with ease on straight timber (i.e. ruled) forms, but also from the great range of shapes that can be achieved by varying the value of the variables in their equations and the quite different ways in which they can be described or visualized” (Collins 74).

Así pues, esta concepción estética dio a luz un edificio, la Sagrada Familia, que desde el primer momento suscitó una conexión con el fenómeno literario, a juzgar por

dos afirmaciones salidas de sendos intelectuales de la época: Maragall, en su citado texto “El templo que nace”, designaba “poesía de la arquitectura” a la balbuciente fachada del Nacimiento; Joaquim Folch i Torres, en un artículo aparecido en 1906 en el diario *Il·lustració Catalana*, empleaba el sintagma “poema en piedra”.⁵¹ La analogía metafórica, además de quedar definida a través de estas declaraciones, cobra cuerpo como motivo en el tiempo, cuya continuidad viene avalada por la cronología de los códigos estéticos a que cada escritor pertenece: Maragall, por un lado, y Folch i Torres, por otro, representan las corrientes de pensamiento (Modernismo y Novecentismo) que cubrieron sucesivamente el espectro intelectual de la época durante la que Gaudí desarrolló su trabajo. Así pues, llevando más allá lo que en principio no es sino una sugerente yuxtaposición verbal de dos ámbitos artísticos distintos (la arquitectura y la poesía), ¿qué ecos ha tenido la Sagrada Familia en la literatura a lo largo del siglo XX?

2.2.2 La presencia de la Sagrada Familia en la literatura (hasta 1936)

Carreras, al ocuparse del tema en su monografía, lo resume del siguiente modo: “Tampoc és gaire esmentat en la literatura el gran monument que centra tota una barriada de la dreta extrema de l’Eixample, la turística Sagrada Família. Aquesta absència crida més l’atenció quan en el mapa mental dels barcelonins quasi sempre hi apareix i se’n solen representar les seves quatre torres inicials” (*La Barcelona* 158). La declaración de esta escasez, pese al extrañamiento del estudioso, es demostrada con la parca mención de apenas tres testimonios contemporáneos al arquitecto: la oda de Joan Maragall, un

⁵¹ El ensayo académico de Raventós-Pons parte de la consideración de la arquitectura gaudiniana como un lenguaje igualmente atento a los aspectos utilitarios (la función del edificio) y a los aspectos poéticos (la dimensión simbólica estimulada por la presencia de los colores, los motivos decorativos, etc.).

artículo periodístico de Joan Llimona y la opinión del escritor Carles Soldevila. Iniciar un apartado sobre la Sagrada Familia literaria con estas palabras puede parecer inapropiado, ya que en efecto la afirmación quizá sea exagerada, pero al menos permite llamar la atención sobre un dato importante que conviene tener en cuenta desde el principio: el hecho de que el templo no ha constituido un *leitmotiv* literario, es decir, no tiene una reiterada presencia en los argumentos novelescos como para aglutinar un determinado corpus de obras literarias. El propio estudio de Carreras, al abordar la literaturización de los diferentes lugares de la geografía barcelonesa, establece una diferencia cualitativa entre los tres mencionados autores cuyos textos aluden a la Sagrada Familia, por un lado, y, por otro, la abundancia de obras en torno a otros espacios como el casco histórico (en especial, la catedral y el Raval), al que podría añadirse el Teatro del Liceo o las Ramblas. Ahora bien, que el templo gaudiniano diste de ser un leitmotiv literario no significa que no haya sido objeto de alusión en los textos, y, de hecho, si la idea de Carreras resultaba demasiado categórica, es precisamente porque contamos con algunas aportaciones bibliográficas rigurosas sobre el tema. Pienso concretamente en los trabajos de Aulet, Blasco Bardas, Lahuerta y Castellanos, que se han enfocado en las manifestaciones literarias, y más ampliamente culturales, publicadas por voces contemporáneas al arquitecto durante el primer tercio del siglo XX.

Ya se ha señalado cómo en la época modernista cobró especial protagonismo el Ensanche. Para los autores, este se convirtió en signo importante de la reflexión social en la medida en que representaba las tendencias modernas del progreso y la industrialización. Con el fin de poder abarcar el retrato de esta expansión de la ciudad,

comenzaron a aparecer en la literatura perspectivas aéreas cuyas voces narrativas se posicionaban en la montaña Tibidabo o en Montjuic, según se aprecia en *Desil·lusió* (1904), de Massó i Torrents, y en *Tristors* (1904), de Enric de Fuentes (Castellanos, *Literatura*). En varios casos, estas visiones panorámicas abarcaron la obra de Gaudí, tal y como podemos apreciar en el siguiente párrafo de *La xava*, una novela de Juli

Vallmitjana publicada en 1910:

Girant altra vegada a la dreta, de cara al nord, es dominava la ciutat, destacant-se de la confusió de cases la Plaça de Toros, vermellova, com reflectint el to de la sang; la Presó Cel·lular, blanca, formant el conjunt una estrella; la Universitat, d'un to terrós; i, tot just albirant-se, l'hospital del Sant Pau i la Sagrada Família, disbauxa arquitectònica aquesta última, que inicia el símbol a l'estil oriental de les desorientades creences religioses de l'època actual. (cit. en Castellanos, *Literatura* 149)

Vallmitjana refuerza la visión modernista del Ensanche con una carga ideológica por la cual la Sagrada Familia, además de metáfora de la Barcelona nueva, es asimismo símbolo de una nueva religión. Esta incorporación de la interpretación religiosa a la ecuación que identificaba la obra de Gaudí con las aspiraciones barcelonesas de modernidad también puede ilustrarse con el título de un borrador de novela concebida por el modernista Raimon Casellas, *La novel·la de les catedrals*, donde la Catedral del casco viejo y el templo de Gaudí eran la figuración de dos visiones opuestas del mundo (Castellanos, *Literatura* 150). El imaginario de renovación asociado al templo y dividido en una doble faceta de naturaleza social y religiosa, es la base sobre la que se articula la aparición del edificio en uno de los textos literarios más importantes del período previo a la Guerra Civil: la “Oda nova a Barcelona” (1911), de Joan Maragall. El escritor califica a Barcelona de una ciudad contradictoria en muchos aspectos, entre ellos el social:

Tens aquesta rambla que és una hermosura...
i tens la dolçura dels teus arravals,
on tan prop de tes vies sonores
i al mig de les boires del fum i ses marques
camps de blat en la pau dels patriarques
maduren lentament els fruits anyals.
I allí, a quatre passes, febrosa de sobres,
més ampla que l'altra, la Rambla dels pobres
tremola en la fosca ses llums infernals. (Maragall 181)⁵²

Sobre esta atmósfera socialmente diversa y compleja, irrumpe la alusión al templo de

Gaudí:

A la part de llevant, místic temple,
com una flor gegant floreix un temple
meravellat d'haver nascut aquí,
entremig d'una gent tan sorruda i dolenta,
que se'n riu i flastoma i es baralla i s'esventa
contra tot lo humà i lo diví.
Mes, enmig la misèria i la ràbia i fumera,
el temple (tant se val!) s'alça i prospera
esperant uns fidels que han de venir. (Maragall 183)⁵³

Los versos se enmarcan en una visión de Barcelona que acusa el idealismo propio del tono épico característico de la oda. Maragall consagra míticamente a Gaudí como el genial arquitecto mesiánico cuyo templo será capaz de armonizar espiritualmente al

⁵² “Tienes esta rambla que es una hermosura... / y tienes la dulzura de tus arrabales, / donde, tan cercanos a tus vías sonoras / y en medio de las brumas del humo y sus marcas / campos de trigo en la paz de los patriarcas / maduran lentamente los frutos anuales. / Y allí, a cuatro pasos, con fiebre de sobras / más ancha que la otra, la rambla de los pobres / tremola en la sombra sus luces infernales” (Maragall 180,182).

⁵³ “Del lado de Levante, místico ejemplo, / como una flor gigante florece un templo / maravillado él mismo de haber nacido allí, / en medio de un gentío, tan cazurro y mezquino / que se ríe y blasfema y pelea y revienta / contra todo lo humano y lo divino. / Mas en medio de la miseria, la rabia y la humareda / el templo (¡da lo mismo!) se levanta y prospera, / esperando unos fieles que vienen de camino” (Maragall 182).

pueblo: “Se trata, pues, de ofrecer a la ciudad dividida por la lucha de clases, una corona luminosa: la que fue llamada la catedral de los pobres” (Lahuerta, “Antoni Gaudí” 180).⁵⁴

Cabría pensar, de entrada, que el Novecentismo, con su característica reflexión sobre el motivo de la ciudad, sería un caldo de cultivo más que apropiado para el desarrollo del imaginario de la Sagrada Familia iniciado por los autores modernistas. Sin embargo, la expectativa se detiene ante el primer dato que constatamos y según el cual la atención a la arquitectura modernista por parte de la literatura novecentista fue más bien escasa: “És clar que, en realitat, de referències a l’arquitectura modernista per part de la literatura noucentista tampoc no és que n’hi hagi gaires” (Aulet 15). La causa de este hecho radica en el marco de los principios culturales que marcaron la transición entre los dos movimientos y que quedan claramente ilustrados en el ámbito arquitectónico aquí tratado. Así, la arquitectura modernista del Ensanche, realizada bajo los signos de una profusión ornamental y el protagonismo de la línea curva, chocaba con los ideales de los intelectuales novecentistas, cuya voluntad de intervención cultural en favor de la civilización social se simbolizaba en una arquitectura racional, clara y ordenada, hermana directamente con el estilo clásico del mundo grecolatino (Lahuerta, *Antoni Gaudí* 296).⁵⁵ El contraste anotado resultaba aún mayor para el caso concreto de la

⁵⁴ Lahuerta (*Antoni Gaudí*) examina la obra poética y periodística de Maragall con el fin de perfilar el pensamiento del poeta relativo a lo que constituye un fenómeno de mitificación ideológica de Gaudí y su templo. Así, el mensaje de la “Oda a Barcelona” queda acertadamente explicado y contextualizado por los contenidos de otros textos de Maragall, en especial cuatro artículos que aquel dedicó al arquitecto: “El templo que nace” (1900), “Una gràcia de caritat!” (1905), “En la Sagrada Família” (1906) y “Fuera del tiempo” (1907). Véase también Blasco Bardas.

⁵⁵ En clara correspondencia con el contraste estilístico señalado, se oponen igualmente la concepción del artista modernista en tanto genio (con todas las connotaciones de individualismo que implica), por un lado, y la del artista novecentista en tanto ingeniero que pone su obra al servicio de la sociedad. Aulet explora también este matiz en los textos de los intelectuales del momento.

Sagrada Família, ya que la figura de su autor había sido circundada, en los textos de Maragall, de un halo de genio mesiánico que a los escritores novecentistas no podía dejar de antojárseles indudablemente anacrónico. Entre ellos circuló, pues, la impresión generalizada de una obra excéntrica, según se lee en el escritor más representativo de la corriente, Eugenio d'Ors. En su glosa de 1906 “*Enllà i la generació noucentista*” acuñó el sintagma “sublime anormalidad”: “De vegades —haig de confessar-ho—, no sé pensar sense terror en el destí del nostre poble, obligat a sostenir, sobre la seva pobra normalitat, tan precària, el pes i la grandesa i la glòria d'aquestes sublimes anormalitats: la Sagrada Família, la poesia maragallena...” (cit. en Aulet 25).⁵⁶ Las palabras de otra voz contemporánea, Rafael Benet, quizá resulten más elocuentes:

Admiro les genialitats estranyes de l'art de Gaudí i del seu deixeble Jujol — encara que trobo que ens en podríem passar—, però considero que són molt lluny del concepte que avui té la paraula ‘modern’. . . . Gaudí és un estructurador de fantasies, i aquest qualificatiu suposa un reconeixement de que l'arquitecte de la Sagrada Família és un home que sap resoldre amb enorme atreviment els problemes més endimoniats del seu ofici, i, encara que no hi entenc prou, em sembla que moltes vegades Gaudí planteja, inventa, nous problemes per a resoldre'ls genialment. (cit. en Aulet 23)

La declaración de Benet ilustra con claridad el tono de la reacción habitual entre los intelectuales del Novecentismo: sus manifestaciones reconocen las habilidades del arquitecto, aunque consideran que su singular estética discuerda de la concepción artística “moderna” (léase novecentista).

Este tipo de observaciones, afirma Lahuerta, corrieron paralelas a un proceso de asimilación del edificio al programa cultural novecentista. No es casualidad que el proceso se llevara a cabo por medio de lo que el estudioso denomina un fenómeno de

⁵⁶ Lahuerta (*Antoni Gaudí*) propone una explicación muy sugerente sobre el sintagma, que se refiere, no sólo al edificio gaudiniano, sino también a la poesía de Maragall.

“trivialización”, es decir, la reducción de la “anormalidad” de la obra gaudiniana (*Antoni Gaudí*). Un primer ejemplo de esta trivialización lo podemos observar en una de las escasas manifestaciones literarias en la época sobre el arquitecto. Se trata de dos poemas: un soneto titulado “En Gaudí” (*Primer llibre de sonets*, 1905) y “Auca d’una resposta del senyor Gaudí” (*Auques i ventalls*, 1914), ambos de Josep Carner. En el primero se observa aún una consideración de aquel como artista genial que convive, no obstante, con un intento de humanización y de cercanía:

Oh el sol, i com li posa la cara falaguera!,
com penetra en sos ulls la delícia del blau!
Sos llavis són afables, i per la barba suau
ell té l’argent finíssim i august de l’olivera.
Del goig de tant crear sa veu és riolera.
Damunt d’una boirada qui pal·lideix i cau
ell ha evocat la joia de la claror primera
i ha alçat la pols daurada que en tota cosa jau.
És un cim, dominant les estèrils planures,
on ja arriba la llum de les glòries futures;
ell és una magnífica senyal de promissió.
I son braç, per damunt de les gents catalanes,
enlaira immensament les portes sobiranes
de la vida, la mort i la resurrecció. (cit. en Aulet 27)⁵⁷

La pertenencia del segundo texto al *auca*, subgénero literario de carácter popular cuyo contenido gira en torno a la presentación de la vida de un personaje en diversas estampas, predispone la aparición del arquitecto hacia una mayor humanización. El texto se abre con los siguientes versos:

⁵⁷ Nótese la alusión a los tres pórticos de la fachada del Nacimiento en los versos del terceto final. Traducción del poema: “¡Oh el sol, y cómo le pone la cara halagüeña!, / ¡cómo penetra en sus ojos la delicia del azul! / Sus labios son afables, y por la barba suave / él tiene la plata finísima y augusta del olivo. // Del gozo de tanto crear su voz es risueña. / Sobre una bruma que palidece y cae / él ha evocado la alegría de la claridad primera / y ha alzado el polvo dorado que en todo yace. // Es una cima dominando las estériles llanuras, / donde ya llega la luz de las glorias futuras; / él es una magnífica señal de promisión. // Y su brazo, por encima de las gentes catalanas, / eleva inmensamente las puertas soberanas / de la vida, la muerte y la resurrección” (Castellanos y Lahuerta 21).

Tothom n'ha sentides dir
d'aquest gran senyor Gaudí
que cada hora —no s'hi val!—
fa una cosa genial. (cit. en Castellanos y Lahuerta 22)⁵⁸

Pese a la aparición del adjetivo *genial*, el tono cómico es palpable desde el primer momento, y, en efecto, a continuación la voz poética hace un repaso ligero por las obras del artista:

Ell alçava amb ferro vell
l' alta gàbia d'En Güell.
Arma un temple a Sant Martí
que mai més no tindrà fi. (cit. en Castellanos y Lahuerta 22)⁵⁹

Tras esta enumeración, el poema presenta a Gaudí en una situación cotidiana y virtualmente cercana para el espectador: una señora, quien acaba de recibir un piano de cola como regalo de parte de su tío, manda llamar al artista con el ánimo de que le sugiera dónde colocar el instrumento de modo que luzca en el salón, a lo que aquel, después de cavilar, mover el mobiliario y tomar medidas, le acaba contestando:

—¿És vostè ? —diu molt atent—
qui es dedica a l'instrument?—
La senyora li explica:
—Oh, veurà. Toco una mica. —
I va dir el senyor Gaudí:
—Miri, toqui el violí. (cit. en Castellanos y Lahuerta 23)⁶⁰

Más allá de estos dos textos literarios, la trivialización de la obra del arquitecto fue mayoritariamente impulsada a través de la prensa periódica y con una finalidad que

⁵⁸ “Todo el mundo ha oído decir / cosas del señor Gaudí // que hace a cada paso —¡no es normal!— / hace algo genial” (Castellanos y Lahuerta 22).

⁵⁹ “Alzó como un revoltijo / al señor Güell un amasijo. // Hace un templo en San Martín / al que nunca pondrá fin” (Castellanos y Lahuerta 22).

⁶⁰ “«¿Es usted —dice correcto— / quien tocará el instrumento?» // La señora se lo explica: —Oh, / verá. Toco un poquito». // Y dijo el gran Gaudí: —Mire / usted, toque el violín»” (Castellanos y Lahuerta 23).

explica el propósito de integración de la Sagrada Familia al programa cultural novecentista: el catalanismo.

A principios del siglo XX, el ideario nacionalista cobró más fuerza merced a la fundación de un nuevo partido, la Lliga Regionalista (1901), que se erigió en principal medio para configurar y vehicular la ideología catalanista. Por lo que concierne a los textos (periodísticos, como digo) donde se menciona la Sagrada Familia, la coyuntura señalada se tradujo en el reemplazamiento del tono mítico futurista de Maragall por una atmósfera que, sin dejar completamente de lado el tono y el aspecto religioso, se orientaba más bien a un fin patriótico: ahora la construcción del edificio era un proyecto primordialmente caracterizado por aunar las voluntades de todos los ciudadanos y representar la nueva Barcelona, cuya prosperidad, lejos de ser una proyección potencial, era un hecho patente. Josep Pijoan, en su artículo titulado “La Sagrada Familia. La Catedral nova” y aparecido en *La Veu de Catalunya* (órgano que defendía la línea de actuación de la Lliga Regionalista), no sólo acuñó para la obra gaudiniana el calificativo de “catedral nova”, sino que llevó a cabo una identificación entre su pausada ejecución y el pueblo catalán que era testigo de ella: “Alashoras comprénem que la Sagrada Familia és l’obra nostra, és l’obra de tots els catalans, que tots hi hem col·laborat eficasment sense pensarho. Som nosaltres, els qui hem donat al geni prodigiós que dirigeix el temple aquella franquesa de llibertat, aquella abundancia d’expressió, aquella confiança segura en el pervindre que li permet alsar l’obra eterna” (cit. en Blasco Bardas 23). El citado Josep Carner, en “Per a la Sagrada Familia” (1906), también publicado en *La Veu de*

Catalunya, ponía en directa correlación la belleza de la obra con la prosperidad

barcelonesa:

Tinguéu entés que vivím en temps d'espléndida creixença, de principi de sublílm historia. . . .

Hem d'ésser generosos en el temps. No hem de tenir impaciencies; cal donar ab magnanimitat anys i més anys, en bé del esplendor de la nostra Obra. . . . Ara que comensa'l nostre floreixement, ¿cóm voldríem veure la Sagrada Familia tristament llesta, acabada, deixada estar pera tota acció? (3)⁶¹

Este tipo de manifestaciones, posteriores al poema modernista de Maragall, acusan, por tanto, un carácter más patriótico que religioso (Lahuerta, *Antonio Gaudí*), pero desde ambas esferas (la social y la religiosa) se perfiló un imaginario altamente rentable para la ideología nacionalista de la época: la Sagrada Familia en tanto manifestación singular del pueblo catalán.⁶²

Durante las décadas de los años veinte y treinta, documentamos la existencia de fuertes manifestaciones decididamente opuestas al proyecto del Gaudí. Sin embargo, tal y como Aulet demuestra, se trata de textos cuya argumentación ya no se sustenta en nombre de los principios culturales e ideológicos del movimiento novecentista, sino en aspectos puramente estéticos. Es el caso de Feliu Elias, quien en un artículo publicado en *Revista de Catalunya* en 1926 se expresaba del siguiente modo: “La casa Milà i l'església de la Sagrada Família són, per al nostre gust, dues enormes monstruositats que

⁶¹ Lahuerta (*Antoni Gaudí*) añade una singular voz en este proceso de trivialización con fines nacionalistas. Se trata de Joaquim Folch i Torres, cuyo cometido a través de sus artículos fue el consignar que la arquitectura gaudiniana, pese a su aparente condición caótica, escondía en realidad un *orden* latente, y que entroncaba con la tradición estética grecolatina. Por medio de la constatación de este *orden* y la vinculación al mundo antiguo, tan caro a la ideología novecentista, [t]he Sagrada Familia has thus been definitely trivialized” (Lahuerta, *Antonio Gaudí* 302).

⁶² Lahuerta (*Antoni Gaudí*) explica detenidamente este proceso a partir de las circunstancias políticas, la situación de la Iglesia, la personalidad del mismo Gaudí y la postura de los intelectuales del momento. Roher también ha detallado cómo la Lliga Regionalista se apropió del proyecto del templo.

comprometen molts valors del nostre esdevenidor i que expliquen molts fracassos moderns de Catalunya. Nosaltres apreciem aquestes dues voluminoses obres com dos fracassos col·lectius, més aviat que com dos fracassos de Gaudí” (cit. en Aulet 19). Semejante partido adoptaba el célebre Carles Soldevila en la mención del templo que encontramos en *L’art d’ensenyar Barcelona* (1929).⁶³

2.2.3 La presencia de la Sagrada Familia en la narrativa (a partir de 1939)

Después de la Guerra Civil, el rastreo de la Sagrada Familia en la literatura no ha sido objeto de estudio monográfico hasta la fecha. La contribución bibliográfica que hasta ahora nos ha permitido apreciar la recepción de la obra gaudiniana en los círculos culturales e intelectuales del primer tercio del siglo XX es prácticamente inexistente por lo que respecta al período que se abre tras el fin de la contienda. La cuestión requeriría un amplio estudio cuyo espectro no podemos abarcar ahora, pero vale la pena ensayar una primera aproximación al asunto, de forma que queden bosquejadas ciertas líneas básicas del panorama tomando como referencia los autores y obras más sobresalientes de la tradición literaria. Antes de comenzar, conviene aclarar tres importantes aspectos que van a condicionar el trazado del recorrido. El primero de ellos ya ha quedado enunciado: se prestará atención a textos protagonistas del canon, dejando de lado obras secundarias o cuya práctica irrelevancia para la evolución de la literatura peninsular ha sido establecida por el colectivo crítico. En segundo lugar, si bien la naturaleza de los movimientos culturales de las primeras décadas del siglo XX forzaba una necesaria focalización en

⁶³ Para más información sobre la recepción de la obra de Gaudí durante el primer tercio del siglo XX, consúltense, además de los ya citados trabajos, el conjuntamente publicado por Castellanos y Lahuerta.

textos poéticos y ensayísticos (artículos de prensa), el gran desarrollo experimentado por el género novelesco después de la Guerra Civil garantiza un caldo de cultivo apropiado que conecta, además, con el debate aún vigente sobre la “gran novela de Barcelona”. Finalmente, a fin de guardar la coherencia con la lengua literaria de las obras estudiadas en el presente trabajo, se dará cabida a aquellas escritas en castellano, lo cual no conlleva, en modo alguno, la imposibilidad de aplicar el citado parámetro de búsqueda entre las novelas catalanas, cuya existencia y, en muchos casos, alta calidad queda reconocida desde aquí.⁶⁴ Un punto de partida desde el que iniciar la investigación puede ser el de ampliar el criterio de búsqueda. Así, si bien la Sagrada Familia no es un motivo suficiente para establecer una clasificación de la literatura ambientada en Barcelona, podemos atender, más en general, al distrito que acoge el emplazamiento del templo, es decir, al Ensanche en tanto haya constituido un escenario narrativo. Este nivel tampoco está exento de obstáculos, ya que Carreras señala que el Ensanche se ha caracterizado por una escasa representación literaria motivada por su consideración de simple lugar de paso o de tránsito entre dos puntos geográficos de la ciudad (*La Barcelona*). En cualquier caso, Carreras y otros estudiosos enumeran algunos títulos: *Nada* (Carmen Laforet), *Diario de un hombre humillado* (Félix de Azúa), *El viaje vertical* (Enrique Vila-Matas), *Muntaner 38* (Antonio Garriga Vela) y *Una comedia ligera* (Eduardo Mendoza), por citar algunos.

La secuencia inaugural de *Nada* (1945), de Laforet, nos retrata a Andrea, la protagonista, trasladándose desde su pueblo natal hasta la residencia de sus tíos, en el

⁶⁴ Me refiero, por ejemplo, a: *Un senyor de Barcelona* (1945, castellano; 1951, catalán), de Josep Pla; *La plaça del diamant* (1966), de Mercè Rodoreda; *Gorra de plat* (1967), de Xavier Berenguel; *Un d'aquells estius (Els Lluïsos)* (1971 y, ya sin censura, 1995), de Jordi Coca; *El sexe dels àngels* (escrita entre 1959 y 1972, pero publicada en 1992), de Terenci Moix; y, más contemporáneamente, *Memòria d'uns ulls pintats* (2012), de Lluís Llach. En todas estas novelas se menciona la Sagrada Familia.

Ensanche, en lo que supone un movimiento claramente paralelo a la búsqueda de libertad anhelada por el personaje desde el principio (Servodidio). Esta significación simbólica del espacio exterior urbano, que a lo largo de la trama novelesca irá aumentando a medida que el espacio doméstico suscite la sensación opuesta (opresión y cautiverio), estimula la aparición de una serie de lugares por los que transita Andrea y entre los cuales (la catedral, el Raval, la Diagonal, etc.), sin embargo, no figura la Sagrada Familia.

Es interesante constatar el caso de una obra que no acostumbra ser objeto de mención en los artículos académicos o periodísticos sobre la novela barcelonesa,⁶⁵ y que además data de una fecha anterior a la de Laforet. Me refiero a *Campo cerrado* (1943), de Max Aub, la entrega que abre el ciclo novelesco titulado *El laberinto mágico* y compuesto por una serie de relatos y novelas vertebrados por el eje de la reflexión en torno a la Guerra Civil. *Campo cerrado* retrata la llegada de Rafael López Serrador a Barcelona, donde será testigo de los acontecimientos revolucionarios que primero acabarán en la caída de Alfonso XIII y posteriormente desembocarán en el estallido del conflicto. Sobre esta atmósfera argumental, la mención del templo se sucede al hilo de la visión general del paisaje urbano captado por el personaje, cuya atención se ve atraída por las descollantes torres de la fachada del Nacimiento: “La ciudad tiene, a la altura de sus tejados, un tinte morado carmesí de sal que huye al zarco de una mañana sin nubes. Brilla la rosada en las escasas hierbas de las esquinas de solares pelados, cuya cerca los convierte en campos de fútbol. Lo que más sorprende a Rafael son los menhires apanalados de la Sagrada Familia. Se promete ir a verlos de cerca tan pronto como pueda” (36). Después, cuando al fin consigue acercarse hasta el monumento en

⁶⁵ El trabajo de Altisent me proporcionó el dato.

construcción, su reacción muestra el grado de sorpresa experimentado ante el aspecto arquitectónico, todo ello expresado en un estilo rico rayano en el barroco:

En medio de unos desmontes cerrados por un tabique de panderete, formada la plaza por unas casuchas que no se ven y dan impresión de desierto, álzase la fachada del inacabado templo; Rafael se quedó turulato; nunca había visto nada parecido.

Altos tornos calados, mezcla tozuda de gótico flamígero y de la pompa en curvas de su tiempo finisecular, segregando volutas, rodeos, paños complicados, atlantes, medusas, pinabetes, palmeras y paulillas, caracoles y rinocerontes, con carúnculas de argamasa por chapitel, encarrujándose, ensortijándose amalgamados con mayólicas blancas, cerúleas, rúbeas y glaucas con aires de vidrio embebido de espaltos tornasolados. Y todas esas lajas, archivoltas y dólmenes de piedra, cemento y loza, en movimiento, estalagmitas de arena mojada y fe, andando, creciendo, alzándose hacia los cielos en difícil equilibrio. (42-43)

Como puede observarse, en este segundo pasaje el edificio gaudiniano ha dejado de ser un simple objeto mencionado por su condición llamativa en altura respecto al resto de la ciudad: ahora, logra centrar la atención del protagonista por unos instantes y, de este modo, adquirir cierta corporeidad narrativa. Este último fenómeno no resulta muy habitual, sin embargo, y, de hecho, más en línea con el primer tipo de aparición se halla la presencia del templo en dos textos posteriores fundamentales en la novelística española del siglo XX, publicados ambos en 1966: *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, y *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo.

En la primera de ellas, la irrupción tiene lugar en la apertura del argumento, tan sólo después de que hayamos asistido a la secuencia en que Manolo se cuela en la fiesta en la casa de Teresa y seduce a Maruja. A continuación, el narrador describe el barrio del Carmelo, lugar donde vive el Pijoaparte y donde este se encuentra ahora observando la Barcelona que se extiende a sus pies: “Abajo, al fondo, la ciudad se estira hacia las

inmensidades cerúleas del Mediterráneo bajo brumas y rumores sordos de industrial fatiga, asoman las botellas grises de la Sagrada Familia, las torres del Hospital de San Pablo y, más lejos, las negras agujas de la Catedral, el casco antiguo: un coágulo de sombras” (27). En *Señas de identidad*, por el contrario, la alusión a las torres ocurre en el último capítulo de la obra, por lo que sin duda viene a ser una de las imágenes que la voz narrativa pretende dejar en la mente del lector: “las montañas borrosas que muraban el horizonte campanarios y agujas de iglesias sombríos edificios barrocos humo poderosos bancos que emergían del anonimato como cuellos de girafa o periscopios amenazadores las torres de la Sagrada Familia cúpulas rascacielos sórdidos una ciudad dilatada como una colmena inmensa” (399).

Las citas de Aub (la primera de las dos), Marsé y J. Goytisolo⁶⁶ son los casos más representativos de lo que constituye un modo de aparición frecuente en la literatura, enfocado en la verticalidad de los campanarios y resultado de un hecho constatable en la realidad: la proyección de un templo cuya altura debía ser posible contemplar desde cualquier punto de la ciudad. En la década de los años setenta vio la luz la obra que mayor protagonismo ha conferido a la construcción de Gaudí sin duda alguna: *Antagonía* (1973-1981), de Luis Goytisolo. En ella el edificio es, en primer lugar, un escenario en el que transcurre físicamente parte de la acción narrativa del primer volumen, *Recuento* (1973): Raúl, quien se halla repartiendo octavillas de llamado a una huelga y está a la vez huyendo de los grises, se refugia con su compañera en el recinto de las obras. A lo largo de este volumen y de los tres siguientes (en particular, el último de ellos, *Teoría del conocimiento* [1981]), la arquitectura gaudiniana va trascendiendo su rol inicialmente

⁶⁶ También podemos añadir a Antonio Rabinad y su novela *El niño asombrado* (1967).

escenográfico para convertirse en motivo de reflexión a muy diversos niveles (religioso, político... e incluso metafictivo).⁶⁷ En la siguiente década es de destacar al escritor Eduardo Mendoza y la que muchos críticos consideran su mejor obra: *La ciudad de los prodigios* (1986). El argumento, que se alarga en el tiempo hasta cubrir la vida barcelonesa desde la Exposición de 1888 hasta la de 1929, contiene una graciosa escena localizada en la parte final: al estilo de King Kong, Gaudí, subido a uno de los campanarios de la fachada del Nacimiento, intenta disuadir a unos pilotos de hacer sus maniobras aéreas en el entorno de las obras. Abriendo la década de los noventa, *El amante bilingüe* (1990), nuevamente de Marsé, concluye su trama precisamente con la referencia a la fachada de la Pasión, ante la cual toca el acordeón Juan Marés, un personaje cuya identidad se ha ido transformando a lo largo del argumento.

Resulta interesante contrastar los citados casos con los resultados que la investigación bibliográfica arroja para el período de los últimos diez años. En este período, al lado de los ejemplos en los que asistimos a menciones ocasionales (paisajísticas) de la Sagrada Familia (*El amuleto de papel* [2004], de Emma Riverola; *El fin de la guerra fría* [2008], de Juan Trejo; *Hilos de sangre* [2010], de Gonzalo Torné; *El prisionero del cielo* [2011], de Carlos Ruiz Zafón), descuella sorprendentemente una ingente narrativa donde Gaudí y su arquitectura han adquirido un papel importante (en ocasiones, incluso, plenamente protagonista). Es una narrativa de corte eminentemente histórico, donde la creación se cierne sobre una reconstrucción ficticia del pasado, o donde la revisión de este pasado es una de las claves para resolver algún tipo de enigma

⁶⁷ Otra novela importante en este período es *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé, donde aparece la plaza de la Sagrada Familia como escenario de un tiroteo.

en el presente. Bajo el primer marbete se englobarían: *Gaudí, una novela* (2004), biografía novelada publicada simultáneamente en castellano y catalán, escrita por Mario Lacruz; *El sueño de la ciudad* (2010), de Andrés Vidal; *El arquitecto de sueños* (2013), también publicada en castellano y catalán, de Teresa Roig; *La última catedral* (2012) y *El código Gaudí* (2013), de Joaquín de Saint-Aymour; y *El método Gaudí* (2013), de Lluç Oliveras.⁶⁸ El viaje retrospectivo que contiene la solución de un misterio actual se observa en: *La clave Gaudí* (2007), escrita conjuntamente por Esteban Martín y Andreu Carranza; *El silencio de Gaudí* (2008), de Juan David Morgan; y *La sombra de Gaudí* (2014), de Alex Guerra Terra. Perteneciente al subgénero de la novela negra, en *El asesino de La Pedrera* (2012), de Aro Sáinz de la Maza, el personaje psicópata está obsesionado con las obras del arquitecto. Ana M. Ferrín, en su novela reportaje *Regreso a Gaudí's place* (2005), erige al artista en eje sobre el cual gira la configuración de veintinueve historias individuales. Incluso el género corto se ha beneficiado de esta tendencia: “Gaudí en Manhattan” es un cuento de Ruiz Zafón; uno de los personajes que protagonizan los cuentos de *Los cerezos en flor* (2013), de José Miguel Cejas, es un escultor del templo.

La cronología de publicación de estas obras (cuyos títulos no pueden ser más elocuentes) denota los límites de un período muy marcado en el itinerario de recepción del edificio gaudiniano desde su nacimiento hasta la actualidad. La razón de este acusado enfoque, al menos en contraste con el de la producción de las siete décadas anteriores,

⁶⁸ Varios años antes de estas novelas, Juan Goytisolo publicó en 1990 *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, donde se recrea una hipotética visita del arquitecto a Turquía.

radica en un fenómeno cultural relativamente reciente de dimensiones más amplias y con implicaciones a nivel político y económico.

En su época, la Sagrada Familia, y la estética gaudiniana en general, brotaron en la atmósfera de un movimiento, el Modernismo, cuya conclusión los abocó a un nuevo período, el novecentista, sustentado sobre unos principios culturales radicalmente diferentes. Muestra del nuevo baremo de criterios fue el extrañamiento ante Gaudí experimentado en numerosos círculos intelectuales, la etiqueta de “anormalidad” asignada a su obra y, finalmente, un proceso de trivialización de su excentricidad y posterior asimilación a los presupuestos novecentistas, fuertemente vinculados al catalanismo de la época. Para los años veinte y treinta, sin embargo, las opiniones negativas sobre el arquitecto traducían, no ya la sorpresa ante una genialidad anacrónica (anacrónica respecto al marco de la cultura novecentista), sino un disgusto de raigambre plenamente estética. En su libro de memorias, Tusquets da cuenta de esta opinión, difundida por voces relevantes dentro del panorama cultural (ya se ha citado a Feliu Elias y Carles Soldevila) y extendida en la opinión pública: “Delante de mi ventana había un edificio extraño. . . . Era la Casa de les Punxes, y, al igual que la Pedrera o el Palacio de la Música, provocaba en mis padres . . . un rechazo total. Consideraban el Modernismo el colmo del abigarramiento y el mal gusto. *Y la mayoría de barceloneses opinaban lo mismo*” (136, cursivas mías). Eade alude a las nefastas consecuencias de este eclipse en que se vio sumida la reputación de la arquitectura gaudiniana, ya que varios edificios de la era modernista fueron demolidos (entre ellos, el Café Torino, diseñado por Gaudí) y otros sufrieron el abandono, como la Casa Milà, que aún hacia 1980, “was shabby and in

urgent need of restoration” (Eaude 98). Sin embargo, nunca dejaron de existir los defensores, y ya a partir de la década de los años sesenta empezaron a apreciarse signos de recuperación merced al turismo interesado en contemplar la arquitectura modernista. En los ochenta, el Parque Güell, la Casa Milà (ya debidamente restaurada por la caja de ahorros Caixa Catalunya) y el Palacio Güell fueron declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, y en 2005 sucedió lo mismo con la Casa Vicens, la Sagrada Familia, la Casa Batlló y la cripta de la Colonia Güell (Eaude 98-99). Este itinerario culmina en la actualidad con la conversión del templo en el monumento español que más turistas atrae (Canizares), los cuales, además, son la pieza clave para la financiación de las obras. El fenómeno turístico, unido a la omnipresente polémica en la opinión pública a causa del tipo de continuación dada a la basílica,⁶⁹ ha conferido al edificio su condición de emblema de la ciudad condal, con toda la rentabilidad que ello puede reportar al ideario catalanista: “the church is so imposing that it has become the emblem of Barcelona much as the Eiffel Tower has become the emblem of Paris, at least in the popular, totalizing imagination of wonder-seeking travelers” (Sobrer 206).⁷⁰

⁶⁹ La polémica data de 1965, cuando un grupo de intelectuales y artistas hicieron llegar al diario *La Vanguardia* un manifiesto en el que mostraban su disconformidad con el rumbo que la construcción del templo iba tomando (Morgades). Hughes remite también a la polémica en su célebre monografía sobre Barcelona: “This prospect continues to cause sharp disagreement in Barcelona, between the majority of architects, critics, and intellectuals, who despise the ‘new’ Sagrada Família as inauthentic kitsch, and those faithful to the project, headed by the architect Jordi Bonet and the sculptor Josep Subirachs, who view it as a sacred mission” (526). El crítico lo bautiza páginas después con el elocuente marbete de “divisive building” (541). Una de las más recientes publicaciones que se hace eco del controvertido panorama es el libro de González.

⁷⁰ Sobrer acierta en su iluminador artículo a presentar la tensión que la existencia de la Sagrada Familia plantea en el contexto de la Barcelona actual: en su época, el templo fue iniciado sobre el trasfondo de una misión religiosa (expiatoria) y patriótica (la identidad catalana) las cuales, a día de hoy, se antojan borrosas en una ciudad “that has arguably lost its faith and that has secured a place in the global community of business and tour operators” (208)

La trayectoria de la recepción de Gaudí y de su construcción más célebre, la Sagrada Familia, ha sufrido desde sus orígenes las oscilaciones propias de un objeto culturalmente vivo, protagonista de reacciones favorables y adversas a lo largo del tiempo. En el presente, nos encontramos indudablemente ante su momento álgido de prestigio, lo cual, a nivel literario, se ha venido traduciendo durante los últimos años en una cierta tendencia narrativa a incluir al artista y su obra en la configuración del universo novelesco contemporáneo.⁷¹

A partir de este recorrido por la significación histórico-cultural del edificio, y habiendo expuesto el andamiaje conceptual sobre desde el que se va a ejercer una aproximación a la éfrasis arquitectónica de los textos, ¿qué papel desempeña la Sagrada Familia en las obras literarias de Luis Goytisolo, Eduardo Mendoza, Max Aub y Juan Marsé?

⁷¹ Cabe dejar constancia aquí, siquiera brevemente y al final, de la importancia del cine, otro de los grandes difusores de la arquitectura gaudiniana, cuya aparición ha sido filmada en películas y documentales. Por citar algunos ejemplos representativos: en 1960, José María Argemí estrenó *Gaudí*, sobre la vida del artista; en 1974, John Alaimo dirigió un largometraje titulado *Antoni Gaudí, una visión inacabada*, protagonizado por José Luis López Vázquez (“Hallan un telefilme”); en 1984 se estrenó *Antonio Gaudí*, un documental del japonés Hiroshi Teshigahara; Manuel Huerca filmó en 1989 *Gaudí*, un falso documental sobre la vida del artista. De modo más indirecto han figurado escenarios gaudinianos en importantes películas nacionales e internacionales como *Professione: reporter* ([El reportero] 1975), de Michelangelo Antonioni, *Uncovered* ([La tabla de Flandes] 1994), de Jim McBride, *Souvenir* (1994), de Rosa Vergés, *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar, *Gaudí Afternoons* ([Tardes de Gaudí] 2002), de Susan Seidelman, o *Vicky Cristina Barcelona* (2008), de Woody Allen.

CAPÍTULO 3

LA SAGRADA FAMILIA, EMBLEMA DE LA ‘CONSTRUCCIÓN’ DE *ANTAGONÍA*

Antagonía consiste en una tetralogía que su autor, Luis Goytisolo, fue publicando sucesivamente desde el año 1973 hasta 1981. Ya desde su primer volumen, *Recuento*, donde la ciudad de Barcelona juega uno de los papeles protagonistas como espacio de la acción, son manifiestas tanto las alusiones a diversos rincones urbanos al hilo de los devaneos callejeros del protagonista (Raúl), como la descripción de numerosas estampas paisajísticas captadas desde una altura privilegiada del entorno. Precisamente una de estas primeras imágenes, en el capítulo IV, es la que presencian los personajes desde el monte Tibidabo: “Al fondo, a partir del puerto, se distinguían los campanarios góticos del casco antiguo, intrincado y prieto, y circundándolo, la cuadrícula del Ensanche con las torres espinosas de la Sagrada Familia en su corazón, el Ensanche ya estrecho que, ciudad arriba, se prolongaba hasta los barrios residenciales” (101). De entrada, la cita sugiere el criterio ordenador que en el plano perspectivístico constituye la altura del templo gaudiniano respecto del caótico entorno urbano, de igual manera que en los cuadros que Delaunay pintó a principios del siglo XX la Torre Eiffel dotaba de coherencia el conjunto parisino.

Este primer nivel de observación, marcado por la distancia del *voyeur* en términos de Certeau, se verá posteriormente complementado por la experiencia del *walker* a medida que avance la novela, cuando el protagonista llegue a adentrarse en el recinto de las obras del templo y sea capaz de apreciar incluso los más nimios detalles de su

fachada. No obstante, llamar la atención sobre una de las primeras estampas urbanas que pueblan el argumento, y en la cual figura de modo imponente la Sagrada Familia, no sólo resulta un dato significativo, sino que compendia el cuadro de lo que, desde el punto de vista metaliterario, define el papel de la Sagrada Familia en la novela de Goytisolo.

3.1 Una écfrasis clave

3.1.1 *Antagonía*, novela arquitectónica

La significación del término *construcción* del título del capítulo se halla perfectamente calculada en su ambigüedad. El diccionario de la Real Academia Española consigna la polisemia de la palabra, desdoblada en su acepción de “obra construida o edificada”, por un lado, y “acción y efecto de construir”, por otro. Esta segunda noción, que Caws apunta al referirse al término de *arquitectura* (*A Metapoetics* XIV), remite al proceso mismo de edificación (bien sea arquitectónica o, figurativamente hablando, literaria) y, por tanto, puede ser un buen punto de partida desde el que abordar la categorización crítica que tradicionalmente ha acompañado la novela de Luis Goytisolo. La clasificación más habitual obedece a la que en varios artículos sobre la novela española de posguerra propone Sobejano, quien desde la edición del primer volumen (1973) constata la naturaleza eminentemente metanovelesca del proyecto, cuyo progresivo desarrollo posterior no hace sino reforzar dicha tipología, de modo que la publicación del último volumen ocho años después, *Teoría del conocimiento* (1981), viene a suscitar en el crítico la afirmación de que la obra consagra definitivamente a su autor como “el autor español más «metafictivo» de estos años” (“La novela

ensimismada”). A la hora de explicar el concepto de metanovela Sobejano remite a la célebre monografía de Waugh en torno al fenómeno de la metaficción, “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (2). El crítico ciñe su recurso a la sucinta, pero elocuente, declaración citada, la cual, si bien es suficiente para forjar una idea aproximativa sobre la esencia de la metanovela (su carácter autorreflexivo—*self-consciously*—, es decir, su proceso de construcción—*artefact*), no denota el grado en que semejante caracterización de Waugh descansa sobre una formulación deudora del ámbito arquitectónico. Si continuásemos la cita, podríamos siquiera comenzar a vislumbrar dicho bagaje léxico: “In providing a critique of their own methods of *construction*, such writings not only examine the fundamental *structures* of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text” (2, cursivas mías). La presencia de los dos términos destacados no resulta en modo alguno casual, y, muy al contrario, pone en evidencia el fenómeno por el cual una de las primeras interferencias entre la disciplina arquitectónica y el campo literario se da en el nivel del metalenguaje, es decir, en el hecho de que la literatura toma prestado el vocabulario de la arquitectura para poder definirse (Hamon, “Littérature” 314). El recurso a palabras como *construction* y *structures*, entre otros, le permite a Waugh conceptualizar la metaficción en tanto corriente estética cuyo propósito de revelar las estructuras narrativas de la ficción suscita paralelamente en el lector real una conciencia de las artificiosas estructuras sobre las que descansa su propio conocimiento de la realidad.⁷²

⁷² “However, terms like «metapolitics», «metarhetoric» and «metatheatre» are a reminder of what has been,

Así, la condición metanovelesca de *Antagonía* encierra una referencia al ámbito arquitectónico que, de entrada, puede suscitar cierto interés y abrir el campo a una nueva aproximación a la obra. De hecho, entre los numerosos estudios en torno a aquella podemos documentar, de un modo más o menos explícito, una constante intersección entre el texto y la dimensión constructiva. Sargatal afirma contundentemente:

“Retomando la imagen del arquitecto, . . . la obra de Luis Goytisolo obedece, como el proyecto de aquél, a unos planes rigurosamente controlados por una mente lúcida e implacable, puesto que en la ejecución de los mismos hasta las posibles desviaciones respecto al plan inicial están ya previstas de antemano” (34). Ferrer Torres parece referirse al mismo fenómeno cuando apunta:

De esta manera, deja seguir al texto unas líneas de fuerza surgidas de una forma específica de organizar los materiales, a un tiempo libres y minuciosamente controlados, en virtud de una estructura establecida para dar precisamente esa sensación de libertad. Esta es sin duda la causa de que en *Antagonía* sea tan importante la imagen del arquitecto aludida reiteradamente en sus páginas. (34)

Sobejano, por su parte, habla de “un edificio novelesco articulado en cuatro unidades autónomas aunque interrelacionadas” (“*Antagonía*” 20), y Pope titula elocuentemente su artículo con el término *arquitectura* (“The Different”). Otros críticos se han consagrado a la tarea de desbrozar la significación de las relaciones numéricas que, como si se tratara de los cálculos de un arquitecto, quedan establecidas a lo largo del texto: si bien DeWeese no es la única en hacerlo (véase Ciccarello), sí es quien de modo más sistemático sigue esta vía de aproximación, y la base sobre la que examina las significaciones numéricas radica en los patrones de la filosofía presocrática a los que

since the 1960s, a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world. Metafiction pursues such questions through its formal self-exploration” (Waugh 2-3).

Antagonía remite en cierto momento (*Approximations*). Estas breves calas bibliográficas, que mayoritariamente consignan en la figuración arquitectónica una imagen de la minuciosa organización a la que obedece la obra de Goytisolo, evidencian la importancia de este componente a lo largo de la tetralogía.

Echando un rápido vistazo, *Recuento* es el volumen que mayor número de referencias a la arquitectura abarca, hasta el punto de que esta haya sido considerada como eje de uno de los tantos discursos que puebla el universo de la ficción, a la par que otros como el marxista, el falangista, el histórico, el erótico, el militar y el religioso, por citar quizá los más importantes (Teegarden 29). Imbricados, pues, con el ámbito de la construcción se van introduciendo numerosos espacios, desde la finca de Vallfosca donde Raúl pasaba los veranos de su infancia (capítulo I), hasta el diseño de la Cárcel Modelo en la que se encuentra encarcelado al personaje al final (capítulo IX). En el transcurso entre ambos polos, la descripción del entorno urbano barcelonés adquiere progresiva consistencia a medida que Raúl, a modo de un *flâneur*, transita por sus laberínticas calles en diferentes momentos: el capítulo IV, por ejemplo, se abre con la estampa del protagonista deambulando sin rumbo fijo por las Ramblas; el capítulo VI retrata a aquél sometido a la urgencia por escapar de los grises en el Ensanche; en el capítulo VIII lo vemos transitando por el área del casco antiguo, sumida en un ambiente de preparación navideña. Durante todos estos (y otros) pasajes, van desfilando por la mirada del protagonista los puntos más emblemáticos de la ciudad: la catedral, el Museo de Historia de la Ciudad, la Sagrada Familia, el cementerio, etc. En *Los verdes de mayo hasta el mar*, siendo el volumen donde se exploran los procesos psicológicos que invaden la mente

creadora y asistimos al proceso de escritura de una obra literaria, cabe intuir que semejante nivel de metaficción deberá traducirse en un empleo sintomático del símbolo estructural. En efecto, *Los verdes* resulta singular a la hora de referir la transformación urbanística que a causa de la especulación inmobiliaria ha experimentado el espacio geográfico donde se hallan los personajes, el pueblo costero de Rosas. Esta metamorfosis queda, en principio, vinculada a la dimensión arquitectónica desde el momento en que la voz narrativa, en una de sus notas de carácter autorreflexivo, describe la condición de uno de los protagonistas del siguiente modo: “Sobre Ricardo: arquitecto mejor que escritor” (204). El dato tal vez resulte irrelevante, pero será fundamental a la hora de juzgar este segundo volumen desde la perspectiva brindada por el último de ellos, *Teoría del conocimiento*, en lo que constituye una muestra del grado de interdependencia que gobierna las cuatro partes de *Antagonía*, según García: “La memoria del lector registra los datos aislados cuya conexión con el conjunto será establecida a través de un sistema de asociaciones. En ocasiones, la lectura global precisa y aclara el sentido de gestos y comportamientos en principio oscuros” (*Metanovela* 104). En este sentido, *Teoría*, ya desde el primero de sus tres segmentos narrativos, articula la reaparición de este personaje, Ricardo, un individuo cuya profesión lo vincula indefectiblemente al moderno debate sobre la transformación urbanística ya presentada en *Los verdes*: “lo que se busca es que el arquitecto se integre en el sistema en que vive como lo que es: cabeza destacada de la sociedad de consumo en la medida en que ha sido designado para organizar el entorno en que vivimos, el medio ambiente en el que la gente desarrolla sus actividades, el escenario que decora sus ocios” (Goytisolo, *Teoría* 117-18). Si *Los verdes* “es la

[narración] más metanovelesca” (García, *Metanovela* 105), la singularidad del último volumen en lo que a la interrelación de arquitectura y narración respecta radica en un doble fenómeno, manifiesto especialmente en el segundo segmento de la novela (gobernado por la voz de Ricardo). En primer lugar, sus conocimientos técnicos profesionales le permiten una capacidad de reflexión que trasciende los espacios concretos para posicionarse en un nivel de abstracción acerca de la disciplina misma, según se advierte, por ejemplo, en su comentario sobre la pérdida de sentido que caracteriza la arquitectura contemporánea: “El equívoco es siempre el mismo: abogar por una arquitectura social o, en palabras mayores, una arquitectura para el hombre, planteamiento que si bien justifica la producción en serie de apartamentos como si de coches se tratase, no por ello deja de ser una negación del concepto mismo de arquitectura; éste es el verdadero fondo de la cuestión” (105). En segundo lugar, su condición en tanto agente narrador y productor de notas le otorgan el privilegio de simultanear aquellos comentarios arquitectónicos con meditaciones acerca de la propia naturaleza del discurso narrativo. Un pequeño ejemplo puede documentarse en el título que Ricardo pensó inicialmente para su texto, *La Ciudad Ideal*, fenómeno que resume esta convergencia de ámbitos disciplinarios sobre la que otras veces se reflexiona de modo más explícito, como cuando se equiparan la presencia latente de un autor a través de su obra literaria y la del “Creador por antonomasia” a través de la estructura de una catedral (182).⁷³

⁷³ No existen referencias explícitas a la disciplina arquitectónica en *La cólera*, pero sí son latentes tras las constantes reflexiones en torno al tema de la ciudad (el acto del asedio, las ruinas). No obstante, cabe recoger la elocuente reflexión que equipara las obras de pensamiento con los monumentos del pasado: “mientras las obras de ficción guardan su oscura energía a través de los siglos, las obras de pensamiento,

Recapitulando, pues, el breve panorama presentado, ¿cabe tender una relación entre la marcada existencia del discurso arquitectónico en *Antagonía* y la suscripción de la obra al subgénero metanovelesco, cuya razón de ser, conforme a Waugh, consiste precisamente en la manifestación de las estructuras de la ficción y, con ellas, las del conocimiento de la realidad? La pregunta permite aventurar una primera visión de la obra como respuesta a un doble propósito: por un lado, Raúl, en su calidad de voz que maneja los hilos del decurso novelesco durante la mayor parte de la tetralogía (con excepción de *La cólera*),⁷⁴ lleva a cabo una *construcción* del universo narrativo que se asienta, primeramente, en la voluntad de revelar la artificiosidad de las estructuras epistemológicas que han gobernado su percepción del mundo hasta el momento de la escritura; en segundo lugar, a la par que dicho desvelamiento tiene lugar dentro del texto literario, este va progresivamente evidenciando el sistema sobre el que se sostiene y que, indirectamente, se propone como alternativa a las estructuras de conocimiento cuestionadas. En este sentido, *Recuento* es el texto más prolijo en éfrasis arquitectónicas, ya que representa la edificación del universo que Raúl crea y sobre el que se asienta la gestación de los siguientes volúmenes, según lo resumió en su día el propio autor: “hasta cierto punto *Recuento*, si pensamos en una escultura o monumento, es el zócalo, es el soporte, es la referencia real del resto de la obra. *Recuento* se refiere a la realidad y los tres otros libros se refieren a *Recuento*” (Herzberger, “Entrevista” 113). Si

neutralizadas por el mismo engranaje que contribuyó a su desarrollo, van quedando relegadas a la categoría de monumentos del pasado, construcciones que podemos admirar como el turista admira —aunque sólo sea para sacarse una foto a sus pies— la gran esfinge de Gizeh, pero que nada tienen que ver con nosotros” (201).

⁷⁴ Teegarden resume las diferentes hipótesis acerca de la agencialidad narrativa en el caso de *Recuento*.

bien puede pasar desapercibida la elección de la metáfora (*monumento*) y del bagaje léxico para esbozar la imagen (*zócalo, soporte*), la afirmación resulta altamente ilustrativa de la importancia que puede tener para la comprensión de *Antagonía* abordar el esqueleto que sustenta los cimientos del conjunto, es decir, *Recuento*.

3.1.2 La Sagrada Familia y el “soporte” de *Antagonía*: *Recuento*

En este primer volumen el elemento arquitectónico aparece sumido en todo un universo de referencias efrásticas que pueblan la narración. El funcionamiento de *Las Meninas* de Velázquez, el caso más ilustrativo, ha recabado la atención de la crítica (Wislocka, DeWeese [*Approximations*] y Sobejano-Morán [*La metaficción*]) hasta el punto de que el cuadro ha sido considerado emblema espejo de las líneas estructurales del texto que lo enmarca (García, *Metanovela* 111). Por otro lado, conviene señalar que Velázquez no es la única alusión pictórica: un momento igualmente destacable es la descripción de los cuadros del Museo de Historia de la Ciudad (capítulo VII), así como la referencia a diversos grabados y litografías, o la miniatura del misal de Santa Eulalia:

y entonces veremos en la parte baja, bajo tierra, el fuego negro y las garras, desnudos contorsionados, desgarrones y quemaduras, la sierpe dirigida contra el sexo pecador de un fraile, condenación a la que son arrebatados los réprobos, a derecha e izquierda, desde las sepulturas removidas por el estruendo, . . . y allá arriba, en la gloria, sobre mansedumbres de bienaventuranza, un rompimiento de rugiente bermellón abierto en pleno cataclismo de azules, el Encarnado, el Nacido, el Padecido, el Muerto, el Sepultado, el Resucitado, con sus brazos extendidos de descubridor o navegante, ahora venido a exigir cuentas, . . . juicio final, grandiosa miniatura perteneciente al llamado Misal de Santa Eulalia, expuesto en la Sala Capitular de la Catedral, obra maestra del maestro Destorrents (202)

La éfrasis se cierne igualmente sobre monumentos escultóricos (como el ficticio relieve de la revolución en el capítulo IX) y, aunque en menor medida, también sobre otras artes visuales como la fotografía (no se olvide que *Recuento* se cierra precisamente con la remisión a la fotografía de la madre⁷⁵), el cine (cuyas referencias irrumpen desde el comienzo, cuando vemos al protagonista yendo al cine llevado por su abuela) e incluso el cómic (la literatura que Raúl lee de niño). En este contexto, y ciñéndonos específicamente a las construcciones, son numerosos los espacios arquitectónicos que desfilan a lo largo del texto: espacios domésticos (la casa de Vallfoscá), civiles (el Museo de Historia de la Ciudad, la Cárcel Modelo), militares (los edificios del campamento) y religiosos (la catedral, la Sagrada Familia). Estos dos últimos vienen a constituir el objeto de las éfrasis más logradas del conjunto, no sólo por su extensión y su recurrencia dentro del tejido narrativo, sino porque ambos motivos son puntos de referencia destacados por el propio personaje protagonista. Así, el capítulo IX, segmento que la crítica ha considerado el círculo en que se integran todos los de los capítulos anteriores (una especie de recapitulación dentro del *recuento* que supone todo el volumen⁷⁶), retrata al personaje sumido en un ejercicio introspectivo que, en determinado momento de su fluir reflexivo, irrumpe en una fugaz evocación de todo su pasado. Es decir, a modo de síntesis que condensa en una frase todo el itinerario vital desvelado progresivamente a lo largo

⁷⁵ Véase la interesante aproximación de DeWeese al sentido de esta imagen a partir del principio femenino (*Approximations*).

⁷⁶ Ortega es uno de los que llama la atención sobre el “el motivo de la estancia de Raúl en la cárcel, experiencia a partir de la cual se reconstruyen sucesos pasados directa o indirectamente relacionados con su encarcelamiento” (“Asedio” 214). Ferrer Torres, igualmente, sugiere la función de recapitulación desempeñada por el capítulo IX: “La obra progresa mediante una compleja arquitectura que la va a estructurar en nueve capítulos o círculos concéntricos, que a medida que se van desarrollando, irán incorporando, a su vez, todos los núcleos argumentales de los círculos precedentes” (111).

del texto, Raúl enumera una rápida cadena de objetos y experiencias en la que brillan sobresalientemente los dos edificios mencionados, destacando así sobre todo el vasto panorama de referentes del recuerdo que han ido apareciendo en el recuento operado por los capítulos anteriores: “el nacimiento de Raúl, la guerra civil, el colegio, la mili, el partido, Leo y Federico, la Sagrada Familia, Nuria y Aurora, la catedral, Modesto Pérez, la Cárcel Modelo, yo aquí en este instante” (597). No es coincidencia que la mención de la Sagrada Familia aparezca citada con anterioridad a la catedral, ya que la enumeración, además de nombrar y, con ello, ejercer una labor selectiva respecto a una totalidad, está al mismo tiempo reflejando el orden de aparición de aquellos en el transcurso de la novela. En efecto, si la catedral figura por vez primera en el capítulo VII, la Sagrada Familia irrumpe con fuerza en el capítulo previo, a través de tres diferentes momentos écfrásticos que, lejos de pasar desapercibidos, determinan el decurso narrativo del capítulo al que pertenecen, según se demostrará más adelante.⁷⁷ Al criterio de orden de aparición, que en principio podría parecer meramente circunstancial, cabe añadir no obstante el hecho de que esta sexta sección ha sido juzgada como pasaje fundamental dentro del conjunto del volumen, y ello desde diversos puntos de vista según la crítica. En el plano concerniente a la tipología del discurso, ya en un temprano artículo publicado en 1976 sugería Gimferrer que este capítulo marcaba el comienzo de la irrupción de “[l]os grandes períodos discursivos” (234), una caracterización que posteriormente fue retomada por otros estudiosos como Gullón, Pope (“La parodia”) o Sobejano-Morán (*La metaficción*),

⁷⁷ Ya se ha aludido en el comienzo a la mención ocasional en el capítulo IV de la novela, donde el edificio que allí figuraba como nota arquitectónica en el conglomerado de la ciudad recibe, dos capítulos después, la atención descriptiva propia de un narrador que ahora lo contempla desde la inmediatez del espacio urbano, en la perspectiva del *walker* de Certeau.

según el cual “[a] partir del capítulo VI comienzan a hacer acto de aparición una serie de voces narrativas correspondientes a otros tantos discursos que, bajo distintos puntos de vista, reproducen la realidad social en la que vivió Raúl” (36).⁷⁸ Desde una óptica diferente, Herzberger (“Luis Goytisolo”), confiriendo al segmento un valor de trascendencia metapoética, declara que después de los cinco primeros capítulos, en los que puede apreciarse un guiño a la estética narrativa cultivada por el autor en textos anteriores, el texto “embodies many of the literary principles associated with the Spanish new novel” (40).⁷⁹ Finalmente, bajo una perspectiva meramente argumental, Riccio (“De las ruinas”) apunta que es en este momento de la historia cuando el personaje adquiere verdadera conciencia de la realidad y se compromete con la militancia política, una opinión compartida igualmente por Sobiesuo (“it is really in chapter six that we witness Raúl’s active political participation” [33]). Sobre la atmósfera de esta diversidad de consideraciones que subrayan la importancia argumental, discursiva e incluso metapoética del capítulo VI, cabe entonces aventurar que la presencia de las prolijas descripciones del templo gaudiniano distan mucho de ser casuales en el mencionado contexto narrativo. Si a lo dicho añadimos, trascendiendo ahora los límites de *Recuento*, el hecho de que el discurso de *Teoría del conocimiento*, volumen que cierra la tetralogía, también se hace eco del arquitecto modernista en cierto momento, es posible apuntalar desde aquí la relevancia que el templo gaudiniano tendrá en el contexto de *Antagonía*.

⁷⁸ Ferrer Torres, junto con Fajardo, defienden que esta transformación narrativa se opera más bien desde el capítulo V.

⁷⁹ En un artículo posterior, escrito en colaboración con Rodríguez-Margenot, Herzberger matiza esta afirmación, otorgándole un alcance más general: *Recuento* muestra la transición desde el estilo del realismo social propio de los años 50 y 60 hasta un modo narrativo más experimental dentro del cual debe enmarcarse el conjunto de *Antagonía*.

Por un lado, entonces, se hace necesario profundizar en un examen de los pasajes de *Recuento* alusivos al edificio, con el ánimo de encontrar nuevas ideas susceptibles de ayudar a una mejor caracterización de este primer libro, el cual constituye la base sobre la que se asienta la generación de los tres libros sucesivos. Por otro lado, dicha labor se verá enriquecida por un análisis de *Teoría del conocimiento*, donde la coexistencia de reflexiones de naturaleza metaarquitectónica y metanarrativa por parte de Ricardo funcionan a modo de recapitulación que iluminan retrospectivamente la *construcción* de *Recuento* y, con ello, del conjunto metanovelesco de *Antagonía*.

Esta aproximación tiene asimismo en cuenta los ocasionales momentos de atención que por esta écfrasis han manifestado los numerosos estudios sobre la obra. Pese a la reciente opinión de Kerrigan cuando afirma que “Antoni Gaudí’s Sagrada Familia may be the most recognizable monument of modern Barcelona, but its status in *Recuento* is ambiguous, to say the least” (20), lo cierto es que Sargatal fue quizá el primero en vislumbrar en la alusión a la construcción inconclusa un símbolo del carácter de *work in progress* inherente a *Antagonía* y a la obra contemporánea en general, cuya significación no termina con su escritura, sino que está virtualmente sujeta a una indefinida actualización interpretativa por parte de cada receptor. Sobre una vía distinta, orientada a desentrañar el potencial crítico de la obra, Sobejano-Morán (“Ironía”) se enfoca en la ironía resultante de la contraposición entre la iconografía mítica inscrita en la fachada y la reflexión que el texto ofrece sobre la desintegración social y moral de la burguesía barcelonesa de la época; Fajardo, por su parte, ve en la descripción del edificio los gestos de la ironía y la parodia, con las cuales se censura a la clase social (la burguesía) que

respaldó el levantamiento del templo; finalmente, Pope (“La parodia”) considera el énfasis en el vacío arquitectónico de la Sagrada Familia como una crítica a la episteme religiosa y un retrato del debilitamiento de su influencia en la España del momento. Especialmente provechoso es el esfuerzo de Herzberger (“Luis Goytisoló”), que aborda los pasajes efrásticos y concluye que existe una transición entre el detallismo casi fotográfico de los primeros párrafos descriptivos de la fachada, por un lado, y el desdibujamiento progresivo del referente a medida que la narración avanza tiñéndose de un complejo tejido de recursos literarios que “efface or at least diminish the concrete presence of the church” (48). En la medida en que Herzberger llega a esta conclusión como una manifestación más de su tesis sobre la tendencia de *Recuento* a distanciar el signo lingüístico respecto de su referente, ¿por qué no deducir, entonces, que la éfrasis compendia la actitud de toda la novela? Esto es lo que, de manera muy sugerente, han propuesto críticos como Sobiesuo o Fajardo, para quien “los términos con que se describe el templo pueden ser igualmente aplicables a la forma en que se ha elaborado el discurso narrativo” (19). Esta idea, a la cual se ha llegado en este trabajo por cauces distintos y que aún no ha sido desarrollada, resume el punto de partida sobre el que se sustenta el análisis que se va a llevar a cabo en adelante.

3.2 La condición simbólica de la Sagrada Familia

La secuencia se abre con un ocaso cuya presencia será latente a lo largo del capítulo. Raúl y Aurora se encuentran tratando de pasar desapercibidos ante los grises, quienes de otro modo los detendrían por llevar encima octavillas revolucionarias de

llamado a la huelga. En su trayecto, se topan con el recinto que alberga las obras de la Sagrada Familia y, al tiempo que acceden a su interior, la voz narradora va describiendo progresivamente la fachada del edificio y su interior hueco. Esta primera referencia, esbozada apenas a partir de la segunda página del capítulo, delimita en sus características básicas la apariencia física del templo, definido merced a una serie de trazos que conviene tener en cuenta. En primer lugar, se trata de un conjunto hueco, “hueca estructura ampliamente dilatada en el vacío” (147), así como sobresaliente por su elevada altura, una cualidad esta última que lo asemeja a la montaña de Montserrat y que a la vez permite una visión panorámica de “la ciudad ensanchándose más y más” (150).

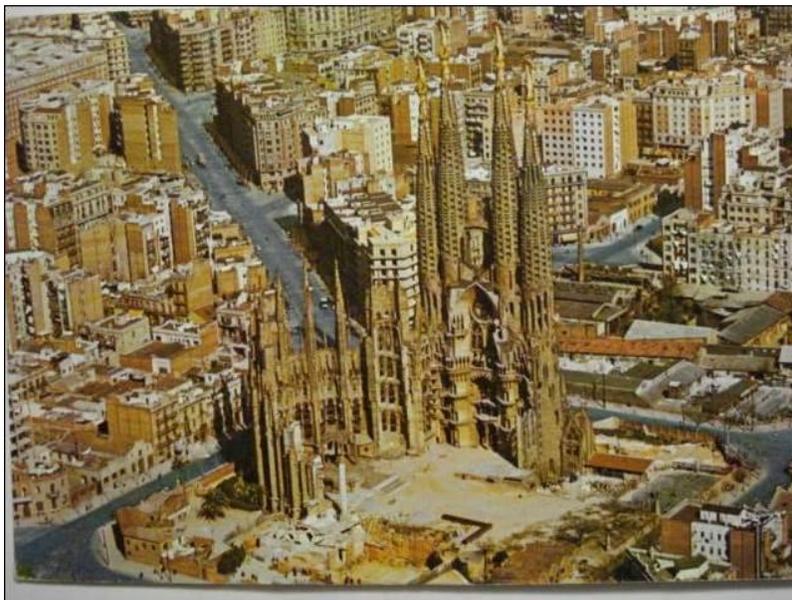


Fig. 1. La Sagrada Familia, hacia finales de los años 60. (<<http://www.delcampe.net/>>).

Su condición de obra en proceso, inconclusa, es palpable por los materiales de construcción que se encuentran en la zona: “pétreo brotar amparando la desolación de la explanada central, con sus sillares numerados entre hierbajos aplanados por el polvo, cantería de Montjuich, obra trabajosa, hormiguo de obreros, carretillas y poleas,

entablados y andamios, golpes de martillo, todo muy artesanal, como se construyen eternamente las iglesias, piedra sobre piedra” (151). La fachada del Nacimiento se eleva a lo largo de una superficie tripartita articulada simétricamente en torno a un cuerpo central (Puerta de la Caridad) y sus representaciones escultóricas, pese a subrayar el mensaje de la natividad mesiánica, descuellan por el conjunto heterogéneo que conforman. Esta heterogeneidad es manifiesta, por un lado, a nivel temporal, en lo que constituye la convivencia de imágenes que representan momentos muy distantes en la historia bíblica: “La Puerta de la Caridad, . . . una puerta partida por un entreaarco de fuste ligado a tierra por una serpiente enroscada, árbol de paraíso perdido, causa *remota* de todo aquello, de aquel clásico pesebre situado en la base del tímpano, con el buey y la mula descollando bajo el contorno huero de los vitrales y el rosetón” (148, cursiva mía). En un plano espacial, se dan cita asimismo figuras pertenecientes a contextos muy diferentes, tal como se aprecia en la escultura de la Anunciación, “coronada en la cúspide de la arquivolta por una gran linterna, raíz del piñón que, irguiéndose agudo, tomando altura, ya entre las cuatro torres, remata un grumoso *ciprés* de cerámica, cánticos eucarísticos, Sanctus, Sanctus, Hosanna, Aleluya, un *corazón sangrando amor*, *panes*, un *ánfora*, el *pelicano*, *delicia*, *país de las maravillas*” (149, cursivas mías).



Fig. 2. Detalle de la fachada del Nacimiento (<[http:// www.sagradafamiliagaudi.com](http://www.sagradafamiliagaudi.com)>).



Fig. 3. Detalle del Pórtico de la Caridad (<<http://www.sagradafamiliagaudi.com>>).

Los campanarios respetan en su disposición la simetría que gobierna el conjunto, pero su singularidad, dejando al margen la condición hueca inherente a toda la obra, reside en dos peculiares atributos. Su trazado responde al minucioso cálculo de un cuerpo geoméricamente complejo:

los dos cuerpos basamentales, que sirven de arranque a las arquivoltas, son de sección cuadrangular y evolucionan hasta el círculo. Esta parte cilíndrica, con aberturas que suben en espiral, va seguida en cada campanario por otro cuerpo de silueta parabólica, desarrollado en doce estrías perpendiculares que, más arriba, quedan reducidas a seis, resueltas en un volumen prismático de sección triangular y facetas poliédricas, para acabar en un remate conformado por una mitra, un anillo y un báculo acoplados (150)

Este carácter geométrico contribuye al carácter laberíntico de los campanarios, habitados por escaleras de caracol y conectados a la fachada por una profusa serie de pasadizos y corredores interiores (150).

Los rasgos hasta aquí esbozados, mayoritariamente derivados de la primera de las tres éfrasis que sobre la obra gaudiniana pueblan el capítulo VI, permiten forjar una precisa imagen de aquella. La prolijidad descriptiva del discurso, que para Herzberger configura un retrato de naturaleza casi fotográfica (“Luis Goytisoló” 48), contrasta, no obstante, con su escasa relevancia desde el punto de vista de la historia. Más allá de constituir el lugar de pasajero refugio para los personajes, quienes ascienden por la fachada para acabar arrojando las octavillas por el vano de las torres al modo de un “milagro socialista”, se trata de un espacio prácticamente “vacío” en cuanto a su papel dentro de la acción. Esta afirmación puede ilustrarse por comparación, atendiendo siquiera brevemente a la catedral de Santa Eulalia, lugar simétrico a la Sagrada Familia por su importancia como centro religioso y su localización (de igual modo que el templo

de Gaudí domina la perspectiva del Ensanche—zona nueva—, la catedral descuella sobre el tejido del Barrio Gótico—zona vieja—. A diferencia de la intrascendencia del acto de Raúl y Aurora en el capítulo VI, sabemos que la catedral, si bien no queda vinculada a ningún episodio de naturaleza litúrgica o ceremonial, es uno de los espacios clave por las importantes citas que entre los miembros del Partido Comunista acaecen en su interior: en una conversación entre Raúl y Federico en el capítulo VII, leemos cómo ambos especulan sobre el paradero de Fortuny, “Fortuny que a estas horas estaría paseando con Escala por los soleados claustros de la catedral” (208), y, poco después, Escala, en conversación con Daniel (nombre clandestino de Raúl), le recuerda la cita del día siguiente a las once “en los claustros” (222). Este breve contraste podría extenderse prácticamente al resto de los lugares que desfilan por la historia. En su trabajo, Fajardo atiende a la presentación novelesca de Vallfosca y del campamento militar y de su examen puede colegirse que se trata de sendos lugares con una función argumental bien definida: Vallfosca es la residencia familiar y la finca que aglutina las andanzas infantiles del protagonista; el campamento militar va indiscutiblemente ligado a la etapa de milicia universitaria en Raúl. Estamos, pues, ante espacios cuyo papel en la trama se halla férreamente marcado, por oposición a la Sagrada Familia, un simple recinto en obras que no parece suscitar mayor interés para el hilo dramático de los sucesos pero que no por ello pasa desapercibido para el discurso novelesco. De hecho, cabría concluir que es esta misma condición de arquitectura en construcción lo que explica su razón de ser en el texto, el cual transcurre en reiteradas éfrasis que, a través de sucesivos niveles, tratan de

leer y descifrar un edificio cuyo carácter incluso lo confina a la categoría de rico objeto simbólico.

De entrada, una primera lectura se realiza en lo que podría considerarse el plano más literal posible: aquel que recurre a los fríos tecnicismos de la disciplina. En este sentido, las expresiones del narrador llegan en ocasiones a asemejarse al léxico de un experto en la materia:

Esta parte cilíndrica, con aberturas que suben en espiral, va seguida en cada campanario por otro cuerpo de silueta parabólica, desarrollado en doce estrías perpendiculares que, más arriba, quedan reducidas a seis, resueltas en un volumen prismático de sección triangular y facetas poliédricas, para acabar en un remate conformado por una mitra, un anillo y un báculo acoplados. (150)

A su vez, sobre este registro discursivo se yuxtapone otro en términos religiosos, a la luz del cual la fachada del Nacimiento viene a ser un “retablo dedicado a la rosada epifanía, al feliz advenimiento del adorado Pimpollo, retoño de no padres perplejos y gozosos, inconcebido, hosanna, aleluya, venido al mundo para cumplir su papel histórico tantas veces vaticinado, para padecer, redimir y ser glorificado, estrella de Nazaret” (180). Este nivel interpretativo, ubicado plenamente en el ámbito simbólico, opera sin embargo de acuerdo a un horizonte de expectativas exigido por la finalidad constructiva de la Sagrada Familia, concebida según el diseño de un templo católico. No obstante, si bien los contornos del conjunto arquitectónico que Raúl tiene ante sí obedecen a la planificación impuesta por esta función potencial, no es menos cierto que la obra en construcción representa un estadio con entidad propia cuya existencia resulta anterior a la del edificio religioso: la Sagrada Familia *aún* no es un templo.

Su apariencia podría conceptualizarse en lo que Hamon denomina las ruinas, las cuales, afirma el crítico, no sólo designan restos de construcciones antiguas, sino también edificios modernos en el proceso de ser erigidos o demolidos (*Expositions* 65). En *Antagonía*, el narrador de *Recuento* emplea el vocablo cuando en cierto momento de la ékfrasis caracteriza el referente como “[d]estino incumplido, ruina o monte o rosa de cuatro santas espinas” (180). Esta deliberada focalización en el proceso en sí, antes que en el conjunto finalizado, es igualmente palpable en el primer segmento de *Teoría del conocimiento*, donde el joven Carlos relata su llegada al laboratorio, situado bajo un templo en construcción que, si bien semeja la Sagrada Familia, no es menos cierto que “[l]as obras, totalmente abandonadas, daban al conjunto un aspecto más de ruina que de construcción” (38). La expresa mención de la Sagrada Familia, así como de otros datos clave (la alusión la cripta o a los materiales de construcción) permite conectar este pasaje con el episodio que centraba el capítulo VI de *Recuento*, una vinculación nada sorprendente si tenemos en cuenta que el autor ficticio de *Teoría*, Raúl Ferrer Gaminde, ha configurado su universo novelesco a partir de su propia experiencia, narrada en *Recuento*.⁸⁰ Ahora bien, si continuamos la lectura del pasaje apreciaremos otro pequeño detalle que asoma al final, cuando el narrador acaba afirmando que “[t]anto o más que a la Sagrada Familia, el ámbito del laboratorio se parecía al Hospital de San Pablo” (39). La simultánea asociación del recinto abandonado con ambos nombres, intercambiables pese a designar lugares muy dispares (una iglesia/un hospital), está muy lejos de ser un elemento banal, y, muy al contrario, es indicativo de una de las características inherentes

⁸⁰ “*Teoría del conocimiento* is the book it has all been about: Raúl/Ricardo’s novel—the one he planned in prison, worried about in Rosas and, now finally completed, sends out into the world” (Kerrigan 20).

a la observación de espacios en ruinas. Determinados éstos por la omnipresencia de vacíos arquitectónicos, Hamon correlaciona dicha naturaleza con un fenómeno paralelo a nivel semántico: la inconclusión material del edificio tiene su correspondencia en la indeterminación de su significado, que requiere de la labor interpretativa del observador para realizarse: “readers of a ruin cannot tolerate the (semantic) void and therefore always tend to fill it. In order to neutralize any insignificant site, they develop a reading activity that saturates its subject with meaning” (*Expositions* 63). Por lo tanto, de igual modo que en *Teoría* el recinto abandonado podía suscitar indistintamente la imagen de un templo o de un hospital, la condición ruinoso de la Sagrada Familia en *Recuento* le dota, en el nivel simbólico remarcado por Hamon, del privilegio de trascender la interpretación religiosa adoptada en principio por el narrador, abriendo el potencial semántico a otras lecturas posibles.

De hecho, si atendemos a la éfrasis inicial del capítulo VI, podremos darnos cuenta de que la primera nota que describe la irrupción del edificio en el texto no lo vincula al campo litúrgico, sino a una órbita de signo muy distinto:

Doblaron a la derecha, la fachada de la Sagrada Familia levantándose afilada al otro lado de la calle, hueca estructura ampliamente dilatada en el vacío. Allí, el tránsito era mucho más reducido que en la calle Mallorca y las aceras se alargaban bordeadas de rectas tapias de ladrillo, al amparo del deslumbrante rasante de poniente, apacibles, tan sólo algún *turista* mirando hacia lo alto. (147-48, cursiva mía)

La mención del turista se ve reforzada tan sólo unas pocas líneas más abajo, cuando se alude a la caseta que preside la entrada al recinto (una caseta llena de *souvenirs* y folletos informativos) y a la existencia, sobre las gradas, de “cierto número de visitantes, parejas, familias, turistas retratándose ante el portal” (148). Esta definición del edificio

gaudiniano antes como monumento que como templo guarda una estrecha vinculación con la función de las ruinas, cuya condición de objetos para ser contemplados por los viajeros sugiere a Hamon una equiparación con otros espacios configurados para el espectáculo y la observación, tales como los recintos de las Exposiciones Universales (*Expositions* 59). El carácter monumental viene a resumir los dos niveles (en tanto espacio de la historia y en tanto espacio simbólico) que demarcan el rol de la Sagrada Familia en *Recuento*. En primer lugar, como objeto turístico que los visitantes se consagran a observar desde fuera, imposibilitados para acceder a un recinto interior inexistente, subraya el contraste ya apuntado entre la gravidez de otros lugares (la finca de Vallflosca o la Catedral, por ejemplo, las cuales *encierran* acciones y experiencias vividas por los personajes) y el papel de la obra gaudiniana (“hueca estructura” que no alberga ningún episodio reseñable del argumento). En segundo lugar, este mismo atributo de inutilidad inherente al monumento reincide sobre su valor simbólico, convirtiéndose, en términos barthesianos, en un “significante puro”, es decir, en “una forma en la que los hombres no dejan de colocar sentido . . . sin que por ello este sentido se termine o se fije” (Barthes, “La Torre” 59).

Así, al plano de una visión primeramente literal (en términos arquitectónicos) y luego una segunda lectura según el paradigma religioso, sucede una interpretación de signo radicalmente opuesto, a juzgar por el sintagma que la encabeza: “*Sagrado Aborto*, una obra en la que no parece sino que la burguesía barcelonesa hubiera querido no sólo reflejarse a sí misma sino, sobre todo, perpetuarse, proyectarse, darse permanencia, plasmar en piedra su futuro” (180, cursivas mías). Bou explica esta aproximación a partir

de los presupuestos marxistas a los que obedece en este momento la ideología del personaje, quien ve en la obra gaudiniana una perpetuación de los intereses burgueses manifestados por extenso en los decimonónicos diseños urbanísticos de Barcelona (*Invention* 105).⁸¹ Así, la trayectoria de la lectura proyecta, sobre la fachada que alberga las efigies de san José, la Virgen y el Niño, la imagen de la familia burguesa, portadora de una determinada organización social y consagrada a la perpetuación y el crecimiento de la empresa económica, motor del sistema capitalista. La culminación de todo ello es la derivación, por contraste, en la visión del templo del “Levantamiento Popular”, con su “fachada de la Revolución”, materialización del triunfo de la utopía marxista. La duplicidad de lecturas (*Sagrada Familia / Sagrado Aborto*), además de enriquecer el carácter simbólico del edificio en la medida en que lo traduce en sendos significados de naturaleza contrapuesta, compendia los dos extremos ideológicos que gobiernan la vida del personaje hasta el momento de la escritura (en la cárcel). En efecto, la episteme religiosa es el principio regulador de la educación de Raúl y, por ende, resume en cierta manera el contexto de valores políticos, sociales y morales en los que aquel ha crecido;⁸² por el contrario, el pensamiento marxista constituye la base sobre la que el protagonista erige una nueva identidad a partir de su ingreso en la universidad, renunciando a sus

⁸¹ Esta idea reaparece en el capítulo VIII, cuando el narrador presente la Sagrada Familia en tanto construcción destinada a la expiación espiritual de la ostentación material burguesa: “una burguesía esencialmente organizada, cada cosa a su tiempo y cada tiempo en su sitio, . . . y a modo de compensación espiritual de tanta exhibición social consagrada del soporte material, de la potencia económica, empresas como la Sagrada Familia, templo expiatorio levantado en el corazón del Ensanche” (353).

⁸² Un ejemplo de este fenómeno en la novela se observa cuando el padre de Raúl, después de que este haya sido detenido por primera vez y soltado a las pocas horas, le cuenta cómo reaccionó cuando el inspector vino a obtener información sobre las supuestas actividades comunistas de su hijo: “Y entonces le he explicado, vamos, lo que representa nuestra familia, que siempre hemos sido *católicos* y de derechas, que yo había pertenecido a las juventudes mauristas, lo que padecimos durante la guerra, lo perseguidos que estábamos, la muerte de tu primo y la medalla póstuma que le concedieron por su heroísmo” (190-91, cursiva mía).

antiguos valores. Teegarden lo enuncia claramente cuando, al examinar el modo en que el catolicismo aparece satirizado en *Recuento*, afirma: “Throughout most of the novel, Communism replaces Catholicism as the protagonist’s frame of reference for making moral and ethical determinations” (33).

La marcada condición de la Sagrada Familia en tanto significante susceptible de sucesivas interpretaciones contrasta con el referente de la catedral, cuya presentación, al igual que el edificio gaudiniano, motiva reiteradas y extensas écfrasis durante el capítulo VII:

las naves altivas, como de palmas o cedros rameados, tenuamente esclarecidas en lo alto, bóvedas ahondadas por la transparencia mortecina de los vitrales, realzadas por las crucerías, nervaduras que según se recogen en apretados haces, columna abajo, se atenebran y sumen, negras alzadas, vacíos inciertos, una penumbra en la que poco a poco tomaban cuerpo irradiaciones y oros, la espinosa oscuridad del coro emergiendo en el centro, penumbra poblada poco a poco de presencias concretas, columnas de base sobada, contornos con brillo . . . (208-09)

gótico museo de esplendores pasados, historias y leyendas petrificadas, naves resonantes, lóbrega penumbra, el órgano y el coro, la cripta, formas espectrales, ángeles turíferos, imágenes yacentes, sepulcros, el de santa Eulalia, por ejemplo, o el de san Raimundo de Penyafort, y junto a la puerta que comunica con el claustro, los sarcófagos de Ramón Berenguer el Viejo y su esposa Almodis, fundadores de la catedral que antecedió a la hoy día existente . . . (230)

Sin embargo, pese la riqueza descriptiva de los pasajes, un rastreo por estas y otras alusiones confirma la idea de que todas ellas se proyectan sobre un eje interpretativo de naturaleza homogénea: la catedral es descrita en sus elementos arquitectónicos y significados histórico-religiosos, sin que el observador ensaye ningún salto hacia lecturas de signo diferente e incluso, como en el caso de la Sagrada Familia, contrario.

La pregunta que convendría plantear, entonces, es si *Antagonía* evidencia algún otro tipo de lectura respecto al templo gaudiniano, ensanchando así su “empleo

simbólico”, según la sugerente expresión de Sobejano (“*Antagonía*” 25). Si el capítulo VI no ofrece más datos, quizá la respuesta se encuentre en el capítulo IX del volumen y en *Teoría del conocimiento*: el primero es, ya se ha dicho, recapitulación de todo *Recuento*; el segundo lo es de *Antagonía* en su conjunto.

3.3 La Sagrada Familia: emblema metafictivo

3.3.1 Estructuras de conocimiento

El último segmento de *Recuento* resulta iluminador por cuanto, al bosquejar ciertos contornos definitorios de la voz y el acto narrativos, está al mismo tiempo desvelando los principios que gobiernan la totalidad del relato, los cuales quedan explícitamente conceptualizados en los términos de una imagen arquitectónica que acabará confirmando una dimensión reflexiva a la presencia del edificio de la Sagrada Familia en el texto. En este capítulo el personaje, cuyo encierro en prisión contrasta con su estado de desencanto y escepticismo, caracteriza la operatividad de los paradigmas ideológicos a los que ha estado sujeta su existencia en tanto estructuras de pensamiento y de conducta, las cuales, en última instancia, se sustentan sobre un sistema lingüístico de conceptos que actúa a modo de soporte para la perpetuación y transmisión de aquellas. Sobre la base de tal recapitulación, y como alternativa a tales estructuras, el narrador se proyecta entonces sobre la construcción de la suya propia, cimentada asimismo en el poder creador de la palabra y emblematizada en la imagen suscitada por la descripción de la obra gaudiniana en el capítulo VI.

Al llegar al último segmento de *Recuento* se nos revela la fuente narrativa de lo leído en los capítulos anteriores: Raúl se halla en una celda de la Cárcel Modelo, inclinado sobre las hojas de papel higiénico, en las que ha estado escribiendo “estas notas” (602).⁸³ Así, el sentido del *recuento* llevado a cabo en el transcurso del texto se nos hace patente ahora, cuando se nos aclara que el fenómeno del recuerdo constituye un ejercicio integral del “impulso creador”: “Un recorrido [el de la memoria], no obstante, que suele encontrarse no ya en la base del conocimiento de uno mismo, sino, además, en la plena realización de todo impulso creador. En estas notas” (602). Numerosos críticos han reiterado, con acierto, el hecho de que el instante de la vocación literaria en Raúl se gesta como reacción al desencanto de los prismas ideológicos que han gobernado su vida y que, narrativamente hablando, se han ido mostrando desde el capítulo II, cuando vemos al personaje comenzar a cobrar conciencia de las normas imperantes procedentes de diversos ámbitos (la familia, la educación, la religión y la política) (DeWeese, *Approximations* 145). En el citado capítulo II, por ejemplo, se relata la férrea organización de conducta que Raúl y sus compañeros escolares debían respetar en las situaciones más habituales:

En el Salón de Actos, el padre Palazón les hablaba de cómo debían comportarse en cada circunstancia de la vida, en la mesa, con las visitas, y de cómo y cuándo debían realizar el aseo personal y mudarse de ropa, cómo acostarse y levantarse, cómo desvestirse, por ejemplo, y en qué orden, para no quedar en ningún momento totalmente desnudos. Primero la camisa y la camiseta, para ponerse enseguida la chaqueta del pijama y, sólo entonces, empezar a desvestirse de cintura para abajo, los zapatos, los calcetines, los pantalones, los calzoncillos; es decir, igual que para revestirse, pero en orden inverso. (30)

⁸³ Riccio destaca acertadamente la condición estática del narrador de *Antagonía*, quien desde la inmovilidad de su celda imagina todo el recorrido que el personaje va llevando a cabo en el mundo novelesco: “El escritor / creador, a lo largo de *Antagonía*, siempre está inmóvil” (“El cambio” 25).

Posteriormente, la etapa de las micilias universitarias en el capítulo IV, vinculadas directamente al mantenimiento del orden político franquista, hará aún más evidente el grado en que el personaje se ve forzado al estricto cumplimiento de un determinado código de conducta, código a su vez reflejado igualmente “en la estructura fuertemente jerarquizada” con que se tiñen tanto “las descripciones del paisaje, como . . . las de la arquitectura del cuartel” (Fajardo 12). El cuestionamiento que en el capítulo IX tiene lugar respecto de la escuela, la milicia y el resto de instituciones que han tratado de encauzar la vida de Raúl por los senderos de determinados derroteros ideológicos, se ve precedida en el capítulo VIII por sucesivas alusiones al estado de abatimiento moral que domina al personaje caminando por las calles de Barcelona, “con la inseguridad o falta de norte que caracteriza el comportamiento de ese hombre abrumado acaso no tanto por la magnitud de los acontecimientos como por el vértigo interior” (351). El transcurso de estas páginas previas a la detención y el encarcelamiento irá retratando progresivamente los contornos de esta sensación de desorientación concretada en diversos ámbitos: amoroso (vive ligado a Nuria, una mujer a la que no quiere), profesional (le disgusta la carrera de abogacía), material (vive en medio de estrecheces económicas), y, especialmente, creativo (la imposibilidad de escribir) (389-90).

Frente a la descripción de esta condición emocional, la función recapituladora del último capítulo se manifiesta en el proceso de abstracción a que el sujeto en crisis somete las ideologías que han poblado su vida (incluyendo la de la propia institución carcelaria), conceptualizándolas en tanto sistemas epistémicos sujetos al férreo mantenimiento de unas determinadas relaciones internas:

así la mera condición del preso, tan similar a la del colegial y el soldado, suele provocar una marcada regresión hacia actitudes y hábitos típicamente infantiles. Un fenómeno que sin duda viene propiciado por la misma *estructura* de la organización penitenciaria, por su esencial formalismo, ya que a semejanza de la mili o el colegio, donde el elemento básico de toda clasificación reside en datos tales como la edad o la estatura o el orden alfabético de los apellidos, así, en la cárcel, aunque cada uno de los que allí se encuentran lo está en función de lo que ha hecho, por el delito concreto que ha cometido o se presume que ha cometido, en la práctica, los reclusos son clasificados y distribuidos o agrupados conforme a categorías previas, independientes de toda consideración ajena a la organización penitenciaria en sí, de acuerdo puramente con la pertenencia objetiva del preso a cualquiera de las categorías en que, de forma apriorística, *se articula el sistema*. (530, cursivas mías)

La aparición del lexema *estructura* en la cita suscita por sí mismo una metáfora arquitectónica que conviene destacar, pues, a pesar de que se trataría de una imagen tan sólo indirectamente conjurada, resumiría apropiadamente el pensamiento del personaje. Hollier, en su trabajo, considera que el recurso a este tipo de metáforas arquitectónicas en el discurso, por muy lingüísticamente fosilizadas que parezcan, esconde una carga ideológica nada ingenua. Su mera aparición en el enunciado, señala Hollier, dota de un atributo sistémico el referente aludido, cuya naturaleza, así definida, reprime cualquier elemento que conlleve juego o alteridad (33). A partir de esta imagen, por ende, se entiende mejor el alcance de las reflexiones del personaje de *Recuento*, consciente de que su conducta en el pasado (en la etapa escolar, militar, etc.) ha obedecido a formas de pensamiento *estructuradas* en un conjunto cerrado de imposiciones sobre el individuo y manifestadas en los tipos de conducta prescritos, definidos por un orden de gestos y actos tan estricto como mecánicamente repetido.

El hecho de que la crisis experimentada por Raúl posea una raigambre de cariz político permite abordar un componente fundamental que, si bien opera al nivel de

cualquier paradigma ideológico, queda claramente ilustrado en esta esfera del descrédito hacia los principios del partido comunista: el soporte o la mediación del lenguaje. Esta vinculación entre los sistemas de pensamiento y su expresión lingüística explica el *collage* polifónico que constituye *Recuento*, un rasgo reiteradamente destacado por la mayoría de estudios en torno a la novela. En este sentido, Gimferrer ha hablado de la denominada “parodia impasible”, un procedimiento cuyo funcionamiento descansa estrictamente sobre el reconocimiento de un determinado discurso, dotado de una forma tan característica como, a la vez, descontextualizada. En lo que se refiere a la expresión de contenidos sobre la lucha revolucionaria, su presencia en la narración no sólo viene indicada por la aparición de ciertos personajes (fundamentalmente Escala), sino por una forma singularmente materializada en el recurso a conectores de naturaleza silogística. Diversos son los ejemplos que pueden extraerse del texto: “El análisis de lo que pudiéramos llamar factores logísticos del momento, a la luz de un panorama caracterizado, de un lado, por el desarrollo indudablemente generalizado de las acciones reivindicativas y, del otro, por el progresivo aislamiento y la cada vez más evidente debilidad de la camarilla aferrada al poder, nos ofrece un balance de apariencias hasta cierto punto paradójicas” (196). Pese a la imposibilidad de citar aquí en su totalidad esta primera intervención de Escala en el capítulo VII, una continuación de la lectura de este parlamento constataría la insistente utilización de los mecanismos propios de una argumentación lógica: “Así, por ejemplo . . . por tanto Por otra parte . . . ya que De ahí, precisamente, que . . . antes bien Más aún . . . antes al contrario Por esta razón Es decir Resumamos” (196-99). Esta articulación silogística estrecha aún

más los lazos de la anterior similitud entre los sistemas ideológicos y la metáfora arquitectónica. Así, además de evidenciar el elevado grado de control que el emisor (Escala) ejerce sobre los significados de su enunciado, en la medida en que la calculada distribución de los conectores aspira a la máxima claridad expositiva acerca del proceso de razonamiento sobre el que se sostiene la episteme marxista, hay cierto paralelismo con la composición “arquitectónica” de las obras literarias de la filosofía escolástica medieval. En su iluminador trabajo, Panofsky explica la constitución de aquellas a partir de una vinculación con las catedrales góticas de la época: la esquemática exposición de “los progresivos pasos de razonamiento” (40) con que los textos escolásticos pretendían manifestar la claridad del pensamiento racional semeja, según Panofsky, el minucioso sistema arquitectónico que articulaba el juego de alturas del templo gótico.

El principio de clarificación obliga a la propia escolástica . . . a introducir algo que no es en absoluto necesario, o, a sacrificar el orden natural de presentación a una simetría artificiosa. (45)

Tanto un tratado de medicina como un manual de mitología clásica, . . . un folleto de propaganda política, o un elogio a un soberano, o una biografía de Ovidio manifiestan la misma preocupación obsesiva por la división y la subdivisión sistemáticas, por la demostración metódica, por la terminología, por el *parallelismus membrorum* y la rima. La *Divina Comedia* es escolástica no sólo por numerosos aspectos de su contenido sino también por su forma deliberadamente trinitaria. (Panofsky 45-46)

La mención de la *Divina Comedia*, texto literario escolástico por antonomasia que forma parte de la conciencia narrativa de *Recuento*, donde se remarca explícita e implícitamente su carácter sistemático,⁸⁴ avala definitivamente la referencia al paralelismo establecido por Panofsky entre el edificio gótico y el discurso escolástico, entre cuyos recursos

⁸⁴ “Así como Dante, en la exposición de su periplo por las zonas más oscuras de la conciencia . . . no hace sino proyectar sus propias represiones y perversiones venéreas o sádicas y, articulándolas en un sistema, inmortalizar sus rencores y frustraciones con la delectación que le es característica” (596).

empleados al servicio del esquematismo clarificador se hallaba el encadenamiento proporcionado y organizado de los argumentos conducentes a la conclusión final, de igual modo que sucede con el parlamento de Escala. En este sentido, no es casualidad que al término de la transcripción de su discurso Raúl profiera un comentario que, si por un lado subraya paródicamente la condición hiperbólicamente racional de su argumentación, por otro consigna la misma idea que las imágenes de *estructura y metáfora arquitectónica* sugieren: “Escala, personalidad fascinante, todo lógica y realismo, rigor y método, implacable y preciso como una máquina así en sus análisis teóricos, . . . como en la comprobación práctica de tales análisis” (199). Así pues, si anteriormente el carácter sistemático de la episteme religiosa se traducía en un código férreamente establecido de gestos y acciones, puede decirse que el señalado andamiaje lingüístico de tipo silogístico define la naturaleza igualmente metódica y estructurada del pensamiento marxista.

En su manual sobre la metaficción, Waugh llama la atención sobre la convergencia entre el discurso novelesco y los modos de conocimiento de lo real basándose en la existencia de un denominador común: el lenguaje sobre el que cobran cuerpo.

The present increased awareness of ‘meta’ levels of discourse and experience is partly a consequence of an increased social and cultural self-consciousness. Beyond this, however, it also reflects a greater awareness within contemporary culture of the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday ‘reality’. . . . Language is an independent, self-contained system which generates its own ‘meanings’. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention. ‘Meta’ terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. (3)

Esta mediación ejercida por el lenguaje en el proceso de aprehensión de la realidad es la fuente donde radica el origen de la crisis política que Raúl comienza a experimentar a partir del capítulo VII. Un punto de partida reconocible en esta progresiva toma de conciencia lo constituye, en la trama, la liberación de Leo, cuya integración en los viejos círculos de amistades y familiares coincide con la sensación de cansancio que Raúl padece debido al constante intento por leer las circunstancias de su entorno a la luz de “semejante maraña” conceptual (318). Las salidas nocturnas resultan muy ilustrativas al respecto, ya que durante estos intervalos Raúl advierte claramente el intento de Leo por traducir las pasajeras anécdotas que les suceden en los términos discursivos del marxismo:

igual que meses atrás, al salir Leo de la cárcel, cuando todavía no iba con Teresa y, si se emborrachaba un poco, aún se ponía hasta como eufórico, casi como en otras épocas, metiéndose con la gente, locuaz e incisivo, aunque con una penosa tendencia, tal vez no del todo nueva, . . . a dar una interpretación política a lo que bien pudiera tratarse de mera manifestación alcohólica, a tomar el pelo, pongamos por caso, a un pobre hortera sin conciencia de clase o a confraternizar en exceso con un presunto proletario en busca de pagano, a partir de cualquier astuta sugerencia, posiblemente tan insincera como intuitiva (324)

A medida que el tiempo transcurre, se agrava esta actitud en el narrador, cuyo descrédito es aún mayor para la época en que es traspasado al comité de intelectuales: “así a Tirant y a Curial les bastaba la cotidiana lectura de la prensa para encontrar pruebas suficientes del declive del capitalismo frente a las grandes conquistas del socialismo, cuyos reveses, a diferencia de los experimentados por el mundo capitalista, no constituían sino los obligados repliegues tácticos de todo proceso hacia la victoria” (441). Por lo tanto, la conciencia de la naturaleza sistemática en que se articulan los modelos epistemológicos propuestos por las ideologías en general se concreta ahora, al hilo del desencanto del

partido comunista, en la noción de que aquella condición estructural decansa, en última instancia, sobre un universo lingüístico que opera al modo de un conjunto arquitectónico, distribuyendo los referentes de la realidad según una armazón conceptual apriorística.

El pasaje recién citado llama la atención por un aspecto relacionado con el fenómeno. En efecto, el narrador adscribe a los miembros del partido un sentido del tiempo entendido como línea cronológica progresiva que dota de sentido los “reveses” recibidos en la medida en que los integra dentro un más amplio “proceso hacia la victoria”. Otro de estos “pasos” sería la realización de una huelga, vocablo clave en el discurso del partido y referente que jalona el transcurso de los capítulos VI a VIII. Escala, por ejemplo, figura en el capítulo VI discutiendo con Raúl sobre la reciente huelga en las facultades (la cual ha sido un éxito) y sobre otra que se está preparando para unos días después, una “huelga general y un boicot a los transportes públicos” (157). Al llegar el capítulo VII, Escala compara de nuevo la situación del momento con la etapa precedente y concluye que en el presente las circunstancias son mucho más favorables de cara a una huelga en solidaridad con los mineros asturianos, preludio a su vez de “la huelga prevista a escala nacional—es decir, la huelga nacional política” (198). Posteriormente, en el capítulo VIII el mismo personaje constata otra vez el hecho de que “existen las condiciones precisas para el triunfo de una huelga general” (319). Estas calas puntuales en los capítulos, las cuales a su vez podrían completarse con la visión del capítulo IX, cuando Raúl imagina una huelga general definitiva y desencadenante de la hecatombe socialista (551), no sólo evidencian nuevamente el modo en que el instrumental teórico marxista se aplica constantemente a la lectura de la realidad, sino que destacan una de las

consecuencias de este fenómeno homogeneizador: la generación de un discurso “paralizante”, como lo denomina Valente, pero aquí en un sentido cronológico de cancelación del tiempo. Pese a la concepción teleológica que gobierna la episteme marxista y que late tras el enunciado de Escala por cuanto este proyecta un desarrollo creciente desde una huelga inicial hasta la proclamación de una huelga general, lo cierto es que el mantenimiento de este discurso idéntico a sí mismo sobre un contexto cuya naturaleza, sin embargo, se presume cambiante a medida que se pasa de un capítulo a otro, produce una paradójica sensación de estancamiento en el tiempo o, dicho de otro modo, una circularidad que siempre implica la vuelta al punto de partida. Es decir, en la medida en que la realidad es constantemente sometida a unos patrones interpretativos inalterables, se convierte en una construcción reproducida mecánicamente, borrándose así la singularidad de los instantes y, con ello, el desplazamiento temporal existente entre ellos. Retomando una vez más la *metáfora arquitectónica*, se trataría de un fenómeno paralelo al que Hollier apunta cuando documenta la estricta conformación existente entre el plano de un edificio y su construcción en la realidad:

Execution has only to abide by his program, to submit to it until it disappears into it. The project by nature is destined to reproduce its form, to assure its own reproduction by overseeing the elimination of anything it has not foreseen, and the noninscription of whatever time might oppose to it. The future (the realized edifice) must conform to the present (the design of the plan). Time is eliminated. (45)

Esta eliminación del tiempo afecta también al personaje de *Recuento*, quien, manifestando los primeros síntomas de crisis ideológica, anticipa la sucesión de sus actos y los de sus compañeros en cuanto rutina circular marcada por la vida del partido. En el capítulo VII, por ejemplo, el protagonista, tras haber sido liberado de su momentánea

detención y regresar a casa, entabla una conversación con Montserrat. En paralelo a este diálogo, su fluir introspectivo reflexiona sobre la monotonía de una existencia sometida a la reproducción mecánica de unos hábitos:

Doblar el periódico, apurar el café, mirar la hora, la taza sobre la mesita, el periódico doblado en el asiento, a su lado, imágenes reiteradas; ir al colegio, dar la clase, tomar un taxi, la cita con Escala o con Santiago o con un enlace, o una reunión del comité de coordinación, o reunirse con Fortuny y Federico, en casa de Adolfo, teóricamente para discutir cuestiones de tipo práctico, si Marius Cots estaba ya maduro para plantearle el ingreso en el partido, si no le quedaban todavía residuos de su anterior catalanismo pequeño burgués. Y cuando no había cuestiones de tipo práctico por discutir, se reunían igualmente y, de hecho, volvían sobre los mismos temas, sobre los problemas de siempre (246)

A pesar de que la congelación del paso del tiempo se hace especialmente palpable al compás del descrédito hacia la episteme socialista, este rasgo es extensible al resto de instituciones, cuyo carácter igualmente sistemático las aboca a un fenómeno similar. Es precisamente la constatación de esto último la idea que late tras la apertura del capítulo IX, segmento en el que se recapitula la crisis personal gestada en los capítulos previos: “LO PEOR de la vida: que resulte ser exactamente lo que nos habíamos temido. Un Purgatorio en el que somos castigados no propiamente por las faltas cometidas, sino más bien por nuestra adscripción apriorística a tal o cual condena, a tal o cual sector o campo sometido de antemano a determinada clase de castigo” (479). Líneas después, el personaje concretará aún más este pensamiento, vinculándolo a las instituciones que han poblado su vida y que tan sólo han dejado en él esta “sensación de no progreso”, de estancamiento: “Algún acontecimiento tenía que sacarle de esa vida cotidiana a imagen y semejanza del Purgatorio, imagen de la cual instituciones como la escuela o la mili son, a

su vez, imágenes, *siempre a la espera* del título, del licenciamiento, de la redención final, y entonces todo será diferente” (480-81, cursivas mías).

Si bien hemos vuelto al punto de partida con el que abríamos el epígrafe, el análisis ha permitido demostrar la dimensión *estructural* (arquitectónica) desde la que es posible explicar el estado en crisis del narrador y, ahora, ayudará a comprender la esencia del impulso creador que lo redime: Raúl, cuyo escepticismo hacia las metanarrativas ideológicas le ha revelado el poder de la palabra para dar cierta forma a la inabarcable complejidad de lo real y forjar, como resultado, toda una concepción del mundo,⁸⁵ *construye* su propia narración con el fin de dar vida a un nuevo universo, *su* universo, igualmente sustentado en el verbo, mas regulado por unas nuevas relaciones.

3.3.2 Raúl, arquitecto de un nuevo mundo: *Antagonía*

Una de las reflexiones que podemos localizar en *Teoría del conocimiento*, volumen que discurre sobre los presupuestos metanovelescos que gobiernan el conjunto de *Antagonía*, es la que versa sobre el grado en que la pieza literaria se ajusta a la mente de su creador. Ricardo, el narrador del segundo segmento, se refiere en efecto a la presencia del autor a partir de la forma estructural de su texto, “una estructura que, al vertebrar la obra en un conjunto, debe ser entendida como proyección de lo que el autor es, con sus luces y sombras, del mismo modo que el plano de La Ciudad Ideal es, en primer término, el plano de la mente de su autor, o que la organización de una catedral pretende ser, en su estructura, representación visible del Creador por antonomasia” (182).

⁸⁵ [E]sa realidad, o mejor, . . . su apariencia, tan irritantemente plagada de particularismos oblicuos, incidencias dispersivas, excepciones desorientadoras y excrecencias parasitarias” (318).

Además de volver a recurrirse a la metáfora arquitectónica, la declaración entresacada de este último volumen invita a considerar, a la hora de abordar la configuración de *Recuento*, el estado mental de su narrador en el instante de comenzar a garabatear sus notas en la cárcel. En general, se trata de un individuo completamente obsesionado por el mantenimiento compulsivo de unas relaciones de orden a nivel conductual e intelectual. Así, en cierto momento, llega a equiparar “el ritual de los movimientos” de la ceremonia que se está celebrando en el centro de la prisión con “los que él mismo realizaba en el curso del día” (481), y una densa enumeración a continuación los describe: recorrer la celda en diagonal contando los pasos, enjuagarse siete veces, la ingestión de la comida en setenta cucharadas, la “maniática disposición de sus pertenencias detrás de la cabecera, . . . el orden estricto que seguía al vestirse y desnudarse” (482), etc. La sugerida vinculación entre el mentado acto de desvestirse como adulto en la cárcel y el viejo patrón de conducta escolar⁸⁶ hace pensar que, de entrada, dichas tendencias obsesivas en el personaje sean una lógica consecuencia de lo que ha sido una existencia sometida desde la infancia a unos modos de vida estrechamente sistematizados. Sin embargo, su presencia también llama la atención sobre el estado neurótico en que se halla Raúl, manifestado, según el texto, en estas “[t]endencias interpretativas y rituales de claro signo neurótico, desde luego” (482). Conviene tener en cuenta este hecho, ya que la neurosis, en efecto, caracteriza de forma terminante el retrato del protagonista en la medida en que su aparición coincide con las primeras etapas de escepticismo ideológico, en el capítulo VII: “Y entonces Raúl preguntó a Leo y hablaron de somníferos, o de algún

⁸⁶ “En el Salón de Actos, el padre Palazón les hablaba de . . . cómo desvestirse, por ejemplo, y en qué orden” (30).

tranquilizante concreto, . . . una vez mutuamente identificados como personas que tomaban pastillas, es decir . . . que ofrecían, aunque distintamente caracterizado, un cuadro neurótico, más propiamente depresivo en Leo, más bien de ansiedad o angustia en Raúl, con insomnio en ambos casos” (314). Posteriormente, el desarrollo del capítulo VIII pone en evidencia el modo en que la creciente intensidad del desencanto por parte del sujeto no es mera circunstancia paralela a la neurosis, sino el resorte más potente para el despliegue de todo un “un panorama de gestos obligados y repeticiones sistemáticas” (343):

¿Qué duda cabe, en cualquier caso, de que en el sujeto que atraviesa una fase de angustia, o acaso de lucidez, *al fallarle la seguridad en sí mismo, en sus condicionamientos intelectuales y morales*, en el propio vigor sexual, qué duda cabe de que en ese sujeto se pondrá en marcha un mecanismo defensivo de carácter ritual y compensatorio, donde el sentido preventivo y no groseramente higiénico de las abluciones que practica al acostarse o al levantarse, por ejemplo, vendrá definido por *el mismo orden implacable y rigor sistemático* con que las practica . . . ? (466, cursivas mías)

Más que en la naturaleza de los actos, la cita pone el acento en la escrupulosidad de su determinada organización y cumplimiento. Por otro lado, se evidencia el hecho de que el abandono de los anteriores sistemas epistemológicos (*sus condicionamientos intelectuales y morales*) sume al personaje en un estado psíquico capaz de alumbrar *otro* código compensatorio de naturaleza primeramente mental, manifestado en los actos cotidianos más insustanciales.⁸⁷

El carácter arquitectónico de la mente neurótica del protagonista, expresado en la reiteración de las correspondencias jerárquicas a las que el individuo ajusta su conducta,

⁸⁷ En el capítulo IX esta sustitución es claramente visible en el contexto de la prisión, cuando el personaje superpone su propio orden al impuesto por el de la institución carcelaria: “No sólo un ritual maniático. No. Una forma, además de jalonar el tiempo, un sistema personal superpuesto al orden del régimen penitenciario, a sus pautas de ranchos y recuentos” (482-83).

entronca con el acto de creación literaria merced a los ecos que sobre el fenómeno pueden documentarse en el cuarto volumen de la tetralogía, donde Ricardo, uno de los narradores, es un arquitecto asediado por la acometida de similares tendencias maníacas, como “esa costumbre de pasear por la habitación arriba y abajo, contando los pasos, o mejor, procurando que, con independencia del alcance mayor o menor de cada zancada, sean siete, . . . una costumbre adquirida en la cárcel o, cuando menos, que empezó a manifestarse en la cárcel” (Goytisolo, *Teoría* 121). El obvio paralelismo con Raúl en este aspecto estimula el examen de la caracterización de Ricardo en tanto proyección de los rasgos de aquel, de modo que en el narrador del segundo segmento de *Teoría del conocimiento* se recapitulan explícitamente los dos polos que laten tras el impulso creador del narrador de *Recuento*. Por un lado, sabemos que Ricardo se ha dedicado a la arquitectura, una profesión que siendo joven simultaneó con sus actividades clandestinas como miembro del partido comunista pero que ahora ha dejado de lado, desencantado por el papel marginal al que la sociedad actual ha reducido la disciplina. Por otro lado, sabemos que en paralelo a esta ocupación ha desarrollado su vocación literaria: “Asimismo, estrechamente asociado a aquellas ensoñaciones de infancia, mi proyecto de novela, un proyecto desarrollado de modo paralelo a mi trabajo como arquitecto, prácticamente desde que dejé la universidad. El posible título me vino después, en Rosas: La Ciudad Ideal” (180). Como consecuencia de este desdoblamiento, el texto literario es explícitamente equiparado con un edificio: “el hecho de que sea aquí en esta modesta habitación de fonda de pueblo, donde, entre paseo y paseo, me encuentro colocando las últimas piezas del edificio que allí [en la celda de la cárcel] empecé a construir, con

aquellas primeras intuiciones, intuiciones más que ideas, que de repente se configuraron en un todo concreto y preciso” (121). A través de la simetría circunstancial con el personaje de Raúl en el primer volumen (estancia en la cárcel, comienzo de la escritura/construcción), Ricardo, por tanto, constata la consideración de *Recuento* en tanto edificio erigido por su narrador, y extiende los contornos de la metáfora al resto de *Antagonía* al señalar que el proceso concluye ahora, en *Teoría del conocimiento*, texto que coloca “las últimas piezas”.

Una vez que la caracterización de Raúl se aclara retrospectivamente a través de la aparición de Ricardo en el cuarto volumen de *Antagonía*, la naturaleza de su edificio, *Recuento*, adquiere mayor sentido. La condición arquitectónica de su mente no sólo lo dispone a plantear con férreo cálculo el levantamiento del edificio del texto, sino que le proporciona el modo de articular su estructura, es decir, el criterio sobre el que establecer las correspondencias entre sus miembros. Así, si la índole neurótica de aquel le permitía, a nivel conductual, superponer su propio orden al de la organización del entorno, a nivel narrativo se traduce en la tendencia a proyectar un cúmulo de múltiples asociaciones entre los enunciados:

¿Por qué [Raúl y Nuria] seguían juntos? ¿Por la inercia que mantiene unidos a los seres en la desgracia o, más simplemente, por un fenómeno similar a la vacía obstinación con que un cerebro bloqueado por la neurosis pasa el tiempo jugando con una palabra, un nombre propio, Paitubí, por ejemplo, quizá chocante, quizá no, Paytuby, Paytobe, Paytobuy, Buytopay, Tobepay, Tobebuy, o con una declinación latina, o con un verbo irregular inglés, forget, forgot, forgotten, reflejo de quién sabe qué sobrecogedores sortilegios, de qué lúgubres asociaciones? (465-66)

Se quiebra así la observancia del significado preestablecidamente adscrito a los significantes y se pone el acento en el alumbramiento de nuevas realidades a partir del

juego asociativo desatado por la propia materialidad del discurso. Esta instauración de la apertura semántica, señalada puntualmente en el capítulo VIII, recibe en la última sección una consideración mayor, conceptualizándose como recurso clave sobre el que se asienta el relato del narrador de *Recuento*:

Y lo que allí escribía no era como lo que escribía antes, cuando en lugar de imponerse a las palabras, las palabras se le imponían a modo de material objetivo, de acuerdo, sin duda, con el papel represivo del lenguaje sobre la personalidad, en la medida en que una relación cualquiera entre los nombres y las cosas que designan es a la vez expresión y reflejo de una determinada realidad exterior. Y es a través de esas relaciones del lenguaje como se van conformando, en la mente del niño, las relaciones imperantes en el mundo exterior. Y es así como, al tiempo que se establece ya en la primera infancia un determinado sistema de relaciones entre los nombres y las cosas, se excluye desde entonces cualquier otra posibilidad de sistema de relación.

Tal posibilidad, sin embargo, existe; podemos intuírla durante años, olfatearla, cada vez más próxima, localizarla. (602-03)

La neurosis padecida por el narrador le permite trascender las correspondencias unívocas entre “los nombres y las cosas” y buscar unos nexos que abran aquellas y proporcionen acceso al reino de la creación, manifestado en una libertad asociativa deparadora de “quién sabe qué sobrecogedores sortilegios, . . . qué lúgubres asociaciones”. Como si se tratara de una anticipación de esta yuxtaposición de discursos (el de las ideologías es reemplazado por el literario), el primer atisbo de la vocación creadora del personaje sobreviene precisamente “como reacción” al opresivo ambiente de estricto (y absurdo) cumplimiento reinante en las milicias universitarias: “Un mundo que giraba sobre dos polos —pringar y racanear— que por ser a la vez antagónicos y complementarios, tendían a . . . sintetizarse en una sabia fórmula de compromiso, . . . conforme a la cual, lo importante es que todo el mundo sin excepción cumpla estrictamente con su deber de cubrir las apariencias, un como presente aplicado por extensión a los más mínimos

detalles del *sistema*” (563, cursiva mía). La obra literaria, por tanto, inaugura un nuevo mundo, sustentado en las inusitadas relaciones discursivas establecidas por una mente neurótica que llega a equipararse con la de un loco.⁸⁸

La condición paranoica de la mente de Raúl, en la medida en que opera sobre un procedimiento de naturaleza arquitectónica caracterizado por el mantenimiento de un estricto orden entre las partes, ilumina la calculada organización que debe gobernar la disposición de los elementos para que la tradicional correspondencia unilateral entre los nombres y las cosas sea superada en aras de vinculaciones asociativas mucho más abiertas y flexibles dentro del texto. En su trabajo sobre la denominada *obra abierta*, Eco apunta a la necesidad de que todos los componentes de la obra obedezcan a una minuciosa estructuración que haga posible la multiplicidad de significados y correspondencias. En efecto, si en la obra abierta, tal y como el semiólogo italiano la define, “la fuerza de la composición está en la ambigüedad permanente y en el resonar continuo de muchos sentidos que se prestan a una obra de selección pero que no son domados ni eliminados por ninguna selección” (*Las poéticas* 121), no es menos cierto que para que esto sea así se precisa un calculado planteamiento que disponga los elementos de la obra de modo que sus significaciones puedan ser indefinidas: “negar que haya una única experiencia privilegiada no implica el caos de las relaciones, sino la regla

⁸⁸ Si bien el narrador de *Recuento* no llega a emplear la palabra *loco*, Ricardo sí describe de ese modo el carácter del autor del grabado de La Ciudad Ideal, estampa en que la crítica ha visto un espejo que reproduce la construcción de *Antagonía* (García, *Metanovela* 114): “La Ciudad Ideal, un dibujo de autor anónimo así titulado que no veo desde hace años y sin embargo recuerdo con todo detalle, probablemente la obra de un loco” (Goytisolo, *Teoría* 132).

que permite la organización de las relaciones” (“La poética” 95-96).⁸⁹ Por otro lado, en cuanto tiene lugar esta apertura semántica, se reinstaura la operatividad del tiempo, pues el significado, lejos de ser anticipado apriorísticamente, se construye paulatinamente sobre las diversas analogías y asociaciones en que la cuidada forma del texto se va desarrollando. Es esta noción de progreso en el tiempo la que orienta una de las últimas alusiones a la Sagrada Familia en este capítulo IX, retratada en su calidad de edificio en proceso:

el visitante podrá apreciar las no menos gaudinianas torres de la Sagrada Familia, alzándose, se diría, como escabrosos riscos de un monte sagrado. Una obra que si algún día fuera terminada tendría probablemente muy poco que ver, como las catedrales tardías, con el proyecto original Una de estas empresas preinacabadas —al menos conforme a la imagen que de ella se habían hecho sus fundadores— en la medida en que el peso de su realización suele encomendarse o dejarse a cargo de las generaciones futuras. . . . Templos dominantes, destacados por lo general —sea por su situación, sea por su propia altura— del conjunto urbano, como para que desde allá arriba, en el caso más bien excepcional de que no sea un viajero quien se anime a remontar las altas torres, el ciudadano obtenga un panorama inédito de su ciudad, al que, de acuerdo con su gusto, le pueda añadir la dosis de futuro que prefiera. (550-51)

Frente al estricto ajuste que Hollier denuncia entre la proyección del edificio material y los trazos del diseño arquitectónico, la cualidad de obra inconclusa que define la Sagrada Familia integra la dimensión del tiempo en tanto componente inherente. La referencia a “la dosis de futuro” de la cita remite asimismo a esta trayectoria progresiva y entronca, a la vez, con uno de los comentarios autorreferenciales de *Recuento* en este último capítulo: “Pues tal un Eneas que, así como Herakles fundó Barcelona tras un naufragio, fundó Roma tras la destrucción de Troya, así Raúl se enfrentaba no tanto a su pasado como a su futuro al tomar sus notas sobre aquellas hojas de papel higiénico” (602). Es decir, frente a

⁸⁹ A propósito de *Recuento*, Gullón ya señaló el carácter férreamente calculado de la novela “para dar sensación de libertad” (52-53).

la monotonía de la forma circular que en los discursos de los sistemas ideológicos prescribía la llegada al mismo punto de partida, realidad homogeneizada merced a la aplicación constante de una malla conceptual inalterable, ahora, en sus notas, el personaje narrador puede concebir la existencia de un futuro *incierto*, cuya condición indeterminada equivale, desde el punto de vista semántico, a “quién sabe qué sobrecogedores sortilegios, . . . qué lúgubres asociaciones” suscitadas por los nuevos sistemas de relación albergados en el discurso.

Si en el capítulo VI los personajes subían por la fachada del Nacimiento y acababan arrojando octavillas de llamado a la huelga de forma meramente circunstancial, el último capítulo de *Recuento* dota de un nuevo significado este movimiento ascensional al equipararlo con la creación literaria (la proyección hacia un *futuro*). Por ende, en estas nuevas bases sobre las que quedan configurados los principios del acto narrativo de *Recuento*, la Sagrada Familia parece desempeñar el papel de un importante emblema cuyo valor metaliterario adquiere ahora relevancia por encima de la interpretación religiosa y política.

3.4. La espacialidad de *Recuento*

En su capítulo sobre la literatura y el espacio, Genette (*Figures II*) señala que, de entrada, cabría adscribir la literatura a un arte de naturaleza temporal, ya que “l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, . . . est fait d'une succession d'instantes qui s'accomplit dans la durée, dans notre durée” (43). La arquitectura sería, en cambio, emblema del arte espacial por antonomasia: “Ce qui fait de

la peinture un art de l'espace, ce n'est pas qu'elle nous donne une représentation de l'étendue, mais que cette représentation elle-même s'accomplisse dans l'étendue, dans une autre étendue qui soit spécifiquement la sienne. Et l'art de l'espace par excellence, [est] l'architecture” (44). Esta división, que constituye también el punto de partida del trabajo de Ricoeur, establece las dos dimensiones (espacio/tiempo) que se entrecruzan en la novela de Goytisolo desde el momento en que la Sagrada Familia metaforiza la estructura del universo literario que Raúl va tejiendo a lo largo de *Recuento*.

Si volvemos sobre la éfrasis del capítulo VI, nos daremos cuenta de que la lectura que el personaje lleva a cabo de la fachada del Nacimiento obedece al criterio espacial que guía la representación en las artes plásticas. Ciñéndonos a los referentes descritos por el narrador, y extrayendo las figuras de su marco original por medio de un ejercicio de abstracción que deje al margen su distribución en la superficie arquitectónica, la fachada gaudiniana refleja una serie de momentos en la vida de Jesús en torno a su nacimiento. Una ordenación cronológica de estas etapas sería la siguiente: la Anunciación a la Virgen por parte del arcángel Gabriel, el momento de la gestación (la Inmaculada Concepción), la Adoración del recién nacido por parte de sus padres, los pastores y los Reyes Magos, la orden de asesinar a los recién nacidos decretada por Herodes con la consiguiente decisión familiar de huir a Egipto, la estampa familiar de Jesús (ya niño) rodeado por sus padres, la asistencia del niño al templo de su aldea, y, finalmente, cuando Jesús es ya un hombre, la predicación de Juan el Bautista sobre la inminencia del Mesías. Al comparar esta ordenación cronológica con el modo en que el narrador va

transcribiendo el movimiento de su mirada por la fachada del edificio, advertimos un diferente criterio de disposición:

Contemplaban las altas torres erizadas, las linternas y pórticos de la fachada, . . . la Fachada del Nacimiento La Puerta de la Caridad, por ejemplo, en el centro, . . . *aquel clásico pesebre* situado en la base del tímpano, con el buey y la mula descollando bajo el contorno hueco de los vitrales y el rosetón, el Niño adorado por José y María Y, todavía más arriba, la arcangélica *escena de la Anunciación*, coronada en la cúspide de la arquivolta por una gran linterna Y a cada lado, flanqueando simétricamente aquel conjunto, otras dos puertas de menores proporciones Así, a la izquierda, la Puerta de la Esperanza, con sus ménsulas florales y sus frisos en los derrames, *la degollación de los inocentes, la huida a Egipto*, providenciales rodeos del camino de la Redención, y escenas de Nazaret en el tímpano, . . . la arquivolta encrespándose proteiforme . . . hasta la linterna rematada por una gruta, de donde, entre peñascos, emerge la barca salvadora tripulada por san José y la paloma, Y a la derecha, la Puerta de la Fe, arrobado retablo centrado en *la representación de Jesús en el templo*, con un contorno de imágenes ora hieráticas, ora arrebatadas, como la del *Bautista predicando en el desierto*, preanunciando la inminencia del Mesías, . . . y sobrepuesta a las fragosas cresterías, la linterna, candileja de tres picos, sempiterno triángulo, base de *la Concepción Inmaculada*, dogmática efigie elevándose en éxtasis, (148-50, cursivas mías)

La extensión de la cita ha sido necesaria para mostrar el orden de los motivos escultóricos y, con ello, el itinerario de lectura que Raúl traza sobre la fachada del edificio. Así, el hecho de que su mirada empiece por la Adoración responde al posicionamiento central de este motivo en la fachada, colocado justo debajo del de la Anunciación, al que se refiere el narrador a continuación; una vez descritas las esculturas del cuerpo central (Pórtico de la Caridad), la atención pasa al pórtico izquierdo (la degollación de los inocentes, la huida a Egipto) y acaba en el pórtico opuesto, donde se nos describe a Jesús en el templo y la Inmaculada Concepción, estatua esta última dispuesta en la parte superior.

Esta estructura organizativa es extensible a la misma novela. El fenómeno ya ha sido documentado por los estudiosos, como Teegarden, quien apunta a propósito de los

capítulos II y III: “the discourse remains fragmented largely into anachronous and achronous narrative sequences that convey above all a sense of stasis” (17). Más que este desorden cronológico, lo que importa destacar aquí es la ordenación del material, cuya disposición se aleja del criterio temporal y parece cobrar cuerpo por su cercanía con el criterio espacial que rige la representación en la fachada del Nacimiento. Atendiendo al capítulo VI, que al fin y al cabo es el segmento narrativo más inmediato a la aparición de la écfrasis, nos daremos cuenta de la sucesiva superposición de secuencias en la página. A grandes rasgos, y ciñéndonos al relato de las acciones concretas de los personajes, la secuencia en la que Raúl y Aurora están huyendo de los grises y entran al recinto del templo en construcción es sucedida por la conversación de Escala con Daniel (nombre clandestino de Raúl), en la cual el primero alude a una reciente huelga de facultades, a un petardo puesto en el Obelisco de la Victoria y finalmente a los necesarios preparativos para una próxima huelga,⁹⁰ de lo cual cierta lectura podría tal vez concluir que esta secuencia antecede a la de la Sagrada Familia, donde Raúl y Aurora ponían en práctica esos mismos preparativos; tras ello, asistimos al momento en que el protagonista y sus amigos visitan a la familia de Leo, donde se menciona la huelga de facultades y se remite a la próxima huelga que va a tener lugar; después de una nueva descripción de la Sagrada Familia, tiene lugar el paso por el Cementerio de Montjuich, y luego el cambio de lugar de la ciclostil, acto este último que sería anterior al del cementerio a juzgar por las palabras de Federico;⁹¹ a continuación se relata brevemente el instante en que Raúl y

⁹⁰ “De la universidad hemos pasado a la calle y esperamos que nuestros llamamientos . . . cristalicen el próximo jueves en una huelga general y un boicot a los transportes públicos” (157).

⁹¹ “Lo del cementerio tendremos que dejarlo para la tarde, dijo” (173).

Aurora colocan el petardo en el Obelisco, escena que debería preceder al diálogo de Escala y, por tanto, a la de la Sagrada Familia; el capítulo se cierra con la llegada de Raúl a su casa. De igual modo que al leer la fachada de la Sagrada Familia Raúl comenzaba describiendo la Adoración para después describir un momento cronológicamente anterior (la Anunciación) y así sucesivamente, el capítulo, asimismo, adquiere la superposición desordenada de las diferentes acciones, desde la colocación del petardo en el Obelisco de la Victoria hasta el momento previo a la huelga prevista, cuando los personajes tiran las octavillas por los vanos de la Sagrada Familia.

El análisis no debe llevar a constatar la mera desordenación de los elementos, una caprichosa disposición carente de sentido. Muy al contrario, la crítica (Gullón) ha constatado el férreo cálculo latente, en la línea de la estructuración de las llamadas *obras abiertas* según Eco. Así, volviendo sobre la écfrasis en torno a la fachada, cuya exposición ha precedido al examen de las secuencias narrativas en el capítulo, podemos trazar una línea siguiendo la trayectoria de la mirada del narrador, de lo cual resultaría, aproximadamente, el siguiente esquema:

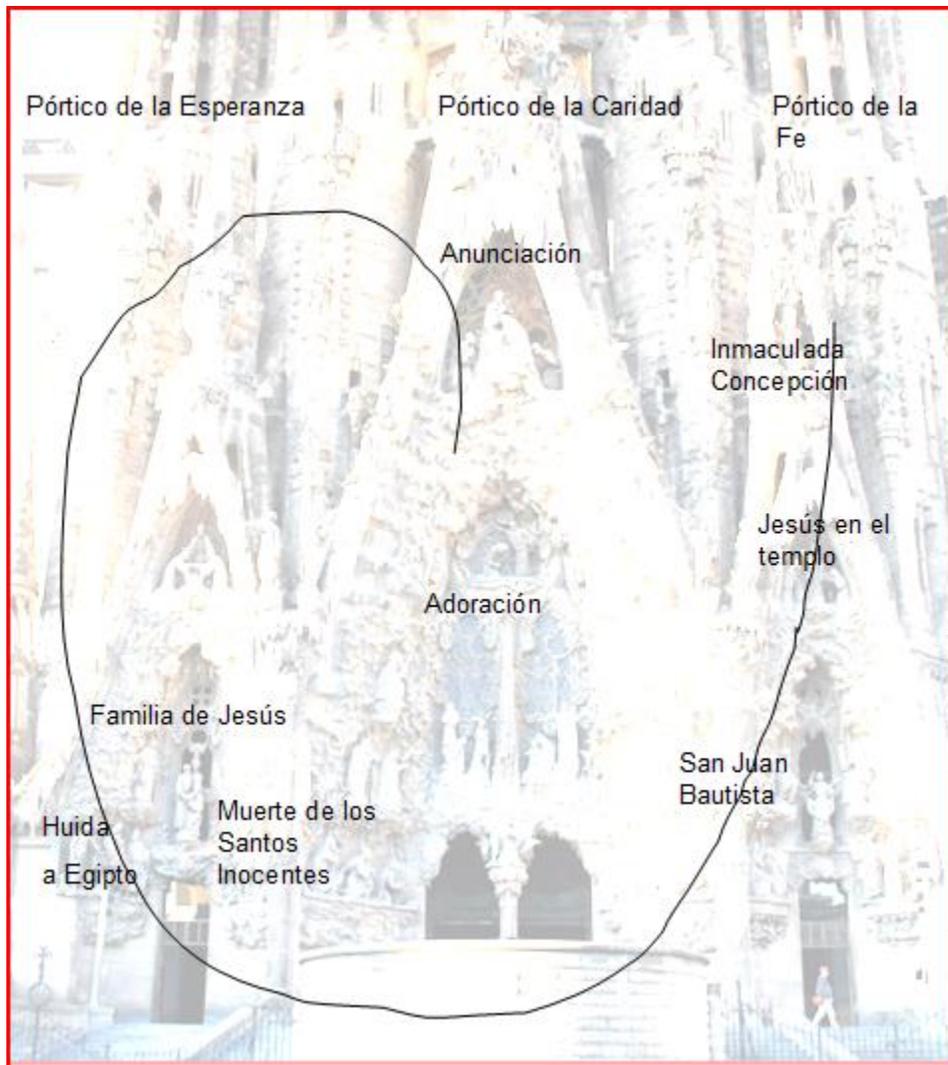


Fig. 4. Dibujo representativo de la lectura de la fachada del Nacimiento.

Como puede observarse en el dibujo, la lectura sigue un movimiento próximo al de una línea en espiral, cuyo desarrollo gobierna la relación de los motivos escultóricos. La importancia de este diseño ya ha sido debatida en los trabajos sobre *Antagonía*, según lo plantea Riccio elocuentemente en su artículo: “¿A qué geometría apelar para definir la trayectoria de *Antagonía*? ¿Se trata de un círculo, una espiral, una curva parabólica?”

(“El cambio” 22-23). Así, además de la citada estudiosa, que define la estrategia narrativa de la novela como una serie de acercamientos sucesivos (en espiral) al objeto de interés, Valente y Gimferrer han abogado indirectamente por esta forma al considerar que cada capítulo “abrirá un nuevo círculo, un nuevo nivel estilístico, y las sucesivas apariencias que ofrecerá la novela (costumbrismo, confesión generacional, controversia civil, sátira social, por citar quizá las más llamativas) sólo se revelarán engañosas o parciales en la medida en que advirtamos el sentido de las metamorfosis denotadas por cada círculo narrativo” (Gimferrer 231).⁹² Por el contrario, DeWeese, quien también se plantea una cuestión similar a la formulada por Riccio, arguye la existencia de las repeticiones, como la semejanza entre los comienzos de *La cólera de Aquiles* y *Teoría del conocimiento*, para concluir que “the image of the circle predominates because of those elements already mentioned as well as others, such as the insistence on self-consciousness, the cycles of nature in *Teoría*, and those of creation and destruction throughout *Antagonía*” (*Approximations* 68). Chretin-Brison y Teegarden se refieren igualmente al tiempo circular, un ciclo de eterno retorno cuya naturaleza mítica se opone en *Recuento* al desenvolvimiento lineal del tiempo histórico.

La forma geométrica a la que la descripción de la fachada del Nacimiento parece obedecer se acercaría más bien a la espiral explícitamente enunciada por Riccio. De hecho, la articulación de la écfrasis en el capítulo evidencia esos “sucesivos giros” con los que el narrador va asediando el objeto de su mirada. De esta manera, la caracterización del edificio, lejos de constituir un único bloque narrativo perfectamente

⁹² A esta progresión en círculos concéntricos se refieren también Ferrer Torres (111) y Ortega (“Asedio” 214), si bien este último, en otro de sus artículos (“La visión”) habla del movimiento cíclico.

localizado en el texto, se construye a base de sucesivos “círculos concéntricos” que irradian desde un punto central (la Sagrada Familia, objeto de la mirada) y se van expandiendo en perspectivas de naturaleza cada vez más abarcadora. En el primer pasaje, ya se ha comentado la descripción de la fachada, profusa superficie llena de motivos escultóricos y acabada en cuatro campanarios imponentes en altura. En un segundo estadio, el narrador atiende al edificio en su calidad de “obra inacabada, simple anticipo del futuro prometido, profeta estructura de formas presumidas” (169) y *completa* la construcción del templo por medio de la palabra, proyectando en el texto el futuro levantamiento de

los portales . . . de Pasión no iniciada, de Gloria no alcanzada, . . . el cónico cimborio de Cristo creciendo por encima de todo, flanqueado de cuatro obeliscoides cimas evangélicas, águila y niño, león y buey, de los doce campanarios apostólicos, la inmaculada cúpula del ábside, la bóveda del cimborio, los cuatro óvalos de las sacristías, cúspides esbeltas, pináculos, ampulosos fastigios, encumbrado conjunto contornado por el valle oscuro de un claustro (169)

Finalmente, poco antes del cierre del capítulo, se retoma el objeto de la Sagrada Familia, pero esta vez la materialidad de su arquitectura cede el lugar a un círculo más amplio donde el narrador considera la sociedad que impulsó su levantamiento (“Sagrada institución, empresa nacida bajo los mejores augurios de la con tanto empuje burguesía decimonónica en aquellos años del Señor” [179]) y establece una interpretación en términos marxistas que se superpone a la lectura religiosa, según ya ha quedado explicado en el segundo epígrafe del presente capítulo.⁹³ La espiral, por tanto, permite

⁹³ En esta atención por el contexto social (y también geográfico: el barrio del Ensanche) que rodeó al nacimiento de la obra, *Recuento* se acerca a los presupuestos enunciados por Proust en *La Bible d’Amiens*: “Ruskin ne séparerait pas la beauté des cathédrales du charme de ces pays d’où elles surgirent. . . . il associait la grandeur des cathédrales gothiques à la grâce des sites français” (cit. en Prunghaud 76).

caracterizar la presentación de la Sagrada Familia a base de círculos que se van ampliando progresivamente desde la descripción ajustada a la fachada del Nacimiento, el único flanco existente de la construcción, hasta la proyección de los futuros cuerpos arquitectónicos y por último la contextualización del templo en la ciudad y la sociedad donde se encuentra emplazado.

No obstante, el análisis recién mostrado representa un aspecto de una caracterización más amplia que le sirve de marco. En efecto, la éfrasis en torno a la obra gaudiniana pone en funcionamiento una serie de nociones que trascienden las propuestas por los estudiosos acerca de los círculos concéntricos y la espiral. En primer lugar, este término posee una significación ambigua que conviene dilucidar. El diccionario proporciona dos acepciones: dejando a un lado la significación en tanto adjetivo, se formula en primer lugar “[c]urva plana que da indefinidamente vueltas alrededor de un punto, alejándose de él más en cada una de ellas”; a continuación, de modo más escueto, “hélice”. Pese a que el primer significado coincide con las tesis de Riccio, Valente, Gimferrer y otros, la concisión del segundo no debe llamar a engaño. Una atenta lectura de los pasajes efrásticos del capítulo VI demuestra que la imagen más recurrentemente sugerida es la de una hélice, por encima de la espiral en su sentido de círculos concéntricos. La primera mención sucede a propósito de los campanarios, cuya “parte cilíndrica, con aberturas que suben en espiral, va seguida . . . por otro cuerpo de silueta parabólica” (150).



Fig. 5. Interior de uno de los campanarios
(<http://www.trekearth.com/>).



Fig. 6. Detalles de los campanarios de la fachada del Nacimiento
(<http://www.sagradafamiliagaudi.com>).

Aquí la aparición del término *espiral*, en la medida en que va acompañada del verbo *subir*, sugiere bien a las claras la idea de una hélice.⁹⁴ Posteriormente, el narrador señala que los vanos de las torres poseen igualmente esta forma:

Los ventanales, de vanos imbricados en hélice, permiten, a medida que se pasa de un campanario a otro por una serie engarzada de pasarelas (150)
opacidades realizadas según se descendía, casi a tientas, a la pobre irradiación de los vanos imbricados en hélices, reflejos callejeros que acababan por desaparecer en los oscuros cuerpos basamentales. (179)

Finalmente, un último pasaje resulta especialmente interesante porque, más que referirse a una parte arquitectónica en particular, parece ser la imagen con la que el narrador compendia el edificio entero junto con los efectos que su visión produce en el observador:

Obra insólita que, estructurada a partir de elementos fragmentarios, indistintos, llega a conformarlos en un todo cambiante, evolutivo, lleno de contradicciones y coherencias, de simetrías asimétricas, contrastes, resonancias, repeticiones, giros y elipses, alusiones y elisiones, concreciones minuciosas, abstracciones, formas derivantes y derivadas, en fuga, como una hélice que asciende y gira, se desvanece en el vacío. (170)

Aquí, además de destacarse nuevamente su condición ascendente, la forma helicoidal sobresale por la riqueza de sentidos que alberga o sugiere, y que ha motivado que algunos críticos hayan entrevisto intuitivamente en aquellos un resumen de los rasgos discursivos de *Recuento* (Fajardo, Sobiesuo). En mi caso, lo que vengo a proponer es que la estructura del texto podría definirse con más claridad a través de la mediación figurativa de una hélice.

⁹⁴ Geométricamente hablando, *hélice* es, según el diccionario, una “[c]urva espacial trazada en la superficie de un cilindro o de un cono, que va formando un ángulo constante con sus generatrices”. La definición coincide con la imagen del campanario.

3.5 *Recuento: estructura helicoidal*

La hélice concita, por su misma naturaleza, un doble movimiento que se concreta en el recorrido de los personajes (Raúl y Aurora) por el interior de los campanarios. Una primera dirección sería de naturaleza horizontal, ya que ambos sujetos transitan “por una serie engarzada de pasarelas, arcos hiperbólicos, galerías breves y contorsionadas, pequeños peldaños, corredores retorcidos, cavidades intestinas, pasadizos que huelen a orines” (150). En simultaneidad con esta trayectoria, otra de tipo vertical se manifiesta en el itinerario ascensional,⁹⁵ cuya culminación, en la cima de las torres, otorga la visión panorámica de la ciudad circundante con que se abre el capítulo: “Nubes, fulgores, transparencias, no rojo ni topacio ni celeste, crepúsculo inestable. Deslumbraba, así, de cara, al fondo de la calle, sobre la perspectiva de dos hileras de follaje reduciéndose confluyentes” (147). Partiendo de este doble movimiento, podría establecerse una analogía entre la forma helicoidal y la naturaleza del discurso narrativo tal y como la examina Genette (*Figuras III*). El crítico francés distingue tres niveles dentro de lo que tradicionalmente se venía denominando *relato*: en primera instancia está el *relato* propiamente dicho, que se refiere al discurso que cuenta unos acontecimientos; en segundo lugar, la *historia* designa “la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto” del *relato* (81); finalmente, la *narración* es el acto enunciativo “y, por extensión, . . . [el] conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (83).⁹⁶ En esta clasificación, el eje horizontal de la hélice atañería al criterio que guía la progresión

⁹⁵ “La ascensión puede iniciarse por el [campanario] situado más al sur, en el extremo izquierdo de la fachada” (150).

⁹⁶ Tal y como el mismo Genette anticipa, la clasificación pretende iluminar la materia de estudio, pero los tres niveles operan siempre interconectados en el análisis de los textos.

del tejido del “significante, enunciado o texto narrativo mismo” (83), es decir, el *relato*. La dimensión ascensional de las espirales sucesivas, por otro lado, remitiría a la disposición global de los acontecimientos de la *historia*, los cuales, según se demostrará más adelante, guardan una relación de analogía que, si por un lado los emparenta, por otro lado permite evidenciar la distancia temporal que los separa, confinándolos, en el trazado vertical de la hélice, sobre un eje donde quedan alineados desde diferentes alturas.

El nivel del *relato*, referido al progreso enunciativo de la cadena discursiva, es el resultado más directo de la condición neurótica del narrador. En efecto, sabemos que la *narración* (en sentido genettiano de acto enunciativo) dimana de los contornos de una mente marcada por el mantenimiento compulsivo de unos rituales maniáticos que, en el ámbito de la palabra, se manifiestan en el tendido de nuevas correspondencias asociativas a partir de los significantes del texto. La condición psíquica del personaje, según se ha explicado, le permite superar el carácter cerrado del bagaje conceptual de las ideologías (basadas en una apriorística asociación entre signo y referente) y establecer unos nuevos patrones de relación

como derivan las palabras, por ejemplo, en un himno patriótico, con todos sus ripios residuales, como derivan en determinadas exposiciones ideológicas o en una historia de carácter apologético, con sus hipótesis e interpretaciones tan frecuentemente articuladas por la retórica, exégesis propensas a perderse en el curso de la frase, en los giros e incisos del período, conclusiones como creadas por la propia dinámica de la oración, por el atractivo magnético que unas palabras parecen ejercer respecto a otras, independientemente de lo apropiado de su aplicación, de acuerdo con un desarrollo fundamentado no tanto en los datos objetivos a que uno cree referirse como en las palabras empleadas, palabras, palabras, quién sabe si con cierta conciencia de que es lo único que queda en definitiva. (247)

A partir de esta consideración, y atendiendo al relato del capítulo VI, puede comprobarse hasta qué punto el criterio que rige su desarrollo radica en esta clase de magnetismo verbal existente entre las palabras que cierran un segmento y abren el siguiente.

Comenzando por el pasaje inicial, el fragmento del paso de Raúl y Aurora por la Sagrada Familia desemboca en una visión de la ciudad cuya descripción (“lugares sin tránsito de automóviles”) suscita por contraposición la imagen de su recorrido “a toda máquina”, con la cual se da pie a la evocación de un reparto de octavillas en unas coordenadas espaciotemporales inciertas:

y en la otra ribera del Besós, hacia Badalona, Santa Coloma, San Adrián, fábricas de productos químicos, siderúrgicos, textiles, calles y calles enhollinadas, . . . caótico desarrollo de aceras embarradas, calzadas estropeadas por la erosión y el descuido, de empedrado ondulante, con charcos, lugares sin tránsito de automóviles, *apropiados para recorrer a toda máquina, Federico al volante y Aurora y Raúl detrás, soltando octavillas en blanca estela, al anochecer, . . .*

Se les acabó la gasolina en una travesía de San Andrés, a pocos cientos de metros de la barriada del Buen Pastor, y quedaron clavados. (155, cursivas más)

A su vez, este breve fragmento, por la naturaleza de actividades que están desarrollando los personajes, remite a los entornos proletarios de la ciudad, y la oración que lo cierra reza del siguiente modo: “consignas manifiestas, un germen de organización clandestina, células y comités, piquetes, octubre rojo, de hojas marchitándose y fríos en ciernes, brazos desnudos, puños alzados, martilleantes, pupilas como erizados cedros, iracundas, ¡en pie, famélica legión!, ¡hijos del pueblo!, ¡en pie y a las barricadas!” (156). El tono decididamente exaltado, incluyendo sintagmas literales de La Internacional, atraen hacia sí la naturaleza del siguiente episodio, que resulta ser la conversación de Escala (miembro del partido comunista) con Daniel (Raúl): “Mira, Daniel, dijo Escala. Lo que nos distingue de cualquier otro partido político . . . es el hecho de que nosotros poseemos un

método de análisis de la realidad totalmente científico” (156). El diálogo entre ambos termina con una reflexión del narrador sobre el carácter de Escala, cuya cuidada selección de lugares donde hablar acusa la condición clandestina del partido: “siempre alternando [los lugares], claro, sin insistir en ninguno más de lo prudente. Lo más importante: tener siempre más imaginación que el enemigo” (159). La transición que se produce a continuación parece anticipada por esta última frase, relativa al régimen franquista y, más concretamente, al cuerpo policial bajo su autoridad. Casi podría decirse que es en particular la última palabra (*enemigo*) la que establece un vínculo analógico con la intervención de Federico, la cual inaugura la secuencia en que él y Raúl acuden a visitar a la familia de Leo: “Parece que todo eso de las torturas y las corrientes eléctricas es pura mitomanía, dijo Federico” (159). El episodio que se relata después es la cita en “chez Adolfo” y su irrupción, como en los casos anteriores, viene dada por la naturaleza del cierre discursivo en que acaba la narración de la visita a la familia de Leo: tras la salida de casa de este, Raúl y Federico comentan “que aquellas visitas empezaban a resultar penosas” (165) y pasan a enjuiciar la actitud de su compañero Floreal, miembro asistente a la reunión y personaje cuya caracterización suscita por oposición la imagen de Adolfo, introduciéndose así la transición:

¿Corto? Qué va, hombre, Floreal es un buen tío. Pero el tipo está tan metido en sus discusiones y lecturas políticas que llega a perder de vista la realidad. . . . Y es por esto, porque sólo debe tratar con gente que piensa como él; y si alguien le lleva la contraria, ni siquiera le escucha.

Con Adolfo Cuadras era diferente, (165, cursivas mías)

El análisis, si bien se ha limitado, por falta de espacio, a los primeros fragmentos del capítulo, evidencia la naturaleza asociativa que gobierna el relato de unos

acontecimientos cuya disposición sobre la página no viene justificada, según quedó dicho anteriormente, por ningún tipo de progresión temporal. Es interesante, además, constatar la existencia de este recurso desde el capítulo I, un capítulo que la crítica ha tendido a considerar como perteneciente a una denominada técnica realista, reflejo de la estética literaria del autor en las novelas publicadas con anterioridad a *Antagonía* (Herzberger, “Luis Goytisolo” 40). Sargatal, por ejemplo, afirma que “el narrador comienza ofreciéndonos una narración objetiva, casi diríamos tomada al magnetófono” (37), y DeWeese aporta una idea similar al decir que “the narrator uses Raúl like the lens of a camera” (*Approximations* 26). El juicio de Teegarden, en cambio, es digno de traer a colación, ya que ha llamado la atención sobre la “essentially achronological account of several early childhood experiences” (15). La nota sobre el relato *acronológico* insta una caracterización paralela a la del capítulo VI, de modo que el criterio temporal carece de fundamento para gobernar el orden de relación de los sucesos. La neurosis del narrador se erige, de nuevo, en recurso determinante a la hora de explicar la yuxtaposición de segmentos narrativos de naturaleza anecdótica diversa en el relato:

En la casa de los milicianos tampoco había nadie y Felipe y Padritus se llevaron latas de sardinas y de leche condensada y en un coche abandonado en el jardín encontraron unos prismáticos. En la bifurcación, *una columna de camiones pardos seguía por la carretera, dejando atrás el pueblo*. Mira los moritos, dijeron.

Felipe *también desfilaba*. Y Padritus. . . . Les mandaba el sargento gordito, y papá le iba a ver por las mañanas y charlaban sentados al sol, en el jardín de la casa de los milicianos. *El jardín era grande y húmedo*, intrincado, y las ramas de los abetos formaban como cabañas de suelo liso y oscuro.

Esta piña es una bomba.

Al Pere Pecats *le mató una bomba*. Ocurrían muchas desgracias. Contaban que si un niño Hacer estallar las espoletas en el Valle de los Jinetes de la Pradera Roja *era mejor que arrancarle coles y remolachas al Pere Pecats*.

Era mejor. Pero las remolachas crudas sabían muy bien, comidas a mordiscos, algo astillosas, llenas de jugo. . . . Al oscurecer daban miedo aquellos quietos remansos, el agua opaca. La Pilate iba al baile de los milicianos.

La Pilate tocaba la pitoleta a Padritus, y la Nieves a Felipe y a Lalo. Por la noche.

La bombilla era de poca luz y se reflejaba en el cristal, aislada y radiante bajo el platillo de opalina. (18-19, cursivas mías)

Obsérvese cómo el juego asociativo de campos semánticos a partir de las partículas discursivas de cierre y apertura constituye el fondo de la conexión entre las diversas escenas que componen este capítulo inicial: la visión de la columna de camiones por parte de los personajes deriva, por analogía, en el desfile de Felipe y Padritus, secuencia que a su vez desemboca, a través de la cadena “jardín – piña – boma”, en los macabros juegos infantiles con la pólvora, etc.⁹⁷

Por lo tanto, si los sistemas discursivos de los que Raúl se desembaraza definitivamente en el capítulo IX descansaban sobre la férrea asociación entre un significativo y un referente, *Recuento* se configura merced a un nuevo sistema de relación donde, lejos de ser la expresión de los referentes de la historia lo que guía el tejido del relato, es la presencia de cierta palabra o expresión en el edificio de la página lo que motiva el devenir narrativo. Mientras Herzberger ha demostrado que el discurso de la novela, en cuanto se entreteje en una compleja red lingüística, llega a desfamiliarizar el referente hasta oscurecerlo (“Luis Goytisolo”), lo que aquí se pone de manifiesto es una

⁹⁷ En la línea de la perspectiva arquitectónica aquí adoptada, es interesante anotar cómo Gullón hace ya años describió un fenómeno parecido, recurriendo casualmente al concepto de *gozne* para designar “esa palabra o locución, a esa formulación verbal con dos vertientes” que “continúa refiriéndose a lo que se viene diciendo y a la vez acusa la presencia de otra voz, o un cambio de inflexión en la del hablante” (69). Es cierto que el crítico parece describir con ello los pasajes donde un *gozne* enlaza dos segmentos de naturaleza ideológica contradictoria, como cuando el discurso narrativo comienza adoptando una perspectiva marxista y desemboca en la visión franquista de la historia, o como cuando se transita de una exposición teórica sobre la clase obrera a “la presentación directa de un par de obreros cuyo lenguaje—y conducta—no se ajustan a la doctrina” (69).

configuración enunciativa de raíz arquitectónica: al igual que el diseño de las piedras de un edificio, hechas para encajar unas en otras, es el contorno mismo de la palabra lo que hace avanzar discursivamente, lo que va ensamblando el edificio del relato, en todo similar al proceso constructivo de la Sagrada Familia: “obra trabajosa, hormiguelo de obreros, carretillas y poleas, entablados y andamios, golpes de martillo, todo muy artesanal, como se construyen eternamente las iglesias, piedra sobre piedra” (151).⁹⁸ El texto en su conjunto, pues, viene a ser un edificio de silueta helicoidal por cuyo interior transita la voz narrativa y la mirada de lector, a semejanza de Raúl y Aurora recorriendo horizontalmente el interior de los campanarios: “Lire se conçoit alors comme un parcours dans toutes les directions que nous suggère le livre, dans toutes ses dimensions” (Prunganud 110).

Este criterio operativo sobre el relato, además, no sólo afecta a la naturaleza “acronológica” (Teegarden) de la presentación de los acontecimientos de la *historia*, sino a su misma selección en sí, sometida igualmente a la cadencia del discurso. Por cuanto la relación de anécdotas en *Recuento* no viene dada por una elección apriorística de las mismas, queda fuera del espectro novelesco el desarrollo de motivos que pese a su posible relevancia argumental tan sólo son someramente apuntados. Así, por ejemplo, casi al final del capítulo VI, mientras los personajes huyen en el coche de Federico tras repartir las octavillas, evocan “aquella noche, cuando la policía les cogiera pintando y, ya

⁹⁸ Ricardo, en *Teoría del conocimiento*, recoge de modo manifiesto esta analogía entre la tendencia asociativa que acomete al autor y el tallado de las piedras en el trabajo arquitectónico: “la presencia irrefutable del autor en el acto de escribir la obra, sujeto a los influjos que sobre él se abaten en este preciso momento, al aparente azar que le lleva a introducir elementos nuevos no previstos en el plan inicial, sea por imposición de la propia dinámica de la obra, por las sugerencias que esa dinámica dispara por debajo de los niveles de su conciencia —las diabluras de nuestro artesano al picar la piedra de los capiteles—” (182, cursivas mías).

en Jefatura, empezaran a preguntar por los nombres de los que, en los demás sectores de la ciudad, estarían llenando las paredes de llamamientos a la huelga” (182). Aunque una primera lectura puede disparar una falaz conexión con la detención de Raúl en el capítulo VII, lo cierto es que la novela apunta enigmáticamente el hecho, sin aportar ningún tipo de relato explicativo. Otro ejemplo, quizá de mayor envergadura por lo que representaría en el proceso de crisis experimentado por el protagonista, es el suceso confusamente señalado con motivo del aborto que van a practicarle a Mariconcha, la novia de Pluto. El texto narra que Raúl hace de intermediario por sus amigos ante la comadrona, con la cual entabla una conversación reproducida mínimamente: “el día siguiente al santo de Mariconcha, la Purísima Concepción, cuando Raúl fue a ver a la comadrona, no sé si me recuerda, *usted atendió a mi mujer hará unos cuatro años*, y la comadrona se acordaba, de modo que recibió a los Plutos” (469, cursivas mías). Si la frase puede pasar en principio desapercibida, su retención en la memoria puede arrojar cierta luz cuando dos páginas después Nuria y Raúl discuten sobre los posibles motivos de su crisis sentimental: “¿Por qué se ha estropeado todo?, dijo Nuria. Tendríamos que habernos decidido a vivir juntos cuando pasó aquello. Aquello lo estropeó todo y nos hizo daño a los dos. Y que conste que no te echo la culpa de nada; yo fui una cobarde total. Y Raúl: no te preocupes, aquello no cambió nada; yo te quería, pero no estaba enamorado de ti” (471). La perplejidad que acomete al lector ante la alusión a un aborto perpetrado por ambos se ve contrarrestada por el vacío discursivo al respecto, que deja fuera de la “puesta en intriga” (Ricoeur) la inclusión de este suceso.

La pujanza del desarrollo espacial del *relato* queda, pues, comprendida a la luz de su interrelación con el nivel de la *historia*, cuyos acontecimientos son presentados bajo la ausencia de un orden cronológico y de una selección apriorística. Ciñéndonos específicamente a este segundo nivel de los sucesos, el resultado de todo ello viene a ser la construcción de un edificio novelesco donde sus partes obedecen a una jerarquía de correspondencias, no ya en el plano del enunciado, sino merced a las analogías temáticas o de contenido. El fenómeno guarda relación con el componente especular que varios estudiosos han documentado en *Antagonía*. DeWeese, por ejemplo, habla de diversas “symmetrical structures” a lo largo de los cuatro volúmenes de *Antagonía* (*Approximations* 60), y para Sargatal la novela opera también a base de “una serie de espejos móviles” que mantienen conectados los volúmenes a través de un sistema de relaciones (35). Las relaciones de correspondencia analógica vinculan, pues, diferentes sucesos de la historia separados no obstante en el tiempo, constituyendo el eje vertical de la forma helicoidal a la que obedece la estructura de *Recuento*, según se ejemplifica a continuación.

En el capítulo VI puede constatararse la presencia de varios motivos que serán objeto de cierta similitud con posterioridad en la novela. En determinado momento, mientras los personajes están en chez Federico esperando a este último, el personaje llega y dice a sus compañeros que conviene llevar a cabo la urgente tarea de cambiar de sitio la ciclostil. A continuación, Raúl, Aurora y Federico llegan hasta el coche, donde les espera Fortuny “cubriendo la ciclostil con una gabardina doblada” (173) y se dirigen hacia la casa de Pluto. En el capítulo VII, asistimos a otra mención de la ciclostil, la cual aparece

en el entorno del interior de la Jefatura, una vez que se nos acaba de relatar el momento en que Raúl es detenido por la policía durante su participación en la manifestación de la universidad. La alusión se tiñe de cierta ambigüedad, ya que lo único que llegamos a saber a través del protagonista son los confusos rumores que circulan entre los detenidos acerca de que “la policía había descubierto una ciclostil, . . . que alguien había cantado, . . . que estaban machacando a uno de Ciencias, que estaban haciendo registros en todos los domicilios”, etc. (204). Finalmente, en el capítulo VIII el motivo de la ciclostil vuelve a cobrar cierto cuerpo al ser reseñada por el narrador en el relato de la caída de Obregón: “algo que, como para Obregón, pudo haberse hecho realidad para Floreal de no haberse escondido a tiempo, . . . del mismo modo que sólo la suerte de haber llegado antes que la policía al piso donde los del comité de estudiantes tenían la ciclostil había evitado que lo fuera también para Raúl y Federico” (310-11). Pocas páginas después, llegamos a conocer con un poco más de nitidez el episodio:

Había que limpiar cuanto antes de papeles comprometedores el piso donde el comité de estudiantes imprimía la propaganda y, en lo posible, salvar la ciclostil, sacarlo todo de allí antes de que llegara la policía, si es que no había llegado ya, un riesgo que era preciso afrontar aquella misma noche, apenas cerraran el portal, cargarlo todo en el coche de Federico, tú y él, entre los dos podéis de sobras. (315)

La analogía existente entre los dos episodios en el capítulo VI y en el capítulo VIII es casi total: en ambos casos se trata de un contexto de agravamiento de las pesquisas policiales, donde Raúl y sus compañeros deben cambiar de sitio el aparato utilizando para ello un vehículo. Tan sólo algunos detalles mínimos diferencian ambos acontecimientos: en el capítulo VI también participaron Aurora y Fortuny, mientras que en el capítulo VIII se constata la presencia única de Federico y Raúl (“entre los dos podéis de sobras”);

además, la primera vez el destino es la casa de Pluto, y en el segundo caso no se especifica. Estas mínimas distinciones, sin embargo, no serán probablemente apreciadas por el lector, incapaz de diferenciar los contornos de los dos momentos en el conjunto de un discurso caracterizado por su densidad narrativa y por la falta de una cabal precisión cronológica en cuanto al transcurso de los hechos. Por lo tanto, cabe señalar que, si bien el narrador introduce calculadamente mínimos pero explícitos detalles que, en última instancia, documentan textualmente la distinta naturaleza en cada caso, el objetivo es más bien lograr la superposición de imágenes ante el receptor, cuya sensación de familiaridad al leer el episodio en el capítulo VIII suscitará una conciencia del paso del tiempo como única clave diferencial. En efecto, para el cambio de ciclostil en el capítulo VI, Raúl es un individuo con un credo político más o menos firme, a juzgar por el modo en que, instantes después de haber realizado la maniobra, responde a la idea de Federico de emplear bombas para la acción política: “No señor, sino porque entonces ya te apartas de la táctica pacífica de acciones de masas, que es la única posible por el momento, dijo Raúl. Fíjate lo que pasó con las guerrillas. Aparte de que Escala no hace más que ajustarse a la línea política elaborada por el partido, que es exactamente lo que debemos hacer nosotros” (175). En el capítulo VIII lo que se destaca al hilo del motivo de la ciclostil es la crisis ideológica y moral que atraviesa el sujeto:

la subida al piso con dos maletas vacías, el instante de abrir, de recoger las máquinas y llenar las maletas de cuantos clichés y escritos encontraron, ya sin pensar siquiera que la policía . . . podía estar esperando dentro, . . . para pillarnos con las manos en la masa, cargados de tonterías, fíjate, fíjate, octavillas y borradores manuscritos, ejemplares de Realidad y cartas personales, cartitas de amor, fíjate, Estimada Mireya, seguro que es un petardo, cartitas de amor entre camaradas, un nido de amor y revolución, imbéciles, por culpa de estos imbéciles

nos van a enganchar como si fuéramos comunistas. ¿O es que tú todavía te crees que sigues siéndolo? ¿Qué hacemos aquí? ¿Por qué hemos venido? (323)

El narrador elimina cualquier atisbo de datación o glosa cronológica y, paradójicamente, fuerza una noción del paso del tiempo por medio del contraste entre dos secuencias casi análogas, únicamente separadas, a ojos del lector, por el estado evolutivo del ánimo del personaje.

El fenómeno se ve posteriormente recogido, sometido a un proceso de abstracción, en *Teoría del conocimiento*, cuando Ricardo, casi al final de la redacción de sus notas, descubre en la escritura el poder de revelarle el abismo que media entre la Magda actual y el recuerdo de la misma en su época universitaria:

Una segunda realidad, en última instancia, conforme a la cual ya no éramos quienes creíamos ser cuando nos conocimos ni tampoco las personas en las que creemos habernos convertido, todos nosotros, se diría, más nítidos, más definidos de rasgos y, a la vez, más desconocidos; figuras en movimiento igual que la silueta de un árbol que crece en el curso de los años, . . . figuras cuya propia evolución, fraccionable en instantáneas sucesivas, termina por convertir su presencia en una presencia distinta a la inicial, una y otra únicamente vinculadas entre sí por la idea de persistencia que se deriva de la comparación de cada una de esas instantáneas con la que le precede y la que le sigue. (195)

La referencia a las “instantáneas sucesivas” sugiere una vinculación con el ámbito de la imagen. En este sentido, si bien las écfrasis pictóricas de *Antagonía* (los cuadros de Velázquez sobre todo) han sido estudiadas en tanto emblemas simbólicos de la estructura novelesca, podría decirse, empleando la imagen que J. Frank aplica a Proust, que el procedimiento apuntado guarda una mayor semejanza con la técnica impresionista: a semejanza del lienzo impresionista, donde se yuxtaponen los colores puros con el fin de lograr la mezcla cromática en la retina del espectador, *Recuento* no explica el proceso de cambio, sino que dispone dos episodios análogos que, al ser aprehendidos cada uno en su

instante y asociados en la retina mental del lector, producen la sensación de paso del tiempo. Ambas escenas, por consiguiente, podrían ubicarse en el eje vertical de la hélice, alineadas por su parecido temático pero dispuestas en diferentes niveles en razón del distinto estadio temporal en el que se enmarcan. El movimiento ascensional de la forma helicoidal reinstaura, por tanto, la dimensión temporal que el texto literario pretende activar y con la cual se rebate la sensación de circularidad que gobernaba los anteriores discursos ideológicos, sometidos a la constante repetición de unos conceptos idénticos e inamovibles.

3.6 Antagonía: narración en el tiempo

La hélice, por la intersección de los dos planos que la definen (movimiento horizontal y simultáneamente vertical), compendia metafóricamente el principio espaciotemporal que rige *Recuento*: a través de la espacialidad del *relato* se construye, paradójicamente, un conjunto novelesco donde las correspondencias al nivel de la *historia* constatan la existencia del devenir temporal. Esta última dimensión dista mucho de quedar reducida al nivel de la *historia*, y las reflexiones de Ricardo en *Teoría del conocimiento* permiten su extensión a la *narración* de *Antagonía*, es decir, al acto enunciativo propiamente en el sentido genettiano.

El arquitecto/narrador en el cuarto volumen emplea al respecto dos conceptos, *prefiguración* y *posfiguración*, “variantes de un mismo procedimiento” (181), consistente en la remisión a motivos apuntados previamente cuya presentación original, en apariencia marginal, cobra ahora una importancia fundamental a la luz del desarrollo discursivo de

que son objeto.⁹⁹ La fuente del procedimiento radica en la duración que de manera inevitable conlleva el acto enunciativo, ya que la narración, es decir la realización de la escritura, implica necesariamente “el tiempo que toma a ese autor el desarrollo de la obra” (Goytisolo, *Teoría* 181). La equiparación es clara con el acto de construcción de las catedrales, término que, más que evocar la catedral de Barcelona propiamente dicha (edificio concluido), entronca mejor con la referencia a la Sagrada Familia en *Recuento*. La idea del significado en tanto proceso constructivo, cuya naturaleza temporal, sometida al juego de prefiguraciones y posfiguraciones, lo aboca a una condición abierta e indeterminada, se representa aquí por la analogía con las obras de la Sagrada Familia, cuya forma se ve determinantemente afectada por el paso del tiempo, y no por la existencia de un plano apriorístico al que debaja ajustarse el resultado final: “Pensar, por ejemplo, en las catedrales, los rigurosos planos a los que en un principio se ajustaba la ejecución de las obras, las modificaciones a las que obligaba el transcurso del tiempo, los imprevistos detalles ornamentales que, con los años, van siendo introducidos por el incontrolable artesano en los relieves de los capiteles y de las gárgolas” (Goytisolo, *Teoría* 181).

La dimensión temporal que atraviesa el acto enunciativo (la *narración*) y, con este, la construcción de los significados relativos a los acontecimientos de la *historia* formulados por el *relato*, es uno de los principios articuladores de *Recuento*, y su operatividad puede ilustrarse en el contexto narrativo inmediato a la éfrasis en torno al edificio gaudiniano: el capítulo VI. Precisamente unas líneas después del tercer pasaje

⁹⁹ Ambos conceptos son apuntados por García (“Introducción”), quien llama la atención sobre los mismos y los examina en relación con el poder creador de la palabra.

descriptivo, leemos lo siguiente: “¿Qué sentido tenía cualquier otra tarea frente a ésta, cualquier otro problema, las razones para vivir más íntimas, escribir, poner como una hormiga una palabra tras otra, un párrafo tras otro? ¿Qué importancia podía tener lo demás? ¿Qué había de comparable? ¡Gaudeamus! ¡Gaudeamus igitur!” (181). La sucesión de interrogaciones retóricas no debería despertar mayores recelos en un lector atento, ya que sencillamente pretenden caracterizar, más que un hecho concreto, la atmósfera de entusiasmo que invade a los personajes y, en particular, a Raúl, durante este capítulo.¹⁰⁰ Sobre el plano del discurso, no obstante, destaca la presencia del vocablo *Gaudeamus*, articulado en una expresión que fuerza su repetición. En principio, resulta llamativo por su misma forma latina, que le otorga cierta distinción sobre el resto del enunciado. De hecho, en virtud del criterio estructurador del relato anteriormente explicado, su existencia podría justificarse por el fenómeno del magnetismo verbal: el narrador está describiendo el estado de euforia con que los personajes realizan las actividades clandestinas y, al final de la cadena, se culmina con la prorrupción de una palabra recapituladora, “¡Gaudeamus! ¡Gaudeamus igitur!”. En este sentido, el pasaje no ofrecería mayor singularidad. Sin embargo, la lectura del capítulo VII, a continuación, ilumina retrospectivamente, o al menos siquiera evoca, el sentido de ese *Gaudeamus* de la sección previa. En los pasajes a que me refiero, *Gaudeamus* es el himno que los universitarios entonan durante la manifestación, y que, posteriormente, cantan en los calabozos a modo insignia de grupo:

y en un calabozo se empezó a cantar el Gaudeamus, pero les hicieron callar inmediatamente, antes de que nadie se animara a secundarles (204)

¹⁰⁰ DeWeese señala que entre los capítulos IV a VI se aprecia un tono optimista más marcado que en otras partes de la novela (“La memoria” 60).

Fueron quemados unos cuantos periódicos que insertaban las notas oficiales sobre las huelgas de Asturias, y los retratos de Franco y de José Antonio, tumultuosamente descolgados de las aulas, no tardaron en hacerse añicos contra el suelo, mientras las voces se iban aunando en las rotundas estrofas del *Gaudeamus Igitur*. El movimiento hacia la calle se emprendió con cierta indecisión . . . (240)

En estos dos nuevos contextos discursivos, el concepto, si bien se refiere aún a las actividades políticas del personaje, se ve teñido de cierta ironía al incorporar el espíritu escéptico que empieza a dominar a Raúl a partir de este capítulo, conforme a lo expuesto en el tercer epígrafe de este trabajo. El fenómeno, a mi parecer, ilustra el mecanismo de prefiguración y posfiguración teorizado por Ricardo en el cuarto volumen y muestra en la práctica uno de los principios con que el narrador busca caracterizar su discurso literario en oposición al de las ideologías: la incompletitud semántica merced a un acto narrativo sometido a la evolución temporal, “ese fluir del tiempo que se hace perceptible cuando la nota que teníamos previsto desarrollar, por el mero hecho de materializarse en un texto, no sólo se desarrolla sino que se enriquece y define con nuevas e insospechadas precisiones iluminadoras” (Goytisoló, *Teoría* 182). Así, el término *Gaudeamus*, desde el instante en que es cuidadosamente dispuesto por primera vez a propósito del pasaje del capítulo VI, contiene en sí una prefiguración semántica de las sucesivas posfiguraciones de que va a ser objeto: al valor optimista que el vocablo confería al fragmento del capítulo VI se yuxtapone en el capítulo VII un componente irónico de naturaleza opuesta que lo enriquece y a la vez evidencia su indeterminación semántica.

El discurso literario, por ende, se construye merced a esta estrategia en la que la significación de los sucesos relatados, por tanto, no está cerrada, sino que queda abierta al

acontecer del acto enunciativo, susceptible de añadir nuevas posfiguraciones que desarrollen evolutivamente el sentido inicial de los acontecimientos contados.

La tradicional categorización de *Antagonía* como texto metanovelesco pone en juego una conceptualización indirectamente arquitectónica que demuestra ser una vía de aproximación muy pertinente a la novela. Dividida en cuatro volúmenes, sobresale entre ellos el más extenso, *Recuento*, el cual establece las bases sobre las que se asienta la generación de los tres tomos sucesivos. Además de esta singular característica, se trata del texto más rico por lo que a la presencia de écfrasis se refiere, écfrasis de distintas naturalezas (pictórica, escultórica, arquitectónica) entre las cuales descuella la descripción de la Sagrada Familia.

La referencia del edificio gaudiniano, además de figurar en uno de los capítulos más importantes del texto desde el punto de vista estructural, contrasta con otros espacios novelescos cuya funcionalidad arquitectónica les confiere una naturaleza de lugares habitados dentro de la historia: la catedral, el museo, la finca de Vallflosca, etc. La Sagrada Familia, en cambio, destaca por su *inutilidad* (aunque el edificio está destinado a ser un templo, en su estado actual consiste en unas ruinas) lo cual la dota de una condición singularmente simbólica que, transitando por diferentes órdenes (religioso, político), se erige finalmente en emblema que concentra algunos de los principios narrativos más importantes de *Recuento*.

La metáfora arquitectónica a la que como marco general pertenece la écfrasis en torno a la Sagrada Familia permite una conceptualización esclarecedora de la crisis de

Raúl y de su impulso creador: el personaje, cansado de seguir los cauces marcados por diversas instituciones sociales, adquiere conciencia de la condición artificiosa de las ideologías, cuya visión del mundo se sustenta en última instancia sobre la materialidad de un discurso confeccionado según una latente estructura conceptual de naturaleza lingüística. Por consiguiente, la obra literaria representa su entrega a la creación de su propio sistema alternativo, su armazón arquitectónica levantada asimismo sobre el material de la palabra.

La descripción del edificio gaudiniano ilumina asimismo la comprensión de la naturaleza del texto resultante: por un lado, la mera alusión efrástica a la arquitectura por parte de la literatura conjura la operatividad de la dimensión espacial y temporal; por otro lado, este principio general se concreta, por medio de la referencia a la Sagrada Familia, en una estructura helicoidal. La hélice, en cuanto movimiento horizontal (desplazamiento lineal), compendia la caracterización de un *relato* espacial, que avanza merced a los ritmos impuestos por la cadencia enunciativa. En cuanto movimiento vertical (desplazamiento ascensional), la hélice simboliza la configuración de un conjunto donde los sucesos de la *historia*, alineados por su correspondencia analógica, se ven separados entre sí por la dimensión temporal que los diferencia. El componente del tiempo resulta, además, crucial para comprender la *narración* (el acto enunciativo) de toda *Antagonía*: en este sentido, el último volumen, *Teoría del conocimiento*, emparenta la construcción de las catedrales con la escritura en tanto proceso cuya misma naturaleza durativa impone la gestación de una obra de significados necesariamente abiertos, siempre susceptibles de una posterior posfiguración en el acontecer de la narración.

A partir del análisis desarrollado, la referencia al templo gaudiniano en el discurso de *Recuento*, y de *Antagonía* en general, cobra un valor simbólico de gran relevancia desde el punto de vista metafictivo. Volviendo ahora sobre el punto con que iniciábamos la exposición al principio, la irrupción ocasional del edificio en el capítulo IV de *Recuento*, al hilo de la visión panorámica de los personajes situados en el Tibidabo, adquiere entonces una significación muy sugerente: “Al fondo, a partir del puerto, se distinguían los campanarios góticos del casco antiguo, intrincado y prieto, y circundándolo, la cuadrícula del Ensanche con las torres espinosas de la Sagrada Familia en su corazón, el Ensanche ya estrecho que, ciudad arriba, se prolongaba hasta los barrios residenciales” (101). La interpretación metafictiva dota de una nueva lectura a la estampa del paisaje: la Sagrada Familia ordena la visión urbana ante el espectador, de igual modo que metafóricamente compendia algunos de los principios fundamentales que articulan el conjunto de la novela. La equiparación entre la ciudad y la novela no sólo ha sido señalada por algunos críticos, sino también indirectamente apuntada en el análisis del grabado de la Ciudad Ideal: “La ciudad ideal representa una imagen encapsulada que proyecta una visión universal y total al condensar esquemáticamente los componentes estructurales del mundo cosmogónico de *Antagonía*” (Sobejano-Morán, *La metaficción* 3-4). No es, entonces, casual que el templo emplazado en el perímetro de esta Ciudad Ideal (léase *Antagonía*) guarde una elocuente semejanza con los campanarios de la obra de Gaudí: “La Ciudadela, denominada Ciudadela Solar, se desarrolla en torno a un edificio de cúpulas doradas llamado Templo de la Ley; sus cuatro torres principales, independientes en su arranque, se unen en un solo prisma, finalmente resuelto en círculo,

de altura muy superior a las restantes cúpulas” (Goytisolo, *Los verdes* 52). La arquitectura, pues, compendia las claves del libro que lo abarca, de modo similar, aunque inverso, a lo que sucede con la descripción del Misal de santa Eulalia, “expuesto en la Sala Capitular de la Catedral, obra maestra del maestro Destorrents, imagen misma, a su vez, de la catedral que le sirve de receptáculo” (Goytisolo, *Recuento* 202).¹⁰¹ En *Antagonía*, el libro encierra a la “catedral” que le sirve de imagen, y su análisis en este capítulo ha permitido desvelar importantes claves de la composición de la novela.

¹⁰¹ La analogía con el misal podría estrecharse aún más, dado el trasfondo religioso que subyace constantemente al discurso narrativo de *Recuento*. De hecho, un punto de partida interesante al respecto podrían ser las sendas expresiones que en los misales delimitan la celebración de la liturgia católica y que, por su localización dentro de la novela, enmarcan igualmente el desarrollo del texto: en el capítulo I, entre las primeras líneas, Raúl niño escucha proferir a sus familiares la fórmula *Kyrie eléison*, sintagma latino que abre la misa católica según el rito preconciliar; en el capítulo IX, el *Ite missa est* marca el término de la Eucaristía que el protagonista escucha desde su celda, casi al final del argumento. Más allá de ambas expresiones, recuérdese también la constante alusión a los tiempos litúrgicos (Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua, Pentecostés), los cuales subrayan la naturaleza de un tiempo que, sin ambages en un período cronológico preciso, se caracteriza fundamentalmente por su trayectoria evolutiva de progreso.

CAPÍTULO 4

LA SAGRADA FAMILIA EN OTRAS POÉTICAS NARRATIVAS DEL SIGLO XX: LA NOVELA POSTMODERNA Y LA NOVELA REALISTA

4.1 La Sagrada Familia, una poética en *La ciudad de los prodigios*

4.1.1 Marco crítico: novela postmoderna

El extenso análisis de la Sagrada Familia en la obra de Goytisolo no sólo viene dado por la complejidad estructural de *Antagonía*, sino por la propia presencia ecfástica del edificio en la novela: los densos pasajes descriptivos de que es objeto ya desde el capítulo VI del primer volumen esbozan los contornos de una metáfora arquitectónica que ofrece claves para explicar la configuración del texto que lo circunda (*Recuento*) y que, en la medida en que es recapitulada por las reflexiones sobre la arquitectura en el último volumen, da coherencia al conjunto de la tetralogía. Así, la última referencia explícita a Gaudí en *Teoría del conocimiento* la lleva a cabo Ricardo, quien alude al arquitecto modernista como “el último gran arquitecto”: “El que Gaudí fuera un gran arquitecto, probablemente el último, con todo y vivir a la sombra de la gran burguesía barcelonesa, se deberá, supongo, a que le salvaron su despiste y su obcecada fe católica, que le mantenían al margen del concepto mismo de negocio, inasimilable” (118). Dejando a un lado *Antagonía*, la cita resulta también elocuente por cuanto la singularidad de los rasgos caracterizadores (el despiste, esa “obcecada fe católica” y una vida artística “al margen del concepto mismo de negocio”) puede constituir un interesante punto de partida a la hora de abordar el retrato que sobre el creador y su edificio leemos en *La*

ciudad de los prodigios. En una de las secuencias contenidas en el séptimo y último capítulo, vemos a Gaudí subido a uno de los campanarios de la Sagrada Familia con el objetivo de espantar al piloto que en ese momento se halla haciendo piruetas aéreas entre las torres del templo. Al hilo de esta imagen cómica, el narrador remite a una serie de calificativos que, como digo, evocan en cierto sentido los empleados en *Antagonía*: el arquitecto, de apariencia famélica y desaliñada, vive retirado en la cripta de la Sagrada Familia, aislado del progreso material circundante; oye misa y comulga cada día; finalmente, su comportamiento, gobernado por el único deseo de continuar las obras del templo, se sale de los patrones de conducta lógicos hasta el punto de que “[a] veces tenían que sacarlo de un charco de argamasa fresca” y acabó sus días *absurdamente* “atropellado por un tranvía eléctrico” (349).

La ciudad de los prodigios, publicada en 1986, es considerada la obra más destacada de Eduardo Mendoza, culminación de un estilo narrativo que el autor dio a conocer una década antes con la aparición de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). La crítica literaria ha sido uniforme a la hora de calificar esta novela como la inauguración de todo un paradigma narrativo. Herráez, por ejemplo, habla de “una forma nueva de concebir el hecho novelesco” (46), y Pulgarín Cuadrado subraya la significación de esta primera obra de Mendoza sobre el contexto de la tradición literaria peninsular:

La primera novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) es considerada clave en el inicio del proceso de renovación y modernización de la novela española actual. . . . marca un nuevo rumbo en la evolución de la novela española que se caracteriza por su alejamiento paulatino de la novela experimental y como contrapartida recupera la pasión por el argumento, la vuelta al lenguaje narrativo y al arte tradicional de contar. (21)

La narratividad, el deseo de contar *algo*, es tan sólo uno de los rasgos apuntados por la crítica en torno a *La ciudad de los prodigios*, donde también sobresale el empleo de la ironía, la parodia y el humor, el protagonismo encarnado en unos personajes socialmente marginales, y la polifonía discursiva, elementos todos ellos que la emparentan con la episteme cultural postmoderna.¹⁰² La secuencia someramente descrita con anterioridad a propósito de Gaudí se ubica en la última sección de la novela, al hilo de las innovaciones técnicas que se desarrollan durante las primeras décadas del siglo XX, una de las cuales es la aviación. La atención por el progreso material, constante a lo largo de todo el texto, es patente ya desde el capítulo inicial, cuya oración inaugural¹⁰³ se ve corroborada en las páginas siguientes de este primer capítulo por los sucesivos apuntes que indican el proceso de cambio experimentado por Barcelona: su tasa demográfica se halla en franco crecimiento, ya que, según el narrador, “lo que hoy llamamos el «área metropolitana», es decir, la ciudad y sus agrupaciones limítrofes, contaba con 416.000 habitantes, y este número iba en aumento a un ritmo de 12.000 almas por año” (17); por otro lado, se nos relata cómo la industrialización, impulsada gracias al capital llegado desde las colonias de ultramar, está condicionando el desarrollo urbanístico, motivo por el cual cuando Onofre se dirige al recinto de la Exposición presencia “aquellas hectáreas que unos años antes habían sido huertos: ahora, atrapadas por el avance del progreso industrial, aguardaban un destino incierto yermas, negras y apestosas, envenenadas por los riachuelos pútridos que vertían las fábricas de las inmediaciones” (32), unas fábricas

¹⁰² Sobre la dimensión postmoderna de Mendoza, véanse los trabajos de Pulgarín Cuadrado, Knutson y Herráez.

¹⁰³ “El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación” (9).

cuyas chimeneas rivalizan en altura con las torres de las iglesias formando un paisaje característico que Onofre otea en varias ocasiones mientras camina (32).¹⁰⁴ Desde un punto de vista histórico, toda esta serie de fenómenos convergen en lo que los teóricos del urbanismo han dado en llamar el nacimiento de la ciudad moderna, y, en este sentido, la novela de Mendoza refleja para el caso barcelonés las transformaciones urbanísticas que como consecuencia de la Revolución Industrial acontecieron en las grandes capitales europeas y en Estados Unidos (véase capítulo 1). En el plano de la crítica literaria, fruto de la constante focalización en el espacio de la ciudad, algunos estudiosos han afirmado que es en esa instancia donde radica el auténtico protagonismo de la obra: “El personaje principal, sin embargo, es la ciudad. El seguimiento de personajes es una excusa para acudir a un lugar de la ciudad que se intenta recrear” (Roy 181).¹⁰⁵ Paralelamente, el protagonista (Onofre Bouvila) experimenta un proceso de crecimiento similar al de su entorno, motivo por el cual la obra ha sido vinculada con el denominado *bildungsroman* o novela de formación, subgénero centrado en el sucesivo aprendizaje con que el individuo va construyendo su identidad en el contexto que le rodea.¹⁰⁶ Así pues, la concordancia existente entre ambos procesos de configuración (el de la ciudad y el del sujeto) no ha pasado desapercibida a los estudios críticos, como el de Giménez Micó, que

¹⁰⁴ En cierta ocasión Braulio, el dueño de la pensión a la que acaba de llegar el protagonista, profiere lo que bien podría considerarse una síntesis del espíritu de la época, que compendia en cierto sentido el contexto que va a presidir todo el argumento: “Piense, joven, que no ha habido en la historia de la humanidad época como ésta: la electricidad, la telefonía, el submarino..., ¿hace falta que siga enumerando portentos?” (18).

¹⁰⁵ Para Carreras, *La ciudad de los prodigios* pertenecería igualmente a la categoría de textos donde la ciudad es *protagonista*, de un peso argumental mucho mayor que el de mero *escenario* o *ambiente*. Numerosos estudios se han centrado en el aspecto de la recreación urbana de Barcelona: además del citado Roy, véanse Wells, Resina (“The City”), Bou (“Literary Construction”), Hart, Agócs, Schwarzbürger y Vallés Calatrava, quien reflexiona sobre el espacio desde una perspectiva narratológica.

¹⁰⁶ Véanse los trabajos de Capdevila-Argüelles y Giménez Micó. Wells, por su parte, llama la atención sobre la subversión paródica que de este subgénero ocurre en *La ciudad de los prodigios*.

lo enuncia con claridad: “El aprendizaje de la vida que realiza Onofre Bouvila coincide con la construcción de una nueva Barcelona, que se está formando al mismo tiempo que el propio protagonista: ambas historias son presentadas de forma paralela en el texto” (133).

La primera vez que la Sagrada Familia irrumpe en el argumento tiene lugar en el capítulo IV: en el contexto de la especulación inmobiliaria a que se dedica Onofre, leemos cómo los obreros de la Sagrada Familia conviven con los supuestos “peones” del tranvía que el protagonista ha contratado para elevar el valor de los pisos en venta que él posee (189). Posteriormente, el segundo momento acaece poco después de la apertura del capítulo VII, cuando el fluir narrativo se sumerge en una de las tantas digresiones habituales en la novela, esta vez acerca de la aviación: “En la segunda década del siglo XX la aviación había alcanzado sin discusión lo que la prensa de entonces denominaba *su mayoría de edad*” (347-48). A semejanza de segmentos similares cuya finalidad es desviarse momentáneamente de la línea principal del argumento para satisfacer la curiosidad del lector en torno a cierto personaje o acontecimiento, este pasaje digresivo parece, en principio, restar importancia a la nueva presencia del edificio de Gaudí, cuya introducción no podía resultar más intrascendente o poco solemne:

Como sea que en París y en Londres los que cierta prensa sensacionalista apodasa del aire rivalizan entre sí ejecutando esta suerte: la de hacer pasar los aparatos en vuelo rasante por debajo de los puentes del Sena y el Támesis respectivamente, con la consiguiente secuela de sustos y chapuzones, y como sea que Barcelona, por carecer de río carece también de puentes, nuestros pilotos, pese a la prohibición expresa del Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad Condal, han inventado una pirueta similar a la antedicha y aún más arriesgada: la de colocar las alas del avión en la perpendicular del suelo y hacerlo pasar así, como quien enhebra una aguja, por entre las torres del templo expiatorio de la Sagrada Familia. (348)

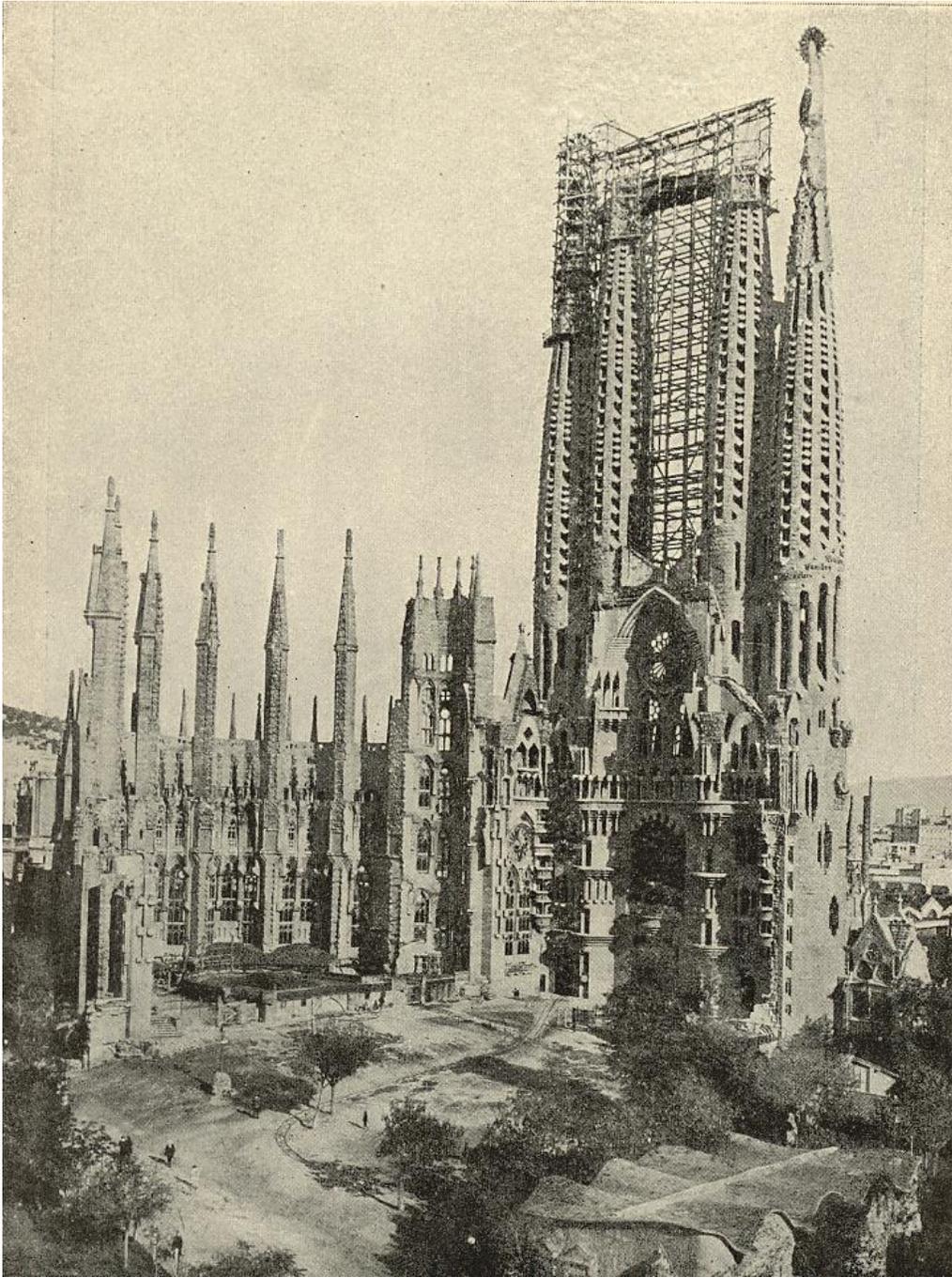


Fig. 7. Estado de las obras hacia la época de la muerte de Gaudí (<http://www.gaudichile.cl/la-historia/>).

De hecho, la alusión que aquí comienza y se prolonga durante varias líneas no constituye, a diferencia de lo que sucedía en *Antagonía* y de lo que ocurrirá en *Campo cerrado*, una écfrasis arquitectónica propiamente dicha, sino más bien una “escena pintoresca”, la cual, sin embargo, se ve expresada a través de un tejido discursivo que convierte dicha secuencia en altamente significativa en términos metaliterarios: la Sagrada Familia, desde su estética modernista, concita metafóricamente una poética escritural de signo experimental que coexiste con el estilo narrativo del resto del texto, suscitando así en el seno de este un diálogo de poéticas literarias que ilumina la comprensión de la obra en su totalidad. Con el objetivo de demostrar esta aseveración, en las siguientes páginas se comenzará analizando el retrato literario de Gaudí, componente esencial de la aparición del templo en *La ciudad de los prodigios*, para llamar la atención sobre la existencia de una determinada voluntad por parte de la voz narrativa a la hora de relatar esta escena. A fin de rastrear dicha intencionalidad, se atenderá a las construcciones de las Exposiciones, la arquitectura que desempeña el papel más protagonista en el texto y por contraposición a la cual se define la obra de Gaudí. El examen, al revelar la condición simbólica de aquellos edificios en tanto emblemas de los principios literarios que gobiernan el discurso de la novela, abrirá la puerta a un análisis de la Sagrada Familia en los mismos términos.

El proyecto de examinar el papel del templo en *La ciudad de los prodigios* se adscribe al marco de algunas de las valoraciones críticas en torno a la novela, ya que Bou, por ejemplo, la considera la “most architectonic novel” del autor (“Literary Construction” 166), lo cual es comprensible teniendo en cuenta las constantes remisiones al fenómeno arquitectónico: en este sentido, a las omnipresentes descripciones de los recintos de las

dos Exposiciones¹⁰⁷ cabe añadir las digresiones sobre la transformación del suelo urbanístico en general, especialmente el Ensanche. No obstante, frente a esta caracterización, llama la atención constatar los escasos estudios interdisciplinarios que hayan abordado el cruce entre texto y, no sólo la Sagrada Familia, sino la dimensión arquitectónica en general. Los dos trabajos de Steinbach son de los pocos que lo han hecho hasta la fecha. En el primero (“Literature”), la estudiosa emplea el término arquitectónico “dual coding”, procedente de Charles Jencks en su obra *Language of Postmodern Architecture* (1977), para significar la fachada narrativa que el autor construye en su texto: por medio de esta fachada (uno de cuyos componentes sería el humor, por ejemplo), Mendoza encubre otros aspectos importantes de su mensaje tales como la dimensión de crítica social a la situación marginal de Barcelona. En “Postmodernism in Hispanic literature and culture”, Steinbach parte de la consideración de Gaudí en tanto arquitecto postmoderno y revela cómo los elementos postmodernos de su edificio más emblemático, la Sagrada Familia, se hallan presentes dentro de la novela, especialmente en lo que esta tiene de reivindicación de la cultura catalana frente a la hegemonía del gobierno central asentado en Madrid. Hoeg también alude brevemente a la secuencia, cuyo interés para el estudioso radica en el hecho de representar la fatalidad que gobierna sobre todo movimiento de oposición al progreso: frente al espíritu novecentista, que mira hacia el futuro, Gaudí, icono del “modernismo, un movimiento retrógrado” (864), acaba siendo atropellado por un tranvía eléctrico. Grothe (“City”) lleva

¹⁰⁷ El comienzo del argumento de *La ciudad de los prodigios* se localiza en los meses anteriores a la realización de la Exposición de 1888 y concluye con la inauguración de la Exposición de 1929.

a cabo un análisis en términos parecidos, si bien en su caso lo relaciona con el proceso de construcción de la identidad urbana.

4.1.2 La figura anacrónica de Gaudí

Uno de los primeros elementos que inauguran el relato propiamente dicho de la secuencia en torno a la Sagrada Familia lo constituye el retrato de su arquitecto, Gaudí: es “un anciano de aspecto famélico y desaliñado”, que trata *ingenuamente* de derribar el avión, y que, en el contexto cultural de la época, sufre las numerosas burlas de que es objeto desde la soledad de su residencia en la cripta del futuro templo, donde

dormía sin quitarse la ropa de diario, que luego llevaba hecha un guiñapo; respiraba aquel aire impregnado de cemento y yeso. Por las mañanas hacía gimnasia sueca; luego oía misa y comulgaba Cuando veía que alguien acudía a visitarla, . . . saltaba del andamio con agilidad impropia de sus años y corría a su encuentro sombrero en mano: pedía limosna como un pordiosero para poder continuar la obra siquiera unos días más. . . . Por una peseta arrojaba al aire una de aquellas avellanas que constituían su sustento principal y la recogía en la boca, dando un salto prodigioso hacia atrás, con la espalda arqueada y las rodillas flexionadas. (349)

Si *La ciudad de los prodigios* es la novela más arquitectónica de Mendoza merced a su constante focalización en la reforma urbanística y la construcción de las dos Exposiciones (1888 y 1929), el sucinto pasaje sobre el edificio modernista destaca sin embargo por la condición misma de este retrato: Gaudí, pese a pertenecer a un movimiento estético tildado indirectamente de *anacrónico*, constituye la máxima atención descriptiva hacia la figura de un arquitecto, cuya detallada imagen, aunque posea una condición burlesca, contrasta no obstante con la mención de los *anónimos* arquitectos de las Exposiciones: “Por el recinto, iban y venían unos personajes cubiertos de guardapolvo; llevaban gorra y

anteojos e inspeccionaban la marcha de los trabajos, tomaban medidas con varas y teodolitos, consultaban planos y daban instrucciones a los capataces Estos señores tan importantes eran los arquitectos, sus ayudantes y sus colaboradores” (45). La diferencia que media entre el tono de alusión al primero y a los segundos se explica claramente por la condición extemporánea que aquel adquiere en el contexto de la época relatada por el narrador: el choque no sólo se adivina literalmente tras la estampa de Gaudí intentando disuadir al piloto, sino que se sugiere poco después, al hilo de la enumeración de los nuevos valores culturales en boga (materialismo, escepticismo, mirada hacia el futuro), y se formula explícitamente al final, cuando se nos dice que Gaudí confesaba a sus amigos el convencimiento de que “[e]l progreso y yo estamos en guerra” (349). Apuntado entonces el fenómeno, resulta interesante señalar ahora la condición artificiosa de esta caracterización, la cual, pese a reflejar verídicamente un componente del conjunto del referente temporal en el que se enmarca el argumento (la Barcelona de finales del siglo XIX y comienzos del XX), obedece por otro lado a un criterio de selección del material, aspecto que entronca directamente con un deliberado propósito por parte de la voz narrativa. Así, si la secuencia en torno a la Sagrada Familia tiene lugar en el capítulo VII, cuya historia transcurre en los años veinte, lo cierto es que una alusión a las obras del templo entre los sucesos de la primera mitad del argumento habría suscitado una caracterización bien distinta de aquel. En efecto, para el contexto de los años que rodean la llegada de Onofre a la ciudad (1887), el Modernismo era, además de la estética arquitectónica dominante, la corriente cultural con la que Barcelona pretendía forjar una efigie *precisamente* moderna y cosmopolita a los ojos de la Europa

decimonónica del *art nouveau* (véase capítulo 2). Si bien esta aspiración de modernidad sigue vigente cuarenta años después a través de los valores novecentistas del materialismo, el escepticismo y la mirada hacia el futuro, en este último contexto el arte de Gaudí resulta obviamente anacrónico. El contraste entre los dos movimientos (Modernismo y Novecentismo), por consiguiente, deja de ser un mero detalle accidental y se erige en imagen deliberadamente tejida por la voluntad narrativa que rige el texto. Entonces, la pregunta que cabría plantear ahora sería el motivo que se esconde detrás de esta disposición tan singular de los materiales.

4.1.3 Las Exposiciones Universales: la naturaleza expositiva de *La ciudad de los prodigios*

En primer lugar, abordando la cuestión en los términos arquitectónicos que aquí interesan, podría decirse que si la Sagrada Familia encarna el paradigma modernista, el movimiento novecentista hallaría a su vez su correlato en los edificios de las Exposiciones Universales que hemos visto desfilar por el argumento desde el principio. Esto sería así en cuanto a los principios culturales señalados, donde el materialismo y la mirada hacia el futuro (banderas del “progreso” al que Gaudí se resiste) se traducen en el protagonismo que los adelantos técnicos de la época cobran en este tipo de eventos internacionales. En 1888, por ejemplo, se había exigido que los participantes llevaran sus objetos de exposición con cierta antelación, cuyo almacenaje requería, según nos dice el narrador, la existencia de unas listas que las autoridades habían confeccionado con vistas a llevar un registro cabal que en su momento permitiera la identificación correcta de los

artículos. En dicho catálogo, sustraído por Onofre, leemos los avances materiales en el ámbito de la medicina:

Onofre consultó la lista a la luz trémula del candil que sostenía en alto Efrén Castells. La sección de la lista rezaba así: *Aparatos mecánicos empleados en la medicina, cirugía u ortopedia; sillas, camas, etc.; vendajes para la reducción de hernias, varices, etc.; aparatos para uso del enfermo: muletas, calzados especiales, anteojos, gafas, trompetillas acústicas, piernas de madera, etc.; aparatos de prótesis plástica y mecánica: dientes, ojos, narices artificiales, etc.; miembros artificiales articulados; otros aparatos mecánicos de la Ortopedia no especificados anteriormente; aparatos diversos para la alimentación forzada y extranormal; camisolas de fuerza, etc.*¹⁰⁸ (92-93)

Para el caso de la Exposición de 1929, no sólo asistimos a la celebración de este progreso material, sino a su estrecha vinculación con los contornos de un determinado tipo de arquitectura, deudor del paradigma cultural novecentista del momento y en abierto contraste con el estilo modernista:

Ahora se levantaba allí el Palacio de la Electricidad y de la Fuerza Motriz, el del Vestido y del Arte Textil, el de las Artes Industriales y Aplicadas, el de Proyecciones, el de Artes Gráficas, el de la Industria de la Construcción (llamado Palacio de Alfonso XIII), el del Trabajo, el de Comunicaciones y Transportes, etcétera. Estos palacios habían empezado a ser construidos varias décadas antes, en los tiempos del modernismo; ahora su aspecto era chocante a los ojos de los entendidos, resultaban empalagosos, rebuscados y de mal gusto. A su lado, por contraste, iban apareciendo los pabellones extranjeros; estos pabellones habían sido concebidos hacía poco y reflejaban las tendencias actuales de la arquitectura y la estética. (362)

En su estudio sobre el panorama arquitectónico durante las primeras décadas del siglo XX, Solà-Morales apunta que la construcción de la Exposición de 1929 se llevó a cabo bajo el signo de la corriente predominante en el momento, caracterizada por un lenguaje clasicista que, “como alternativa cosmopolita, *antifloralista*” (“Sobre *noucentisme*” 27, cursiva mía), se correspondía con el principio de una arquitectura racional y ordenada que

¹⁰⁸ En otro momento se nos mencionan los adelantos relacionados con el “*servicio de wáter-closets y lavabos*” (42), el globo (109), así como un catálogo exhaustivo de los tipos de relojes (104).

los novecentistas pretendieron imitar del mundo mediterráneo antiguo (véase capítulo 2). Por ende, según se aprecia, al compás de la estrecha vinculación entre la mentalidad novecentista y el estilo constructivo de la Exposición, se elimina cualquier atisbo de consideración de la estética modernista (empalagosa y rebuscada) en tanto posible forma de expresión de los edificios de estos eventos.

El mencionado principio de racionalidad coincide, de entrada, con el hábito constructivo de las Exposiciones tal y como Hamon las documenta en la Francia decimonónica. Este tipo de eventos, nacidos en el seno de una nueva cultura centrada en el espectáculo visual y manifiesta igualmente en los nuevos bulevares parisinos, eran espacios consagrados a la exhibición de las *maravillas*, concepto clave en la época para designar los artilugios que, procedentes de todas partes del mundo, asombraban por su carácter novedoso y singular. En aras de la realización de tal finalidad, “the visible was staged as a spectacle and was rendered legible because of its very architectural organization” (*Expositions* 67). El componente arquitectónico, por ende, lejos de causar la impresión de “empalagoso” o “rebuscado”, debía servir a la perfecta organización del tráfico humano (que desfilaba entre los diversos artículos), así como a la ideal *exposición* de los objetos ante la atenta mirada del espectador, sometidos a una calculada iluminación y disposición en el espacio. Se trataba, pues, de una estructura consagrada a la *transparencia*, término destacado expresamente por Hamon. Lo que interesa destacar desde el punto de vista literario es el hecho de que el fenómeno de las Exposiciones se traduce, conforme al crítico francés, en una singular tendencia tanto dentro de la literatura

de la época (en especial la novela realista¹⁰⁹) como en el discurso metaliterario sobre aquella: “One encounters the same cluster of leitmotifs and images involving visual inspection, transparency, collection, and glass houses, in the critical discourse about literature” (76). A la luz, por tanto, de las conclusiones de Hamon, no resultarán casuales para el estilo narrativo de *La ciudad de los prodigios* las constantes descripciones de los edificios de las dos Exposiciones Universales:

Al recinto [de la Exposición de 1888] se entraba por el Arco de Triunfo. Este arco . . . era de ladrillo visto y estilo mudéjar. . . . El Arco de Triunfo daba paso al Salón de San Juan, una avenida amplísima, arbolada, pavimentada con mosaicos y adornada por grandes farolas y también por ocho estatuas de bronce que recibían al visitante. . . . En el Salón de San Juan se levantaba el Palacio de Justicia, . . . el Palacio de Bellas Artes, el de Agricultura y el de Ciencias Dos pilares daban entrada al parque propiamente dicho. (109-10)

La calle Sepúlveda desembocaba en la plaza de España, convertida ahora en un cráter pavoroso: allí empezaban las obras de la Exposición Universal [de 1929]; de allí partía la avenida de la Reina María Cristina, flanqueada de palacios y pabellones a medio edificar; en el centro de la plaza estaba siendo construida una fuente monumental (358)

La focalización en los recintos, a semejanza de la conexión que Hamon vislumbra con la literatura francesa decimonónica, se produce en paralelo a una estética discursiva que retoma algunos de los procedimientos de la novela realista peninsular. Si ya en una temprana reseña sobre la novela García Nieto afirmaba que “Cervantes, Dickens, Galdós o *Clarín* cierto es que están en el horizonte de este novelista «muy actual y muy siglo XIX»” (35), la crítica académica ha corroborado el juicio señalando recursos como el punto de vista de la tercera persona, un argumento lineal (Pulgarín), la aparente omnisciencia del narrador y las descripciones de raigambre naturalista (del puerto de Barcelona o de los barrios proletarios, por ejemplo) (Roy).

¹⁰⁹ Véase el segundo capítulo de *Expositions*, “The Book as Exposition”, donde Hamon comienza analizando los encabezamientos de la novela realista, tan dados a la descripción arquitectónica del entorno.

Esto no significa que la prosa de Mendoza sea una mera reescritura de la estética realista, de igual modo que los recintos de las Exposiciones aludidos no son espacios descritos desde la *seria* perspectiva que Hamon documenta en los testimonios del siglo XIX. De éstos puede desprenderse el impacto que el fenómeno expositivo supuso para los intelectuales del momento, fascinados tanto por los artilugios mostrados (objetos novedosos traídos de todas partes del mundo) como por el estilo mismo de los edificios que albergaban aquellos (Hamon, *Expositions* 69). La importancia de la distribución jerárquica del espacio y de la iluminación en estos lugares era tal, señala Hamon, que el resultado fue la llegada a un estado de control panóptico sobre el individuo:

expositions offered a world whose conception was as coherent as a balance sheet, or as a series of aisles, departments, or compartments, a world where objects could be mastered by their labels, and individuals controlled by ritual and manners. . . . A panoptic and democratic obsession with transparency, display, openness, lighting, and free-flowing traffic (i.e., everyone can see everyone else) was thus established. Its disquieting double and logical reverse would be the prison architecture described by Foucault (i.e., one person can see those who can in turn see nothing). (71)

Frente a la situación que el crítico francés apunta, en *La ciudad de los prodigios* la alusión a los recintos de las Exposiciones viene acompañada de recursos de naturaleza deconstructiva propios del paradigma cultural de la postmodernidad. Más allá del humor que preside toda la novela, concretado en numerosas anécdotas relacionadas con las exhibiciones,¹¹⁰ se trata de la existencia de elementos que quiebran la arquitectura de los recintos, atentando contra la jerarquizada distribución estructural que, en palabras de

¹¹⁰ Recuérdense las “cosas de risa” que durante la Exposición de 1888 se nos relatan (como por ejemplo la singular llegada de una tribu de gitanos), o las visitas que de Santa Eulalia y otras tres santas recibe el alcalde de Barcelona, al borde del suicidio por el desembolso económico que está suponiendo para la ciudad la Expo de 1929.

Hamon, avalaba un minucioso control del espacio, los objetos y los individuos. Así, por ejemplo, al relato de la inauguración de la Exposición de 1888 le sucede la inmediata constatación del dudoso estado de los edificios, ya que algunos estaban inconclusos y otros, “acabados mucho antes, acusaban ya un avanzado deterioro. La prensa habló de «enormes grietas» y de «gran confusión»” (116). Además de ello, sabemos que el catálogo de artilugios es limitado, ya que el número original se ha visto reducido por las acciones delincuentes de Onofre, quien, compinchado con Efrén Castells, organiza una banda de niños ladrones para sustraer los artículos de los embalajes y posteriormente venderlos. Un fenómeno parecido sucede en 1929, pero esta vez por cuenta de los propios representantes de las empresas expositoras en el certamen: a causa del hundimiento de la Bolsa de Nueva York y la consiguiente bancarrota de “millares de empresas”, leemos cómo sus representantes “acudían alocadamente a los pabellones y palacios de Exposición y se llevaban el material” (392-93), ocasionando con ello el reemplazo por cosas absurdas.¹¹¹ Por consiguiente, si la alusión a las Exposiciones en tanto fenómeno singularmente decimonónico (Hamon) disparaba una primera conexión con un estilo narrativo realista, la visión desmitificadora revelada por una atenta lectura permite delinear con mayor nitidez la índole del estilo narrativo, cuya naturaleza se enmarca bajo el signo de la escritura postmoderna. En este sentido, tras la fachada de una técnica en apariencia realista, el narrador de *La ciudad de los prodigios* teje el entramado de unos

¹¹¹ “Para que los pabellones no quedaran vacíos de repente, lo que habría causado una impresión pésima a los visitantes, el Gobierno español iba sustituyendo los artículos retirados con lo primero que le venía a las manos. Pronto hubo pabellones en los que sólo se exhibían cosas absurdas” (393).

hechos históricos¹¹² por medio de un discurso que cuestiona su propia capacidad de representación. De ahí, por ejemplo, la mezcla indiscriminada de personajes ficticios y reales, el recurso a fuentes documentales que “en lugar de intensificar el verismo de la historia . . . acentúan la duda y la irrealidad” (Pulgarín 50), las rupturas del orden lineal a causa de las constantes digresiones que fragmentan la acción principal (Pulgarín) y la hibridación de géneros literarios.¹¹³ En definitiva, de igual modo que en el argumento de *La ciudad de los prodigios* los espectadores de las Exposiciones carecen de un acceso claro y directo a los artilugios (bien por haber sido sustraídos, bien por estar albergados por edificios defectuosos), el lector de la novela se enfrenta igualmente a un universo habitado por unos acontecimientos cuya dudosa condición viene dada por la deficiencia *arquitectónica* de su forma de expresión.

No obstante, conviene hacer una salvedad. El hecho de que el discurso novelesco oscurezca la nitidez del referente no significa que no haya exhibición. Es cierto que muchos de los edificios de la Exposición de 1888, de acuerdo al narrador, estaban agrietados y en mal estado, y que en 1929 los artilugios devinieron en “cosas absurdas” que nada tenían que ver con los objetos originales. Sin embargo, también es cierto que no por ello dejaron de celebrarse ambos certámenes con éxito, y que, en cualquier caso, la gente no dejó de asistir al espectáculo de lo visual. Este espectáculo de ver se traduciría,

¹¹² Santana señala que uno de los dos factores de las denominadas “novelas de la Transición” es la *memoria*, es decir, la mirada hacia atrás en el pasado histórico; Saval (*La ciudad*) es más explícito al establecer la “novela histórica” como uno de los subgéneros de esta “novela de la Transición”. *La ciudad de los prodigios* posee en esta dimensión histórica una de sus marcas definitorias.

¹¹³ “Se trataría de relativizar las convenciones literarias, con lo que el suceso histórico una vez más perdería su peso sustantivador . . . Si lo real se diluye . . . por la impureza del género hibridado, esa misma realidad comporta menos creencia que si su tratamiento hubiese respondido a definiciones y leyes tradicionales” (Herráez 77).

en el plano literario, en el denominado “placer de contar” al que se ha asimilado el estilo mendoziano desde *La verdad sobre el caso Savolta* y que constituye uno de los elementos definidores de la narrativa postmoderna española, según Pulgarín Cuadrado:

Tras la tendencia novelística de los años sesenta y setenta que privilegiaba el discurso y la experimentación técnica, asistimos ahora a la recuperación de la narratividad, y a una revalorización de la acción, de la fantasía, de lo lúdico y lo hedónico aprendido de la literatura latinoamericana. (18)

Con la transición a la democracia, la literatura fue perdiendo su carácter de arma política y abrió un rico abanico de posibilidades entre las que destaca la intención de elaborar textos que fomenten el placer por la lectura. (19)

Puede decirse que el receptor lee la novela a semejanza del recorrido llevado a cabo por los asistentes a las Exposiciones, conducidos por el afán de contemplar las maravillas venidas del resto del mundo: así, el elevado grado de narratividad o gusto por contar que la crítica ha destacado como rasgo postmoderno de *La ciudad de los prodigios* canaliza la curiosidad de los lectores hacia las aventuras de Onofre,¹¹⁴ por un lado, y también, por medio del tono digresivo, hacia diferentes anécdotas relacionadas tangencialmente con el argumento. Por ejemplo, la pistola que lleva Joan Sicart en el momento previo a su muerte conduce a la exposición de una pistola idéntica a la que Francisco José le regaló a su esposa, la emperatriz Sissí; el envejecido estado del señor Braulio, con la sospecha del denominado “reblandecimiento cerebral”, introduce el caso del boxeador Anders Sen; la ejecución de Odón Mostaza deriva igualmente a una explicación sobre la historia del garrote vil, el instrumento de ejecución.

¹¹⁴ Los diversos vaivenes de su itinerario vital se exponen ante la atenta mirada del lector al modo de los artilugios que llenaban los recintos de las Exposiciones decimonónicas. De hecho, en cierto momento avanzado del argumento (capítulo V), el propio personaje recapitula su existencia precisamente en términos análogos al fenómeno de la *maravilla*: “No puede ser que mi vida haya sido *una sucesión de cosas extraordinarias* para nada, se decía” (258, cursivas mías).

Así pues, si las écfrasis en torno a las Exposiciones Universales han permitido abrir una vía de análisis que, desde su campo arquitectónico originario, ha llamado la atención sobre la naturaleza *expositiva* (en el sentido de narratividad) de la obra literaria, ¿cómo afecta esta perspectiva de estudio en una nueva mirada sobre la secuencia de Gaudí?

4.1.4 Un diálogo de poéticas: experimental vs postmoderna

Además de su retrato como “un anciano de aspecto famélico y desaliñado”, el narrador lo describe adscrito a un movimiento estético que “tenía los ojos puestos en el pasado, con preferencia en la Edad Media” (348). La mención de la época medieval suscita inevitablemente una evocación del arte gótico, el cual sirvió de inspiración para los artistas modernistas, incluyendo el propio Gaudí, quien al hacerse cargo de la Sagrada Familia en 1883 afrontaba la construcción de un edificio concebido inicialmente en estilo neogótico (véase capítulo 2). En su trabajo sobre la relación entre el gótico y la escolástica medieval, Panofsky esboza una imagen de los arquitectos que, según se apreciará, no dista mucho de la que encarna Gaudí en *La ciudad de los prodigios*. El estudioso presenta al arquitecto como una figura de gran prestigio social merced a su formación culta, pues había leído las obras escolásticas de los autores más importantes (Gilberto de la Porrée, Tomás de Aquino) y, en general, estaba inmerso “en la doctrina escolástica de mil otros modos” (la asistencia a las escuelas, a los sermones de la época y a las denominadas *disputationes de quodlibet*) (33). Hollier, por su parte, complementa

en cierto sentido este retrato histórico cuando subraya el conocimiento enciclopédico que todo arquitecto posee y ve en la arquitectura gótica la más alta realización de ello:

Conception as a precondition implies recourse to all branches of knowledge, so as to judge, for example, the appropriateness of the mathematical proportions of the edifice to its purpose, as well as its geographical surroundings or its insertion into communal life, etc. All branches of knowledge converge thus in architecture, which for this reason occupies a position that can be very exactly defined as *encyclopedic*. (35-36)

Esta caracterización del constructor medieval, individuo dotado de privilegiados conocimientos, late en cierto sentido tras la anacrónica figura de Gaudí en el texto de Mendoza, quien, si bien históricamente contó con la colaboración de múltiples trabajadores (obreros, escultores, etc.) aunando esfuerzos en las obras del templo, aquí figura sumido en la soledad propia del genio consagrado enteramente a la realización de su obra: “El viejo genio sufría, pero no en silencio; con los años el carácter se le había agriado y enrarecido: ahora vivía solo en la cripta de la Sagrada Familia”. Según puede observarse, la estampa no podría ser más opuesta al trabajo conjunto que exige la edificación de las Exposiciones, según se apuntó anteriormente.

La desconexión entre la Sagrada Familia y el progreso material circundante (encarnado en las Exposiciones) no sólo queda sugerida por el contraste señalado, sino que se hace explícito en la medida en que, según se nos dice, la figura de Gaudí era objeto de burlas a través de “caricaturas y artículos mordaces” en la época. Ahora bien, conviene señalar que este afán caricaturesco no sólo procede de los “devotos del *noucentisme*”: una lectura atenta revela que la burla se halla presente en el acto enunciativo mismo del narrador, quien al principio de la secuencia equipara indirectamente a Gaudí con el personaje de King Kong y al final etiqueta su muerte de

“accidente absurdo” (349). Si más arriba advertíamos la deliberada voluntad manipuladora de la voz narrativa tras la *calculada* alusión a Gaudí durante la coyuntura novecentista y no durante la época de apogeo del Modernismo, ahora asoma de nuevo la parcialidad del emisor, cuya intencionalidad va descubriéndose paulatinamente. Al solaparse ambos gestos (el de los novecentistas y el del narrador de la novela), se produce en el plano discursivo lo que a nivel argumental han apuntado diversos críticos cuando afirman que la recuperación de la Barcelona del período que media entre 1887 y 1929 obedece a un latente paralelismo histórico con la coyuntura que rodea la publicación de la obra (1986): “*La ciudad de los prodigios* es la Barcelona de finales del siglo XIX que irremediamente nos remite a la Barcelona de finales del siglo XX. La historia se muestra como espejo del presente” (Pulgarín 23). Así pues, en la burla dirigida hacia Gaudí que el narrador comparte con los novecentistas no sólo se desliza el relato de una actitud históricamente cierta,¹¹⁵ sino también una actitud cultural propia de la episteme postmoderna a la que pertenece la obra de Mendoza: “constatamos cómo en el final de la vanguardia moderna se recupera el principio del ‘museo como templo, el artista como profeta, la obra como reliquia y objeto de culto, la restauración del aura’, con lo que se da un reciclaje que va a ser denostado por los postmodernistas” (Herráez 56). En efecto, las concepciones del “artista como profeta” y de “la obra como reliquia y objeto de culto”¹¹⁶ encajan con la descripción de Gaudí (genio que vive por y para su obra), con lo que la

¹¹⁵ Sobre la recepción de la obra de Gaudí en la época novecentista, véase capítulo 2.

¹¹⁶ Herráez toma estos sintagmas del estudio de Andreas Huyseer, “Mapping the Postmodern”. Oleza se refiere al mismo rasgo postmoderno cuando habla del fenómeno de “la socialización de la recepción estética” motivado “a partir del cuestionamiento de la institución arte, de su apertura a las expectativas civiles, de la pérdida de su condición de templo de una casta estética” (“La disyuntiva” 118).

figura del arquitecto modernista se hace representativa de una determinada actitud estética, propia del “final de la vanguardia moderna” y de la cual el narrador de *La ciudad de los prodigios* pretende marcar distancia desde unos presupuestos postmodernos. Por consiguiente, si este tipo de principios cristalizaban en un modo de escritura dada a la narratividad y simbolizada por los edificios de las Exposiciones, la Sagrada Familia, a través de la figura de su arquitecto, representa el paradigma cultural de la modernidad, cuya expresión estética conviene desglosar a continuación en términos expresamente literarios.¹¹⁷

Una de las definiciones a las que podemos acudir se encuentra en la serie de conferencias dictadas en la Universidad de Harvard y recogidas posteriormente en un conocido libro, donde Fokkema traza el itinerario de la literatura internacional durante las corrientes del Modernismo y el Postmodernismo. Con relación al primero, cuyo comienzo sitúa Fokkema hacia el año 1910, el estudioso remite a una serie de escritores europeos que marcaron los derroteros del estilo literario modernista: Virginia Woolf, Valery Larbaud, James Joyce, Marcel Proust, André Gide, Thomas Mann y Robert Musil, entre otros. Varios de estos nombres, junto con otros, son los aducidos por Oleza en su trabajo a la hora de rastrear el canon literario occidental que constituyó la fuente de la corriente experimentalista de la segunda mitad del siglo XX, cultivada en España a partir de finales de los años sesenta y durante la década del setenta a través de la obra de Luis Goytisolo (*Antagonía*), Juan Benet, Juan Goytisolo y otros escritores (“La disyuntiva” 114-15). Se trata, en efecto, de un modelo literario que “hacía de la novela un instrumento de reflexión sobre la escritura” (Oleza, “La disyuntiva” 114), convirtiendo el

¹¹⁷ Mi análisis diverge del de Steinbach, quien ve en la basílica un emblema de la estética postmoderna.

lenguaje en su objeto de atención principal (“sacralización del lenguaje”) a la par que mostrando un abierto “rechazo de la representación y de la mimesis” (Oleza, “La disyuntiva” 116). De esta forma, a la escena arquitectónica que en *La ciudad de los prodigios* protagoniza un Gaudí solitario y aislado del contexto corresponde, literariamente hablando, la imagen del creador modernista/experimentalista¹¹⁸, autor de una novela encerrada en la preocupación de raíz poética sobre el lenguaje y desconectada de todo principio mimético, es decir, alejada de la aspiración a representar la realidad como objetivo final y último. A la luz de este principio de composición concebía Raúl la escritura de *Recuento*, según quedó mostrado en el capítulo 3: “Un libro que fuera, no referencia de la realidad sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores, pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y de formas, creación de creaciones” (604).

La forma de expresión, y no sólo los principios que gobiernan la creación de la obra, constituye otro campo de acercamiento entre la Sagrada Familia y el paradigma literario modernista. Fokkema resume la actitud cultural del escritor modernista en la denominada *epistemological doubt*, según la cual “[t]he Modernist does not try to be complete and lacks the certainty that would make him attempt to discover the laws governing human existence” (13). Como consecuencia de esta actitud inicial, la relación entre el texto y el mundo representado adquiere ciertos tintes de inestabilidad en la

¹¹⁸ Al emplear el término *modernista*, lo hago en la acepción que Fokkema maneja en su ensayo, a propósito de la cual reconoce su deuda con otros estudiosos como Harry Levin, Peter Faulkner y David Lodge: el concepto no se refiere al *Modernismo* hispánico, sino al *Modernismo* de alcance europeo y norteamericano.

medida en que se es consciente de que el primero no es capaz de encerrar cabalmente al segundo. En el plano formal, el fenómeno se traduce en una expresión marcada por la omnipresencia de las construcciones hipotéticas: “The major convention of Modernism with regard to the composition of literary texts is the selection of hypothetical constructions expressing uncertainty and provisionality” (15). Estas “hypothetical constructions”, que provocan el alargamiento del discurso al plagarlo de recursos que muestran su carácter provisional y nunca definitivamente aseverativo, serían la materialización literaria del estilo arquitectónico modernista, cuyas construcciones destacan por la ornamentación excesiva, ornamentación escultórica con la que convive Gaudí en su casa-taller¹¹⁹ y que provoca en el narrador de *La ciudad de los prodigios* la impresión de edificios “empalagosos, rebuscados” (362). El ejemplo más claro de esta profusión de motivos lo leemos, no a propósito de la Sagrada Familia, sino al hilo de los edificios del Ensanche, cuyos propietarios recurrieron a la decoración modernista para embellecer las fachadas:

Con estuco y yeso y cerámica menuda dieron en representar libélulas y coliflores que llegaban del sexto piso al nivel de la calle. Adosaron a los balcones cariátides grotescas y pusieron esfinges y dragones asomados a las tribunas y azoteas; poblaron la ciudad de una fauna mitológica que por las noches, a la luz verdosa de las farolas, daba miedo. También pusieron frente a las puertas ángeles esbeltos y afeminados que se cubrían el rostro con las alas, más propios de un mausoleo que de una casa familiar, y marimachos con casco y coraza que remedaban las *walkirias*, entonces muy de moda, y pintaron las fachadas de colores vivos o de colores pastel. (190)¹²⁰

¹¹⁹ “[A]hora vivía solo en la cripta de la Sagrada Familia, . . . rodeado de estatuas colosales, florones de piedra y ornamentos que no podían ser colocados en su lugar correspondiente por falta de fondos” (349).

¹²⁰ Si bien aquí no se trata de la Sagrada Familia, en línea con su presentación adviértase el tono satírico que el narrador emplea para describir la restauración modernista de los edificios del Ensanche: “He [Mendoza] . . . includes a satirical version of Catalan *Modernista* art and architecture” (Bou, “Literary Construction” 158).

A la luz del análisis expuesto hasta ahora, la en apariencia intrascendente imagen que, esbozada al hilo de una de las tantas digresiones de la novela (sobre la aviación), mostraba el enfrentamiento entre la Sagrada Familia y el panorama cultural de la época (definido por su fe en el progreso y manifestado en las Exposiciones Universales), ha resultado ser una fructífera escena en un plano simbólico literario, convirtiéndose en la exposición de un diálogo entre dos concepciones de escritura a través del cual *La ciudad de los prodigios* delimita su propia poética: frente a la narrativa experimental de los años sesenta y setenta en España, a la cual pertenecería Goytisolo y su gran obra, *Antagonía*, Mendoza, quien ya con *La verdad sobre el caso Savolta* había marcado un giro en la novelística peninsular, asienta definitivamente la esencia de su escritura sobre una voluntad *expositiva, narrativa*, que enlaza claramente con el paradigma postmoderno. Este diálogo de poéticas no sólo tiene lugar a nivel teórico, sino que halla su praxis en el plano discursivo del texto. Con ello se consigue, según se verá, la plena realización del fenómeno intertextual que Ricoeur apunta en su trabajo sobre el cruce entre la arquitectura y la literatura: de igual modo que en el arte constructivo la intertextualidad implica “el hecho de que cada nuevo edificio surge entre otros edificios ya construidos” (22-23),¹²¹ configurando así el espacio de una urbe polifónica, en literatura toda obra nace en el contexto de una tradición previa, de modo que “cada escritor escribe «tras», «según» o «contra» algo” (23). Por lo tanto, la intertextualidad arquitectónica que preside la coexistencia de la Sagrada Familia con los edificios de las Exposiciones proyecta sobre

¹²¹ “[E]n la medida en que el contexto construido guarde en su interior la *huella* de todas las historias de vida que han escandido el acto de habitar de los ciudadanos de antaño, el nuevo acto «configurador» [es decir, la construcción de un nuevo edificio] proyecta las nuevas maneras de habitar que se integrarán en el embrollo de esas historias de vida ya caducadas” (23).

La ciudad de los prodigios una caracterización textual análoga: sobre la superficie más o menos uniforme de un estilo postmoderno a lo largo de la obra, definido por la narratividad, nos topamos en cierto momento con la irrupción de un discurso de naturaleza diferente y claramente evocador de la concepción novelesca experimentalista.

Se trata de la apertura del capítulo VI, cuando Onofre visita la mansión abandonada que al final acabará comprando y restaurando/reconstruyendo. El protagonista llega a los alrededores del antiguo casón, donde le aguarda un anciano que, por haber trabajado en aquella casa cuando estaba habitada, se halla capacitado para mostrársela y guiarle por su interior. Impresionado por el aspecto de abandono, Onofre se dirige al hombre para solicitarle: “Cuénteme qué sucedió” (298). La frase, de entrada, se enmarca perfectamente dentro de la voluntad expositiva que hasta el momento ha dominado el texto y promete la apertura de una nueva historia, para satisfacción de la curiosidad lectora. No obstante, conforme a lo que poco después descubrimos, la naturaleza del interrogante se ve contrarrestada por la prolijidad discursiva de su interlocutor, cuyos parlamentos se distancian así del estilo narrativo habitual.¹²² La primera frase que abre la intervención del anciano marca la tónica desde el comienzo:

Aunque la familia Rosell tenía, señor, la costumbre, como es sabido, de no casar jamás en Cataluña . . . , de no emparentar con sus compatriotas, lo que siempre concitó malquerencias como si el haber nacido sobre el mismo suelo y bajo el mismo sol diese a los unos derecho a disponer de la vida privada y aun sentimental de los otros o a juzgarla, si otra cosa no, como le venía diciendo, señor, no era desdeñosa ni retraída, antes bien todo lo contrario. (299)

¹²² Juan Benet, uno de los máximos representantes de la novela experimental, constata también este cambio en su reseña: “Se me permitirá señalar una página que me ha llamado poderosamente la atención En labios del guarda, el estilo de la narración cambia con la utilización de extensos períodos y frases subordinadas y parentéticas” (4).

El propio narrador de la novela se hace eco de esta nueva tipología discursiva al comentar que “hablaba con frases algo largas, como si le costase recordar o referir a un extraño lo que recordaba” (299). La dificultad del recuerdo es tan sólo uno de los motores de un discurso caracterizado por las manifestaciones de duda y las constantes autocorrecciones, que alargan las frases y tornan contradictorios sus contenidos, según se aprecia a continuación:

Un día de verano, señor –dijo–, un día terrible de verano, al regresar de mi paseo vespertino con los perros encontré la casa convertida en un torbellino y a todo el mundo allí atolondrado y confuso, lo que me hizo pensar, a primera vista, que estaba siendo preparada otra gran fiesta, *lo cual, empero, no era posible*, pues no hacía mucho habíamos tenido dos grandes fiestas casi seguidas, a saber, la verbena de San Juan y la visita de la compañía del teatro San Carlo de Nápoles, a la que, aprovechando el descanso estival, había invitado al señor Rosell a representar aquí para su familia y algunos amigos íntimos *Le Nozze di Figaro* del señor Mozart, cosa que había supuesto un trajín considerable, habiéndose habido de alojar y atender a los cantantes, el coro y la orquesta así como al restante personal del teatro, esto es, unas cuatrocientas personas sin contar los instrumentos y el vestuario, después de lo cual parecía que ya no íbamos a meternos en líos de tanta envergadura durante una temporada larga, *aunque no debía de ser así*, pues allí estaba yo, sin dar crédito a mis ojos, en medio de un batallón de albañiles, carpinteros, yeseros y pintores, lo imprescindible, en fin, para empezar a preparar una fiesta de ciertas campanillas. (300-01, cursivas mías)

Este tipo de expresiones ejemplifica el rasgo más sobresaliente de la escritura modernista, tomada como modelo por parte de la novela experimental peninsular: las construcciones hipotéticas, expresión de una actitud autorial marcada por la incertidumbre (*epistemological doubt*), es decir, por la conciencia de la incapacidad del texto para abarcar la totalidad de lo real. Así, las dudas que el anciano manifiesta acerca de la conducta de sus amos en la mansión reflejan claramente la preferencia modernista por la hipótesis, la cual “forbids any sort of law-like explanation of human behaviour as was common in Realism” (Fokkema 16). De ahí, además, los largos períodos oracionales que

se observan en los flujos de conciencia y en los diálogos (como los del anciano interlocutor de Onofre), manifestación de una constante e infructuosa búsqueda por encerrar el referente: “it is a Modernist convention to consider *the text as not being definite*” (15).

Llama la atención constatar que, si bien el estilo del personaje evoca la forma del discurso modernista o experimental, lo cierto es que no por ello se confina estrictamente a los límites de una “expresión esencialmente verbal” (Goytisolo y Ayala 27), sino que, de entrada, encierra los contenidos de una historia digna de captar el interés del lector, como así sucede: la celebración de la fiesta en honor del duque Archibaldo María, la llegada de las tropas del general Espartero, la huida de la familia Rosell mientras el narrador acude en busca de los perros. Esta carga *expositiva* se ve sin embargo desplazada cuando Onofre profiere repentina y “secamente”: “No me interesa el resto de la historia” (308). La irrupción del comentario, a la par que frena la atención del lector por una historia cuya continuidad se ve cercenada, confiere retrospectivamente a las intervenciones del anciano una existencia justificada en términos estrictamente formales: su discurso, lejos de servir para la canalización de determinada anécdota más o menos relacionada con el argumento central en torno a la vida de Onofre, destaca únicamente por su expresión, dada a las construcciones hipotéticas y sintácticamente digresivas. Al igual que breve es la presencia de la Sagrada Familia en comparación con los edificios de las Exposiciones, Mendoza representa a través de esta sucinta secuencia en la novela el procedimiento de la novela modernista, centrado en la experimentación lingüística por encima del principio mimético.

4.2 La Sagrada Familia en el modelo realista

4.2.1 *Campo cerrado*, de Max Aub

El último segmento de *La ciudad de los prodigios* gira en torno a los rumores sobre la desaparición de Onofre Bouvila, la cual a su vez coincide con el “languidecimiento” de la Exposición de 1929 y de la ciudad en general: “Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona la ciudad había entrado en franca decadencia” (394). Es precisamente en este momento, engalanada la urbe con la celebración del certamen internacional, cuando tiene lugar la llegada del protagonista de *Campo cerrado* a Barcelona: al divisar esta desde el vagón de tren, el narrador nos describe sus percepciones del siguiente modo: “Sobre el campo, una capa de niebla. Divisaba una parte de la ciudad puesta en el horcajo de dos collados. En la falda frontera, los viajeros se pirran por ver las construcciones de la Exposición. Adivínanse andamiajes. Los humos suben derechos hacia el cielo, en toda la llanura” (36). Así pues, si la aparición de la Sagrada Familia en *La ciudad de los prodigios* se circunscribe a una sucinta escena cuyo análisis, no obstante, ha demostrado ser valioso a la hora de ofrecer claves de lectura del texto en su conjunto, para el caso de *Campo cerrado*, de Max Aub, la obra arquitectónica de Gaudí adquiere de nuevo los contornos de una éfrasis muy marcada durante el transcurso de la novela.

Publicada en 1943 en México y, por tanto, varias décadas antes que la novela de Mendoza, guarda sin embargo con esta última una semejanza que, más allá de la mera conexión al nivel de la cronología de los acontecimientos del argumento, radica en la tipología del género narrativo. En *Campo cerrado* asistimos nuevamente a la llegada a

Barcelona por parte de un personaje provinciano: Rafael López Serrador, oriundo de Viver de las Aguas (Castellón), concibe a sus dieciséis años la idea de viajar a la gran ciudad de Barcelona, adonde se traslada durante los años inmediatamente anteriores al estallido de la Guerra Civil, y allí experimentará las tensiones políticas y sociales propias del momento hasta desembocar en el conflicto bélico. Al igual que el itinerario de aprendizaje llevado a cabo por Onofre en *La ciudad de los prodigios*, la crítica en torno al texto de Aub también ha considerado al personaje de *Campo cerrado* como sujeto protagonista de una novela en la línea del *bildungsroman*. En palabras de Gallardo Saborido, “la personalidad de Rafael López Serrador se ha de considerar, no sólo a la luz de la influencia de la Guerra Civil, sino que hay que verla inmersa en un proceso dinámico-narrativo. *Campo cerrado* se acerca en este sentido a la *Bildungsroman*” (82). Líneas después, incluso, llega a estrechar el significado de esta afirmación al concretar la vinculación incluso con la novela picaresca, subgénero igualmente reciclado por la novelística de Mendoza en *La ciudad de los prodigios* y en otras de sus obras: “hemos de perseverar en la lectura de *Campo cerrado* como una *Bildungsroman*, al menos en parte. Pero, es más, el proceso por el que atraviesa ofrece más de una concomitancia con la vida de ese otro desdichado que fue el Lazarillo de Tormes” (83).¹²³

Si de un lado las conexiones expuestas permiten trazar un hilo de continuidad en el examen llevado a cabo por el presente estudio, la fecha de publicación de *Campo cerrado* (1943) permite ampliar considerablemente el espectro cronológico del corpus literario, manifestando así la versatilidad de la Sagrada Familia en tanto referente literario

¹²³ Espejo-Saavedra también parte de la consideración de *Campo cerrado* en tanto *bildungsroman* (243).

que alcanza a estar presente en un texto cuyos parámetros estéticos distan tanto de la tendencia experimental (metanovelesca) en que se inscribe *Antagonía*, como del paradigma postmoderno que contextualiza *La ciudad de los prodigios*. *Campo cerrado*, primer volumen del conjunto de textos dedicados al retrato de la Guerra Civil englobados bajo la serie titulada *El laberinto mágico* (1938 y 1968),¹²⁴ inaugura una etapa de signo realista marcada por el compromiso ético (y mimético) hacia el sufrimiento humano. Después de la filiación vanguardista documentable en obras anteriores como *Geografía* (1927-29) o *Fábula verde* (1932), donde Aub hace gala de un arte deshumanizado dado a los experimentos lingüísticos, *Campo cerrado* produce un giro hacia un modelo realista que la crítica ha emparentado con los *Episodios nacionales* galdosianos (Oleza, “Voces en un campo”) y que Soldevila califica singularmente de “realismo trascendental”, expresión con la que el estudioso designa la voluntad de dar cuenta de unos acontecimientos (la Guerra Civil) a través de la subjetiva voz de un narrador individual que ha sido testigo de los mismos. Este segundo proyecto,

en cambio, mucho más extenso y maduro, supone la adopción—a impulsos éticos—del compromiso realista definitivo que bajo la fórmula dominante de la crónica sintetiza diversas aportaciones de la narrativa realista contemporánea, desde la prolijidad galdosiana al discurso abierto de Baroja y la ironía distanciada de Valle-Inclán, fundidos en la notación fidedigna del habla coloquial procedente de su propia experiencia dramática. (C. Alonso 383)

Establecida desde ahora la poética en la que se inscribe la escritura de *Campo cerrado*, el texto ha recibido una atención crítica que, si bien no puede considerarse extensiva, sí recoge los juicios de importantes estudiosos a lo largo de las décadas: a los

¹²⁴ Dejando a un lado los cuentos, las novelas que fueron apareciendo sucesivamente fueron *Campo de sangre* (1945), *Campo abierto* (1951), *Campo del moro* (1963), *Campo francés* (1965) y *Campo de los almendros* (1968).

citados Soldevila, Gallardo Saborido y Espejo-Saavedra, cabe añadir la clásica monografía de Longoria, el temprano artículo de Shallcress, los estudios del volumen conjunto publicado bajo el título de *Max Aub y el laberinto español*, y finalmente las más recientes aportaciones de A. Ramos y Sánchez Zapatero. En el marco de este caudal bibliográfico, se ha pasado por alto la pertinencia de la referencia a la Sagrada Familia, cuya misma localización en la disposición del relato no puede menos que suscitar la necesidad de una atenta lectura para desentrañar su posible alcance significativo o simbólico. Así, el edificio de Gaudí irrumpe por vez primera cuando el personaje, recién llegado a la ciudad, lanza una mirada abarcadora sobre el paisaje urbano en el cual descuellan las torres del futuro templo. Pocas páginas después Rafael dará cuenta de su asombro al describir en el discurso la rica plasticidad de su fachada desde la perspectiva de un paseante anejo a la explanada de las obras. A partir de este momento, la imagen sugerida parece quedar suspensa merced a una narración que se adentra progresivamente en las anécdotas del protagonista, quien asiste a las interminables discusiones de raigambre política en las tertulias y posteriormente a las señales de los primeros enfrentamientos. Sin embargo, según se aprecia hacia el final de la novela, esta sucesión de avatares dista mucho de haber desplazado la estampa del edificio en la memoria del lector, pues la misma naturaleza caótica de los hechos suscita una nueva evocación del templo en el contexto de la quema de las iglesias (véase el segmento “Noche”, perteneciente a la última división de la obra, llamada “Colmo”). Puede, por ende, concluirse, que la écfrasis en torno a la Sagrada Familia circunda, a grandes rasgos, el

relato de la historia en *Campo cerrado*, de modo que se hace necesario un análisis capaz de desentrañar su valor semántico dentro del texto.

Su aparición resulta llamativa desde el comienzo. El tren en el que viaja Rafael, como ya se ha dicho, acaba de llegar a Barcelona, y desde su interior uno de los primeros gestos del personaje consiste en arrojar desde las ventanillas una mirada genérica hacia el conjunto del nuevo entorno en que se halla:

El apeadero de Gracia, todo de mayólica blanca, más estrecho, más poca cosa de lo que se había figurado. Salen de nuevo a la luz de la mañana. Una plaza de toros, de ladrillo y azulejos blancos y azules, varios pasos a nivel, con autobuses rojos con imperial, y largos tranvías amarillos. La ciudad tiene, a la altura de sus tejados, un tinte morado carmesí de sal que huye al zarco de una mañana sin nubes. Brilla la rosada en las escasas hierbas de las esquinas de solares pelados, cuya cerca los convierte en campos de fútbol. Lo que más sorprende a Rafael son los menhires apanalados de la Sagrada Familia. Se promete ir a verlos de cerca tan pronto como pueda. (36)

Pese a su extensión, la cita es pertinente por el doble movimiento que congrega implícitamente. Por un lado, se trata de un punto de vista abarcador, donde “los menhires apanalados de la Sagrada Familia” permiten organizar un vasto paisaje plagado de transportes, edificios y “solares pelados”. Esta proyección ejemplifica claramente la perspectiva aérea con que Certeau identifica una de las dos posibles visiones urbanas: la del *voyeur*. Esta figura, de acuerdo al crítico francés, se caracteriza por su mirada a distancia posicionada en un lugar elevado: desde estas coordenadas, el *voyeur* pretende registrar omniscientemente todo el espacio, creando así un paisaje homogéneo que, desde un punto de vista epistemológico, se desentiende de las particularidades presentes en la ciudad, es decir, de aquellos elementos concretos (materializados en las prácticas

individuales de los habitantes) que resisten la mirada igualadora del sujeto.¹²⁵ Los principios enunciados por Certeau coinciden en cierto sentido con el retrato de Rafael hasta el momento. El joven nos ha sido presentado como un ser indolente, abúlico (Sánchez Zapatero 122) que, si de pequeño le traía sin cuidado asistir o no a la escuela, durante su adolescencia en Castellón concibe la existencia bajo la apariencia de una vida fácil: “Tiene a los naranjeros . . . por blandengues y demasiado bien afeitados; todo se le alcanza fácil y adormilado en ese país sin cuestras. Barrunta que existe algo en el mundo que exige esfuerzo: no sabe qué” (26). Así, si la inminente llegada a una gran ciudad plantea inicialmente sobre la mente del protagonista un cierto poso de incertidumbre,¹²⁶ su misma actitud le lleva a contrarrestar el fenómeno por medio de una mirada aérea capaz de mapear todo el espacio urbano en torno a la verticalidad de las torres de la Sagrada Familia, ejerciendo por ende un control total sobre el entorno. Esta perspectiva se verá posteriormente reinstada al hilo del trayecto en el tranvía, donde los comentarios triunfalistas del narrador retratan de nuevo una ciudad que el personaje domina desde su posición elevada:

Rafael se iza a la imperial del tranvía por la escalerilla de un caracol subido, se sienta en la delantera. ¡Eso sí que es la ciudad, y nuevo! . . . Todos los automóviles parecen pequeños; no hay Rolls, por rumboso que sea, al que no se le vea el techo. Los hombres aparecen menudos, poca cosa. Rafael, en la proa de su tranvía, siéntese capitán anfibio. . . . La plaza de Cataluña vista desde su altura le produce una gran impresión. Tanto es una ciudad: lo ancho. El Paseo de Gracia le llena de vanidad, como si fuese satisfacción que se le debiera. Mira el Tibidabo,

¹²⁵ “The panorama-city is a ‘theoretical’ (that is, visual) simulacrum, in short a picture, whose condition of possibility is an oblivion and a misunderstanding of practices. The voyeur-god created by this fiction . . . must disentangle himself from the murky intertwining daily behaviors and make himself alien to them” (Certeau 93).

¹²⁶ “«¿Me perderé?» Se representa a Barcelona como un enrejado de calles infinitas y por ellas una multitud corriendo casi sin mover los pies, como en una película cómica vista ¿hace cuánto?» (35).

azul, frente por frente, y respira hondo. Triunfa, le parece que uncidos a su tranvía arrástranse los despojos de sus victorias. (41)¹²⁷

Sin embargo, el valor de la Sagrada Familia en tanto eje geográficamente ordenador del espacio circundante para la mirada distanciada de Rafael no es la única imagen del edificio. Tal y como la cita inicial aventuraba, los campanarios del templo llaman la atención del personaje hasta el punto de que este “[s]e promete ir a verlos de cerca tan pronto como pueda”.

En efecto, la visita a las obras pasa a erigirse en una especie de obsesión para el sujeto, quien finalmente acaba llevándola a cabo: “Siempre tenía «que ir a ver la Sagrada Familia»; era un peso sacrosanto en sus decisiones a tomar para los asuetos” (42). Esta visión “de cerca” se realiza desde la condición de Rafael como flâneur, es decir, la perspectiva alternativa con la que Certeau conceptualiza la visión del espacio urbano. En contraste con la generación de una percepción homogénea, resultado de la existencia de una mirada aérea que vigila y aspira a mantener el control sobre el conjunto, la perspectiva del *walker*, conforme a Certeau, es capaz de rescatar la singularidad de los diferentes rincones, produciendo una apropiación libre y original del contorno urbano: “The language of power is in itself ‘urbanizing,’ but the city is left prey to contradictory movements that counterbalance and combine themselves outside the reach of panoptic power” (95). La visión de la Sagrada Familia desde cerca, por tanto, se aleja de la imagen inicial y pone el acento en la heterogeneidad real que el caminante de a pie capta en el tejido de la ciudad. De ahí que, en claro paralelismo con Onofre Bouvila en *La ciudad de los prodigios*, el itinerario vital del personaje permita al narrador introducir un fresco más

¹²⁷ Nótese cómo la anécdota antecede a una nueva visión de la ciudad desde lo alto, una vez que el tranvía asciende hacia el barrio de Vallcarca.

o menos fiel de la compleja sociedad barcelonesa inmediatamente anterior a la Guerra Civil.¹²⁸ En consonancia con ello, por un lado, a medida que transcurre el argumento el protagonista tendrá ocasión de visitar los diferentes lugares geográficos donde acaecen las tertulias del más dispar signo político, principalmente El Paralelo y el Oro del Rhin. Por otro lado, si la percepción del templo desde su inmediatez provocaba el asombro de Rafael, quien “se quedó turulato; nunca había visto nada parecido” (42), la heterogeneidad de avatares y opciones ideológicas de las que el aquel es testigo directo van provocando paulatinamente en el individuo una asimismo abrumadora indecisión existencial que dista mucho de la cómoda imagen igualadora que a su llegada a la ciudad simbolizaba la vida fácil:

¿Es que soy anarquista?, se preguntaba y, no muy seguro, estaba tentado de contestarse negativamente. Le parecía presuntuoso expresar sus disconformidades, sobre todo cuando no tenía más que dudas con que enfrentarse” (82).¹²⁹

¡Revolucionarios de mierda [los falangistas]! Entonces, ¿por qué voy con ellos? ¿Me halaga? ¿Espero algún beneficio? ¿Qué me pueden enseñar que no pueda aprender en otro sitio? ¡Una España Imperial! ¿Me divierte? ¡Quizá! ¿Curiosidad? No. Lo mismo me da ir por ahí que a otra parte. ¿Una solución?». (118-19)

La condición polifónica del referente no sólo es un aspecto indirectamente convocado por la imponente presencia del edificio de Gaudí ante los ojos del espectador, sino que la construcción en sí materializa esta idea de diversidad. En su afán por documentar al nivel arquitectónico los estadios de la configuración literaria, Ricoeur

¹²⁸ “[E]n *Campo cerrado* se muestra, a través de la peripecia de Rafael López Serrador, . . . la realidad social de la capital catalana en la década de 1930” (Sánchez Zapatero 121-22).

¹²⁹ En línea con este estado de vacilación, Espejo-Saavedra reflexiona sobre la faceta de Rafael en tanto traidor. Por otro lado, la inquietud con que la indecisión del personaje va transcurriendo a lo largo del argumento realzará, por contraste, la toma de una posición definitiva: el compromiso con la humanidad, concebido hacia el segmento final de la historia.

afirma que, a semejanza del relato, cuya gestación implica el entramado de unos acontecimientos y aspectos fundidos en la unidad de la narración, la obra arquitectónica constituye una síntesis de elementos dispares en la superficie del espacio. “Se ha observado que la plástica del edificio integra una serie de variables relativamente independientes: las células de espacio, las formas sólidas, las superficies límite. . . . Una obra arquitectónica es, por consiguiente, un mensaje polifónico” (21). Esta heterogeneidad puede verse ejemplificada en “la fachada del inacabado templo”, cuya écfrasis por parte del narrador arroja la imagen de un espacio arquitectónico habitado por una profusa serie de motivos diferentes:

Altos tornos calados, mezcla tozuda de gótico flamígero y de la pompa en curvas de su tiempo finisecular, segregando volutas, rodeos, paños complicados, atlantes, medusas, pinabebes, palmeras y paulillas, caracoles y rinocerontes, con carúnculas de argamasa por chapitel, encarrujándose, ensortijándose amalgamados con mayólicas blancas, cerúleas, rúbeas y glaucas con aires de vidrio embebido de espaltos tornasolados. (42-43)



Fig. 8. Estado de las obras de la Sagrada Familia en la década de 1930 (<http://www.gaudichile.cl/la-historia/>).

En la medida en que esta cualidad de lo heterogéneo ha sido destacada por la crítica como recurso formal clave de la obra de Max Aub, el templo se erige, entonces, en emblema que concentra arquitectónicamente los principios fundamentales del discurso de *Campo cerrado*. En este cuadro de “volutas, rodeos, paños complicados, atlantes, medusas, pinabetes, palmeras y paulillas” vemos la metaforización de esta “choral novel” (Altissent 139), en cuyo tejido se entrelazan, según se ha dicho anteriormente, las voces de los diferentes discursos ideológicos de la época, carentes en muchas ocasiones de la identificación del emisor en particular.¹³⁰ La polifonía que opera sobre el discurso, o

¹³⁰ Con relación a esta polifonía formal, Sánchez Zapatero habla también de una estructura marcadamente episódica hacia el final: “En ocasiones, recurre Aub a la narración en paralelo del mismo momento en diversos espacios, como sucede cuando, en vísperas del 18 de julio, se muestra al lector de qué forma los

relato en términos genettianos, viene a reflejar la naturaleza heterogénea del referente, el acontecimiento en el que desemboca el argumento: la guerra en sentido más primitivo de evento caótico en cuanto a su desarrollo, imprevisible por lo que respecta a sus causas y de incierto desenlace. Sánchez Zapatero llama la atención sobre este aspecto cuando afirma en su trabajo: “La forma de contar se modifica cuando se trata de referirse al conflicto y a sus prolegómenos. . . . De esta forma, se ofrece al lector una visión fragmentada de lo sucedido en los intensos momentos que durante la sublevación militar del 18 de julio se sucedieron en Barcelona, creando así un clima de caos e imprecisión análoga al vivido en la ciudad en aquella fecha” (130).

Es probablemente esta metaforización que la Sagrada Familia conlleva sobre el tipo de relato (polifónico) y el tipo de historia (el caos de una guerra) lo que provoca que la última alusión del templo en el texto carezca de una referencia al edificio físico y, por el contrario, alcance una dimensión enteramente simbólica. Hacia el final de *Campo cerrado*, la stampa de Barcelona es la de una ciudad sumida en la oscuridad tan sólo iluminada por las ráfagas de los incendios en que arden las iglesias. En este contexto, el narrador señala: “Todos los templos se parecen ahora a la Sagrada Familia, y Barcelona huele a chamusquina” (201). No es extraño, entonces, que la remisión al edificio de Gaudí constituya una de las imágenes finales del argumento: en la medida en que su presencia desde el comienzo ha desplegado una dimensión especular del propio texto en el que se enmarca, su última aparición, confinada al reino puramente simbólico, resume

integrantes de la tertulia de El Oro del Rhin ultiman los últimos detalles del golpe, los dirigentes del Gobierno Civil preparan su estrategia de resistencia y los miembros de la CNT cuentan las armas de que disponen para sofocar lo que ya se antoja inevitable” (130-31).

la condición de una novela caracterizada por su heterogeneidad a nivel discursivo y en el plano de la historia.

4.2.2 *El amante bilingüe*, de Juan Marsé

La atención a *Campo cerrado* ha supuesto un breve salto hacia lo que puede considerarse el principio de la etapa que en los manuales de literatura corrientes delimita cronológicamente la narrativa peninsular moderna o contemporánea, de publicación posterior a la Guerra Civil. El compromiso que finalmente adquiere su personaje en el argumento, Rafael López Serrador, es también la voluntad ética con que los críticos han bautizado la escritura realista de Aub a partir de *Campo cerrado* y después de la producción vanguardista. Tradicionalmente asociado con la escuela realista ha sido la obra de otro de los autores más relevantes entre los considerados cronistas de la ciudad de Barcelona: Juan Marsé. Sus primeros textos (*Encerrados con un solo juguete*, *Esta cara de la luna* y *Últimas tardes con Teresa*) fueron efectivamente clasificados bajo la categoría de la novela social por parte de Sobejano (*Novela española*) en su clásico estudio sobre la narrativa de posguerra. Se trata, no obstante, de un marbete que ciertas voces críticas han venido cuestionando, incluyendo al propio autor en una entrevista realizada en 1977:

En realidad, yo creo que ni siquiera mi primera novela tiene mucho que ver con la vertiente del realismo y del objetivismo. Es una novela que va ya un poco a contrapelo de lo que se estaba haciendo. Me parece más bien decadente, intimista, con una atmósfera enrarecida . . . Pero como salió en un momento en que el realismo social y la novela objetivista estaban en auge, fue automáticamente clasificada con esa etiqueta. (cit. en Clark 26)

Pese a la temprana fecha de este testimonio, trece años después la publicación de *El amante bilingüe* (1990) es acogida como “el décimo título narrativo del novelista barcelonés, quizá el último y más sólido representante en España de la poética del realismo” (García-Posada 59). En ella, se relata la historia de un personaje (Juan Marés) que, abandonado por su esposa (Norma), se ve abocado a un proceso de decadencia personal durante el cual concibe el plan de convertirse en otra personalidad (el charnego Juan Faneca) con el fin de recuperar a su antigua mujer. La novela, en su día calificada de obra menor por algunos críticos como el citado García-Posada, quien la tildó de “interesante, pero no lograda” (59), ha recibido sin embargo no poca atención por parte de los estudiosos. Los numerosos trabajos dedicados al texto de Marsé destacan el aspecto político-cultural de la novela (principalmente referido al proceso de normalización lingüística y el nacionalismo catalán en su conjunto), el cual subsume otros componentes también atendidos como la identidad fragmentaria del personaje o el recurso de la parodia y el carnaval bajtiniano. En todos los casos, por ende, hay un reconocimiento del mensaje de la obra en términos culturales, si bien cifrado desde distintas perspectivas: Grothe, por ejemplo, señala que el itinerario por el que Marés va adquiriendo diversas identidades metaforiza el proceso de definición que Cataluña ha experimentado tras la muerte de Franco (“Cultural” 157); Forrest, por otro lado, afirma que a través de *El amante bilingüe* Marsé condena el nacionalismo catalán militante (pujolismo) y con él su deseo de imponer homogéneamente la cultura y la lengua catalanas sobre la población de la región (46). Resina estrecha aún más la vinculación del texto a una coyuntura política determinada cuando señala que aquel constituye “the first

literary reaction to the introduction of a law in favour of the normalization of the Catalan language, which the Catalan Parliament approved in 1983 with the support of all political parties” (“The Double Coding” 92). Lo cierto es que, sin desestimar este tipo de lecturas, que lanzan acertadas conclusiones tomando como base el entorno democrático postfranquista en que apareció *El amante bilingüe*, el mismo Marsé ha reclamado un contexto más amplio al afirmar que la esquizofrenia cultural que pretende retratar en su texto es condición inherente a la ciudad de Barcelona y hunde sus raíces en un punto de origen que se extiende mucho más allá del período franquista:

yo me imagino que esta situación de esquizofrenia cultural y lingüística va a prevalecer. Porque siempre ha sido así, desde muchísimo antes... Se suele echar la culpa al franquismo, a los cuarenta años de dictadura franquista, pero desde muchísimo antes esta situación ya existía, se hablaba el castellano. Siempre sufrió Cataluña, vamos, sufrió es un decir, grandes oleadas migratorias, de modo que eso viene, creo yo, ya desde hace siglos. Esto fue siempre una sociedad cultural y lingüística bilingüe y no veo que pueda cambiar, pese a los esfuerzos de los nacionalistas catalanes para erradicar el castellano. (Marsé y Pérez Manrique 126)

Ciertamente, enfatizar el hecho de que se trata de un rasgo cultural que con respecto a la ciudad resulta consustancial a la misma (*siempre ha sido así*) y no tan sólo nacido circunstancialmente al calor de una coyuntura determinada en la segunda mitad del siglo XX, supone dotar de cierta trascendencia una novela que en algunas ocasiones ha llegado a ser tildada incluso de panfletaria.¹³¹ Dejando a un lado el aspecto concreto sobre la dimensión esquizofrénica, quisiera llamar la atención sobre el gesto universalizador latente tras esta otra lectura propuesta por el escritor, ya que en efecto es posible trascender las coordenadas de la interpretación estrechamente político-cultural y examinar el texto a la luz de su consideración en tanto discurso literario destinado a

¹³¹ “What makes this pamphlet-like novel interesting is not its heavy-handed parody, but the narrative exposition of linguistic tension through conflict of identity” (Resina, “The Divided City” 145).

reflexionar, por un lado, sobre un aspecto de la condición humana en general, y, por otro, sobre el propio vehículo de expresión, esto es, la palabra. A los efectos de este propósito, el examen de la alusión a la Sagrada Familia entre sus páginas permitirá iluminar los derroteros por los que transcurre esta nueva interpretación.

La importancia que la arquitectura juega en el texto ha sido subrayada por la crítica al examinar los espacios fundamentales de la historia. Esta se desenvuelve merced al protagonismo de dos lugares que, además de constituir los escenarios de las acciones principales, destacan por la naturaleza opuesta que los diferencia entre sí: el edificio Walden 7, donde Marés vivió su matrimonio con Norma y donde aquel se ha quedado a vivir posteriormente tras la separación, es representativo de los valores de la burguesía progresista barcelonesa; el barrio del Carmelo, en el que Marés pasó su infancia, es la zona adscrita a la población inmigrante que ocupa los estratos bajos de la sociedad.¹³² Sobre el contexto de esta bipolarización urbana e ideológica, que Resina conceptualiza con acierto al hablar del “*emplotment of social values through the symbolism of space*” (“*The Double Coding*” 92), la Sagrada Familia desempeña un papel que, si bien no asciende al protagonismo de los dos escenarios mencionados, es lo suficientemente singular como para haber motivado el examen de algunos estudios hasta la fecha. Grothe es de los primeros en considerarlo como símbolo del proyecto nacionalista en virtud de la ideología catalanista de su arquitecto, Gaudí: su condición inconclusa metaforizaría, paralelamente a las ruinas del Walden 7, el fracaso de estos ideales sociopolíticos;

¹³² Además del estudio monográfico de Bourret, diversos críticos han afirmado la importancia del elemento arquitectónico en la novela al desentrañar la significación del Walden 7, edificio asociado a un determinado proyecto político y social cuyo colapso material no sólo simboliza una crisis a este nivel, sino también en el plano de la identidad personal del protagonista (véase Calmes, Resina [“*The Double Coding*”], Arana y Castillo, y Grothe [“*Cultural*”]).

además, en lo que concierne a la identidad del protagonista, la superposición de nuevos estadios constructivos supone un pastiche que se añade a la figura de Faneca, igualmente constituida a base de sucesivas capas identitarias (“Cultural” 164). Resina, por su parte, llama primeramente la atención sobre su carácter polémico, “emblem of urban division” (“The Double Coding” 100)—aspecto también destacado por King—y considera, en la línea de Grothe, que el edificio, representante del ideario catalanista conservador, simboliza el proceso de construcción de la nación catalana desde mediados del siglo XIX: “the nation is built in periodic bursts of enthusiasm followed by long stretches of apathy. . . . it proceeds by fits and starts until it reaches the point where the future looks less and less like the original dream” (101). Forrest, finalmente, pone el acento en el halo mítico que conjura la alusión a Gaudí para concluir, al igual que Grothe y Resina, que sus obras, vinculadas al glorioso movimiento de la *Renaixença*, son en el presente objeto de burdas imitaciones y continuaciones que consignan el fracaso de aquellos ideales. Como puede verse, la lectura del edificio se resiente de la interpretación fuertemente centrada en la dimensión político-cultural de la novela en su conjunto, por lo que se hace necesaria una reaproximación que quizá aporte una nueva conexión entre el monumento y la singularidad del texto en que figura.

La presentación del edificio gaudiniano viene concretada primeramente en dos aspectos mencionados en el hilo discursivo: se nos dice que el personaje “tocaba sardanas . . . plantado delante del pórtico del templo inacabado” (219); y tres líneas después, el narrador estrecha los contornos de su referente al designar la fachada de la Pasión, cuyas esculturas son tildadas de “mascarada fraudulenta” y “fantasmagoría deplorable de piedra

inanimada” (219). Conviene, antes de nada, entender la descripción citada en un plano arquitectónico, donde la mención de ambos aspectos (la inconclusión y la negativa calificación de una de sus fachadas) llama la atención sobre el paso del tiempo. En efecto, el hecho de que se trate de una obra en proceso remite al tiempo en tanto componente que es consustancial al transcurso de la construcción y que, sin embargo, en aquellos edificios que se ajustan plenamente a los diseños sobre el papel, resulta eliminado, según Hollier.¹³³ En el caso de la Sagrada Familia, no obstante, la continuación de las obras se ha llevado a cabo sin la fidelidad a los planos originales (quemados durante una revolución anarquista de 1936), por lo que en este desajuste entre proyecto y realización el tiempo cobra entidad y desempeña un papel clave. De ahí que el narrador de *El amante bilingüe* limite su juicio descalificador a la etapa concretada en la fachada de la Pasión, la cual, al ser tildada negativamente de “fantasmagoría deplorable de piedra inanimada”, subraya indirectamente el abismo que separa su ejecución respecto de los hipotéticos diseños de Gaudí.

Una atenta lectura de *El amante bilingüe* demostrará que este conjunto de rasgos destacados (inconclusión, mascarada, transcurso temporal) resumen el mensaje principal de la obra, por lo que, en este sentido, la alusión a la Sagrada Familia, emplazada en la penúltima página del libro, cumple, antes que nada, una primera función de recapitulación respecto del texto que ya concluye.

¹³³ “[T]he forms he [the architect] conceives must guarantee the domination of idea over material. Execution has only to abide by his program, to submit to it until it disappears into it. The project by nature is destined to reproduce its form, to assure its own reproduction by overseeing the elimination of anything it has not foreseen, and the noninscription of whatever time might oppose to it. The future (the realized edifice) must conform to the present (the design of the plan). Time is eliminated” (Hollier 45).



Fig. 9. Fachada de la Pasión. Foto de Bernard Gagnon (<http://es.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%B1a>).

La novela consiste principalmente en el proceso de la identidad cambiante del protagonista. En la séptima parte del segundo libro, por ejemplo, aquel se halla reconociendo el viejo barrio de su infancia, al cual acaba de regresar. Al hilo de la

remembranza de los lugares que ambientaron su pasado, el narrador introduce una reflexión que conjuga los elementos mencionados a propósito de la presentación del edificio gaudiniano: “Recordó el zureo de las palomas en las tardes interminables del verano, los pequeños terrados del vecindario batidos por el viento y los chavales correteando bajo la lluvia con grandes gorros hechos con periódicos en la cabeza, y evocó formas diversas de felicidad sepultadas bajo la *losa del tiempo* y de la *rutina diaria del disfraz y la simulación*” (160, cursivas mías). La selección de este pasaje resulta interesante, porque pone en juego una determinada explicación de la tendencia a la máscara. Diversos críticos han llamado la atención sobre el elemento carnavalesco del texto (Arana y Castillo, Pasetti, Calmes), e igualmente sobre la identidad cambiante del sujeto. En este sentido, Grothe apunta que Marés se encuentra sometido a un proceso esquizofrénico de redefinición constante que simboliza el cuestionamiento general de la sociedad barcelonesa posfranquista (“Cultural”), y Calmes amplía el contexto de este fenómeno de fragmentación identitaria al ponerlo en relación con la época postmoderna, para lo cual trae a colación las palabras de Kenneth Thompson: “If we are entering a post-modern age, then one of the most distinctive characteristics is a loss of rational and social coherence in favor of cultural images and social forms and identities marked by fragmentation, multiplicity, plurality, and indeterminacy” (cit. en Calmes 211).

No obstante, la cita entresacada anteriormente de la novela parece aportar un matiz adicional: el personaje, por contraste con la felicidad que rodea su infancia, reflexiona sobre los numerosos disfraces que impone la rutina diaria propia de la vida adulta. De tal modo, la explicación se circunscribe, no sólo al moderno campo de la

sociología, sino al pasado literario de la tradición calderoniana, a la idea de un “gran teatro del mundo” donde cada sujeto humano viene a vivir su vida bajo la máscara de un determinado rol. Una situación ilustrativa al respecto la encontramos cuando el personaje, recién disfrazado de Faneca, acude a visitar a Griselda, y se da cuenta de la singular decoración que preside el dormitorio de la mujer:

[Griselda] Lo cogió de la mano, lo llevó al pasillo y abrió la puerta de su dormitorio. Era la mejor habitación de la casa, luminosa y limpia, y estaba decorada para que durmiera en ella no una viuda gorda y romántica, sino una niña. El empapelado de las paredes mostraba dibujos de elefantitos rosados, jirafas y cebras. Sobre la amplia cama, que lucía una colcha azul celeste, había un gigantesco oso blanco de peluche. El aire olía a agua de rosas y todo parecía sencillo y confortable. (78)

Aunque la descripción expresa por sí misma el contraste entre la figura que proyecta esta escenografía (“una niña”) frente al referente real de su dueña (“viuda gorda y romántica”), pocas líneas después, el protagonista equiparará explícitamente dicha ambientación con la categoría de un disfraz cuya razón de ser radica en “lo miserable” que, a diferencia de la felicidad infantil antes mencionada, puede llegar a resultar la existencia:

—¿Qué pensará usted de mí, después de enseñarle mi alcoba? —Y cerró los ojos muy despacio.

De repente, por alguna extraña razón, Marés fue consciente de lo *miserable* e irreal que se había vuelto su vida. De la *desesperación y la soledad* que se agazapaban detrás de su *mascarada* y detrás del osito blanco. (79, cursivas mías)

Aquí la operatividad del disfraz, sin que su adscripción a la cultura postmoderna resulte improcedente, parece guardar una relación más estrecha con la dimensión existencial de la tendencia humana a la simulación, una simulación entendida como vía de escape ante la perspectiva de una vida que para el sujeto se resume en “desesperación y soledad”. El

protagonista se expresa en estos mismos términos a propósito de sí mismo cuando, justo después del episodio señalado, emprende un diálogo con su otro yo:

- ¡Qué! ¿Te decides de una vez?
- Es un disparate.
- Hemos probado con tu vecina y ha salido bien. Mejor de lo que esperabas.
- Mi vecina está medio cegata y es una pobre solitaria.
- Todos somos unos pobres solitarios. Tu Norma también. (82)¹³⁴

De esta forma, *El amante bilingüe* entronca con uno de los temas clásicos de la tradición literaria al reflexionar sobre el gran teatro que en definitiva constituye la existencia humana. En línea con ello, la asimilación de los lugares al papel de decorados escenográficos es tan sólo una de las numerosas concesiones al aspecto escenográfico a lo largo del texto, pertinentemente apuntadas por King cuando este comenta que “la novela contiene muchas referencias al teatro y a la representación” (n. pag.) y ejemplifica lo dicho al referirse a la faceta teatral del protagonista desde niño, o a la tradición dramática de su familia (su padre es el ilusionista Fu-Ching y su madre es una cantante de varietés). La intertextualidad con el género dramático no sólo remite a la caracterización de Marés/Faneca, sino también, como digo, al espacio (la habitación de Griselda sería sólo un ejemplo), e incluso a la forma del propio discurso narrativo, que en ciertas ocasiones se tiñe de un estilo que recuerda las acotaciones dramáticas. La apertura misma de la novela sería un caso ilustrativo de ello, cuando en el “Cuaderno 1” leemos las primeras líneas de la transcripción con que el narrador va a relatarnos aquel fatídico día del abandono de Norma: “Un dormitorio pequeño, íntimo. Cama baja con las sábanas

¹³⁴ El pasaje resulta muy elocuente ya que, en efecto, según comprobaremos más tarde durante la historia, Faneca es la máscara con que el individuo (Marés) disfraza su melancolía. Durante el carnaval, por ejemplo, una vez que ha vengado a su amigo Serafín, se enfrenta al siguiente dilema: “Estaba frente al Liceo. Tenía dos opciones: volver al cuartucho de Serafín y recuperar la pálida jeta de Marés y su melancolía, o cruzar las Ramblas y tomarse unos vinos en el Café de la Ópera” (95).

revueltas. Ya he hablado de mí mismo reflejado en el espejo, al entrar. Norma se ha refugiado en el cuarto de baño, cerrando la puerta por dentro” (10).¹³⁵

Por lo tanto, esta omnipresencia en el texto del motivo del disfraz, cuya recurrencia aboca a sus personajes a un proceso de enmascaramiento que, en el caso del protagonista, es tendencia constante a lo largo del tiempo, se ve recapitulada en la alusión final a la Sagrada Familia, obra arquitectónica inconclusa levantada a base de sucesivas capas de edificación.

Sin perder de vista la confluencia entre la obra arquitectónica y la obra literaria, resulta interesante volver sobre la escena final de la Sagrada Familia para observar la negativa calificación que al narrador le merece el elemento del que aquel se compone, es decir, la piedra. Leemos, en efecto, que “la fachada de la Pasión” es “una fantasmagoría deplorable de piedra inanimada” (219). La frase dispone sobre un mismo eje, asociándolos, el material arquitectónico (“piedra inanimada”) y su funcionalidad al servicio del enmascaramiento (“fantasmagoría deplorable”), término este cuya validez para designar la fachada de la Pasión viene dada por el alejamiento entre esta y la construcción originaria de Gaudí. Asimismo, el papel de la palabra en *El amante bilingüe* se presta a un examen que se revela muy cercano a la caracterización de la piedra constructiva: de igual manera que esta es tildada de *inanimada* por el carácter fantasmagórico de la fachada, el lenguaje protagoniza un fenómeno similar por medio del

¹³⁵ En esta atención por el aspecto dramático durante la novela se enmarca también la centralidad que la representación teatral en Villa Valentí ocupa dentro del Cuaderno 3. Obsérvense al respecto los detalles relativos al pretendido auditorio de la obra (130), así como a los últimos ensayos llevados a cabo por los individuos disfrazados de los personajes de la pieza (131), etc.

cual, lejos de designar el referente real, lo enmascara en lo que constituye un proceso de paulatino ocultamiento.

La importancia del componente discursivo de la novela ya ha sido comentada por numerosos trabajos, como los de King y Arana y Castillo, quienes han destacado la sucesión de fórmulas con las que Marés/Faneca se disfraza en diversas ocasiones de la historia: “Pedigüeño charnego sin trabajo”, “Fill natural de Pau Casals”, “Músico en el paro”, etc. Resina, desde una perspectiva lacaniana, teoriza sobre el mismo fenómeno al decir en su artículo que “[i]dentity, Marsé suggests, recedes along the symbolic axis without ever finding a final bedrock of meaning” (“The Double Coding” 96). Un ejemplo del determinante papel que el lenguaje juega en el acto de enmascaramiento radica en el proceso por el que a lo largo del argumento la figura de Faneca va reemplazando la figura de Marés. Además de los artículos materiales empleados para la simulación (la peluca, el parche, la lentilla verde, etc.), se recalca también el artificio por el cual la suplantación paulatina de Marés por Faneca tiene lugar sobre la existencia de un enunciado lingüístico. El primer momento en que esto sucede lo constituye la segunda visita del protagonista a Griselda, y el narrador llama la atención sobre el hecho: “Él sintió repentinamente la necesidad de hablar de Joan Marés, . . . dijo que eran amigos desde niños y que le daba mucha pena la vida que llevaba, que era un hombre sensible y culto que se sentía desarraigado y que había tenido mala suerte en la vida... Descubrió de pronto que *distanciar verbalmente* al músico callejero junto con sus desdichas le levantaba el ánimo” (116-17, cursivas mías). A estas alturas del argumento (primera parte), el protagonista

conserva aún la conciencia sobre su identidad (Marés),¹³⁶ pero el repentino arrebató de proyectar el carácter de Faneca ante los ojos de Griselda, su interlocutora, le lleva a ocultar su propia personalidad por medio del confinamiento de esta al reino simbólico de la palabra. Exorcizada así su presencia, Griselda no se da cuenta de que se halla en realidad (todavía) delante de Marés. El fragmento, pues, ilustra un fenómeno cuya presencia creciente en el texto corre paralela al reemplazo progresivo de Marés por Faneca: al momento en que este habla de aquel ante Griselda debe añadirse el grueso de los diálogos mantenidos con Norma en la segunda parte, donde se va fraguando definitivamente la desaparición de la identidad de Marés, oculto bajo el empleo de un discurso *distanciador* en tercera persona. Lo podemos observar, por ejemplo, en la primera reunión entre ambos:

—Hábleme de él. ¿Qué le pasa?

—Le pasa que es un hombre que s'ha hecho a sí mismo Y esa clase de hombres son muy misteriosos, zeñora” (148).

Merced a la materialidad de la palabra, por tanto, la fachada del sujeto va siendo enmascarada por otra nueva, de igual manera que la piedra del edificio arquitectónico contribuye a erigir la “mascarada” de la fachada de la Pasión.

En resumen, la descripción de la Sagrada Familia en el último epígrafe de *El amante bilingüe* queda lejos de ser una mera nota costumbrista o de valor específicamente cultural. Al contrario, la arquitectura gaudiniana ha demostrado ser un importante emblema de algunos de los aspectos más importantes de la novela. Por un lado, recapitula el contenido vertebrador del argumento, esto es, la situación del sujeto

¹³⁶ Sotelo Vázquez considera que la “progresiva conversión de Marés en faneca” no tiene lugar hasta la segunda parte (116).

que, ante la soledad y la desesperación existencial, subsume su identidad en la dinámica del disfraz propia de la vida adulta. Por otro lado, la fuerza misma del material de que se compone (la piedra) ha llamado la atención sobre uno de los elementos clave en dicho proceso de enmascaramiento: el lenguaje. El énfasis en la palabra en tanto careta puede abrir la vía a un cuestionamiento más general sobre el género de la novela como medio representativo (mimético) de determinado objeto o realidad. La presencia de esta reflexión en el texto se desmarcaría de los presupuestos del realismo social en el que la crítica ha encasillado tradicionalmente al escritor.¹³⁷ En un volumen editado hace tan sólo unos años, uno de los grandes estudiosos de la obra marsiana, Amell, comenta cómo la frecuencia con que en el autor hallamos la ambivalencia epistemológica de lo expresado contradice el falso tópico de una escritura popular y costumbrista: “En su elaboración de los hechos a través de la memoria Marsé entrelaza pasado, presente y futuro y dota a los hechos y personajes de sus narraciones de un carácter ambiguo donde la verdad, la mentira, la imaginación y la ilusión se mezclan sin que el lector pueda atrapar con seguridad ninguna de ellas” (37). El análisis desarrollado en torno al papel de la Sagrada Familia ubicaría a *El amante bilingüe* en la línea de esta otra lectura menos taxonómica y más abierta de la narrativa de Marsé.

¹³⁷ En su panorama sobre la novela española del último cuarto de siglo, S. Alonso clasifica *El amante bilingüe* dentro de la corriente realista / social vigente con posterioridad a la Transición (120-24).

CONCLUSIONES COMPARATIVAS

El debate sobre “la gran novela de Barcelona”, pese a tratarse de un marbete cultural inexistente en las categorizaciones taxonómicas de los manuales de literatura, resulta ser, para los estudiosos del tema, un espacio claramente delimitado y útil por agrupar numerosos títulos literarios así como reflexiones sobre el proceso de configuración de la imagen urbana que la novelística ha ido perfilando con el paso del tiempo. Dentro de las fronteras de este imaginario, la Sagrada Familia constituye un lugar de referencia indiscutible, si bien es cierto que, a diferencia de otros lugares como el Teatro del Liceo o la catedral, nunca ha sido un escenario capaz de aglutinar un corpus de textos a partir de la común ambientación de sus argumentos en el recinto de las obras del templo. La presente disertación no ha pretendido establecer dicha clasificación, pero sí ha contribuido a documentar una mantenida presencia de aquel, bien latente tras meras alusiones o tras prolijas éfrasis en toda regla, en el discurso de la novela moderna española a través de cuatro textos representativos de las principales corrientes narrativas: la poética realista, la poética experimental y la poética postmoderna. Además, para el período de estos últimos años, y en concordancia con el momento de máxima popularidad de Gaudí, ha quedado también constatada la emergencia de una novelística de corte predominantemente histórico que rescata su figura y la referencia a algunas de sus creaciones más importantes.

En el examen llevado a cabo, la Sagrada Familia ha demostrado ser un punto de partida viable a la hora de estimular una nueva lectura sobre los textos propuestos. Si al

principio comenzábamos constatando la dificultad de abordar obras con un respaldo bibliográfico que a día de hoy es sin duda considerable, la promesa de nuevos horizontes interpretativos se ha realizado merced a la singularidad del edificio gaudiniano, cuyos particulares rasgos arquitectónicos se han erigido en emblemas capaces de proyectar simbólicamente una nueva caracterización y comprensión del discurso literario en cada caso.

Este carácter simbólico viene dado por un rasgo que conviene destacar en primer lugar, a saber, la *inutilidad*. En las novelas estudiadas la Sagrada Familia no destaca por su cualidad de escenario apropiado a la localización de las acciones de la historia, sino más bien por ser un espacio de mero visionado: en *Antagonía* y *El amante bilingüe* se remite de pasada a la existencia de turistas que pueblan el recinto o la plaza y en *Campo cerrado* este fenómeno guarda directa relación con los intereses propios del “turistólogo” que guían los deambulares de Rafael López Serrador en sus días de asueto. Esta presentación del edificio en construcción coincide con la definición de las ruinas modernas, las cuales confinan el conjunto al estatus de monumento únicamente destinado a ser objeto de la mirada y, por otro lado, se erigen en referente cuya apariencia inconclusa fundamenta su condición eminentemente simbólica, dado que su oquedad material es a la vez un vacío semántico que requiere de la labor interpretativa por parte del observador.

El hecho de consistir en una estructura hueca, abierta, es otro de los elementos conjurados por el discurso narrativo. Si en el transcurso de la escritura la mención de un edificio suscita en el receptor la idea de protección (protección sobre los personajes que

buscan refugio en su interior), la alusión a un edificio físicamente abierto hacia el exterior no puede menos que sugerir precisamente lo contrario, fenómeno que puede albergar una lectura metapoética a propósito del conjunto del texto, según Downing: “When writers establish architectural synecdoches and then indicate that they cannot fully enclose and contain their human subjects, they often, I believe, are revealing an aesthetic theory that we as readers should apply to their texts: a literary work cannot fully contain its subject matter, even as it creates the illusion of having done so” (13). Se trata, en definitiva, del cuestionamiento del discurso en tanto vehículo de representación mimética. En *Recuento* este cuestionamiento resulta esencial para la anagnórisis que el narrador termina de experimentar en el último capítulo, donde se inicia el acto de escritura de la novela: Raúl adquiere conciencia de que los sistemas epistemológicos que han gobernado su vida no son más que arquitectura lingüística al servicio de una parcial ordenación y filtración de la inabarcable realidad. Por consiguiente, recurre al mismo instrumental de la palabra, la novela, para crear un universo propio que obedezca a otras correspondencias entre los nombres y las cosas, y cuyo plan queda representado por la estructura helicoidal que gobierna el diseño de la Sagrada Familia: a semejanza de la trayectoria en hélice que siguen las torres de sus campanarios, el narrador construye su relato según un criterio espacial por medio del cual es la libre asociación de los signos del discurso en el espacio de la página lo que determina los contornos que va adoptando el referente de la historia. En *Campo cerrado*, el edificio gaudiniano, tras una aparición inicial dentro del entramado urbano, acaba siendo la metáfora del conflicto civil que quiere retratar Aub: la novela se constituye en vehículo para intentar en vano expresar cabalmente un fenómeno tan

caótico e incomprensible como la guerra. Marsé, por su parte, lleva a cabo un planteamiento sobre el poder deliberadamente enmascarador de la lengua a través de un argumento centrado en la identidad cambiante del protagonista (Juan Marés): la “piedra inanimada” de la fachada de la Pasión, tildada a su vez de “mascarada fraudulenta”, recapitula lo que a lo largo del argumento ha constituido la función ocultadora de la palabra, la cual comienza encubriendo la personalidad de Marés hasta finalmente reforzar el proceso de su sucesiva suplantación por Faneca. Finalmente, *La ciudad de los prodigios* comporta una reflexión sobre el principio de narratividad característico de la novela postmoderna al encerrar en su interior un diálogo con la poética del experimentalismo simbolizada en la Sagrada Familia, cuya profusión de adornos arquitectónicos y escultóricos metaforizan un estilo digresivo consagrado a la celebración del lenguaje.

A la inutilidad práctica de la construcción gaudiniana y a su entidad de objeto hueco y abierto al exterior se une un rasgo inherente a este último: el paso del tiempo, es decir, el hecho de que la ejecución del edificio, lejos de ser el resultado fiel a un previo diseño arquitectónico, se realiza sobre el devenir del transcurso temporal. Dentro del marco literario, este eje diacrónico se ha revelado metáfora tanto de la *historia* que, en sentido genettiano, canaliza cada novela, como del acto enunciativo que los narradores han llevado a cabo.

Con relación al primer aspecto, en *Antagonía*, el narrador de *Recuento* opone a la homogénea (y repetitiva) realidad construida por los discursos de las ideologías el dinamismo de una historia cuyos sucesos hacen evidente el paso del tiempo, el cambio:

en este sentido, la disposición de escenas análogas en diferentes momentos del argumento llama la atención sobre el componente temporal en tanto único criterio diferenciador, el cual, a su vez, arroja una noción de progreso diametralmente opuesta a la sensación de circularidad que el personaje experimentaba cuando en el pasado ajustaba su conducta a los hábitos mecánicos prescritos por los parámetros de la ideología política. Por su parte, Marsé traza el perfil de un personaje condenado al constante cambio de su identidad para subrayar un rasgo inherente a la condición humana: la del disfraz con que el individuo, a medida que transcurre su vida adulta (y el argumento de la novela) va enmascarando y soterrando progresivamente la realidad de su subjetividad. En un tono parecido, la caótica coyuntura que sorprende a Rafael López Serrador poco después de su llegada a Barcelona hace de *Campo cerrado* una novela cuyo transcurso es a la vez la evolución del personaje, quien anda a la deriva de las diversas ideologías que le circundan hasta que al final acaba tomando partido por el compromiso ético hacia el prójimo.

Antagonía es la obra que evidencia el devenir temporal en cuanto al acto enunciativo en sí. En ella la importancia de la enunciación como acto ejecutado en el tiempo se traduce en la reflexión que *Teoría del conocimiento* vehicula acerca del fenómeno de la prefiguración/posfiguración, consistente en el hecho de que la obra literaria, más que responder a un plan previo trazado milimétricamente, se genera sobre el azaroso transcurrir de la escritura.

En definitiva, la Sagrada Familia demuestra ser una imagen altamente versátil que, conjurada en diferentes momentos de la narrativa moderna española, ostenta una

categoría simbólica altamente sugerente a la hora de proyectar una lectura innovadora de los textos en cuestión.

OBRAS CITADAS

- Agócs, Veronika. "Espacio simbólico, espacio alegórico en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza". *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Ed. Gabriella Menczel y László Scholz. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2003. 81-90.
- Alonso, Cecilio. "Reflexiones sobre la evolución narrativa de Max Aub". *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*. Vol 1. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996.
- Alonso, Santos. *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación, 2003.
- Alter, Robert. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven: Yale U P, 2005.
- Altisent, Marta E. "Images of Barcelona." *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Ed. Marta E. Altisent. Woodbridge, Rochester: Boydell & Brewer Ltd, 2008. 137-57.
- Álvarez Barthe, Adolfo. "El otro *Paradiso* de María Zambrano y José Lezama Lima". *Revista Hispano Cubana* 40 (2011): 127-31.
- Álvarez Turienzo, Saturnino. *El Escorial en las letras españolas*. 2ª ed. Madrid: Patrimonio Nacional, 1985.
- Amell, Samuel. "Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé". *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Ed. Celia Romea Castro. Barcelona: Horsori, 2005. 29-42.
- Amin, Ash, and Nigel Thrify. *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge, Malden: Polity Press, Blackwell Publishers Ltd, 2002.
- Amorós, Andrés. "El centro de 'El ruedo ibérico'. Madrid en sus novelistas". *Personas y personajes de un siglo de vida madrileña, 1887-1987*. Ed. Marino Gómez-Santos et al. Madrid: Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1990. 29-54.
- Arana, Marta y Carolina Castillo. "Identidades, parodia y carnavalización en *El amante bilingüe* de Juan Marsé". *Espéculo* 24 (2003): n. pag. Web. 2 febrero 2015.
- Arkininstall, Christine R. *Gender, Class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*. Lewisburg, London: Bucknell U P, Associated University Presses, 2004.

- Asís, María Dolores de. “El Escorial, metáfora poética en Pedro Salinas y Dionisio Ridruejo”. *De varia lección*. Ed. Milagros Arizmendi Martínez et al. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996. 93-108.
- Aub, Max. *Campo cerrado*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1968.
- Aulet, Jaume. “Apunts sobre la recepció de l'arquitectura modernista per part de la literatura noucentista”. *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 13-36.
- Baker, Edward. *Madrid cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons y Villaverde Editores, 2009.
- . *Materiales para escribir Madrid: literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2006.
- Balcells, Albert. *Catalan Nationalism: Past and Present*. Trans. Jacqueline Hall. Houndmills, New York: Macmillan Press, St. Martin's Press, 1996.
- Balshaw, Maria, and Liam Kennedy, eds. *Urban Space and Representation*. London: Pluto, 2000.
- Barcelona, Alberto. “La Barcelona literaria: la ciudad en la ficción”. *enBarcelona*. Uniprensa SA N. d. Web. 26 octubre 2013.
- Barella Vigil, Julia y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. *Madrid en la novela*. 6 vols. Madrid: Comunidad de Madrid - Publicaciones, 1994.
- Barthes, Roland. “La Torre Eiffel”. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2001. 57-79.
- . “Semiology and the Urban.” *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. London, New York: Routledge, 1997. 166-72.
- Bataille, Georges. “Architecture.” *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. London, New York: Routledge, 1997. 21.
- Bell, David, and Azzedine Haddour, eds. *City Visions*. Harlow, New York: Longman, 2000.

- Benet, Juan. "La novela de los prodigios: sobre *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza". Reseña de *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza. *Saber Leer* 1 (1987): 4.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II: Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- Blasco Bardas, Anna M. *Els articles de Maragall i de Pijoan sobre La Sagrada Família*. Barcelona: Claret 2003.
- Bonet i Armengol, Jordi. *El último Gaudí: la modulación geométrica del templo de la Sagrada Familia*. Trad. Mireia Puig. Barcelona: ECSA, 2001.
- Bou, Enric. *Invention of Space. City, Travel and Literature*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2013.
- . "Literary Construction: The Case of Eduardo Mendoza." *Invention of Space. City, Travel and Literature*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2013. 147-66.
- . "Llegir la ciutat". *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, historia*. Vol. 1. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003. 183-99.
- Bourret, Michel. "Postmodernité vs postmodernisme: la représentation du Walden 7 dans *El amante bilingüe* de Juan Marsé". *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Ed. George Tyras. Grenoble: Université Stendhal, 1996. 223-34.
- Boyer, M. Christine. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, eds. *Modernism 1890-1930*. Sussex, Atlantic Highlands: The Harvest Press, Humanities Press, 1978.
- Broch, Àlex. "Las Barcelonas literarias (I)". *La Vanguardia. Suplemento "Cultura y Arte"* 3 septiembre 1991: 2-5.
- Brooker, Peter. *Modernity and Metropolis: Writing, Film and Urban Formations*. New York: Palgrave, 2002.
- Burry, Mark. *Expiatory Church of the Sagrada Familia: Antoni Gaudí*. London: Phaidon Press, 1993.

- Calmes, Victoria. "Alienación cultural y dislocación de la subjetividad en *El amante bilingüe* de Juan Marsé". *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 25.2 (2009): 209-19.
- Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier, ed. *Literatura e imagen en el Escorial: Actas del Simposium (1/4-IX-1996)*. Madrid: Real Colegio Universitario "Escorial-María Cristina", 1996.
- Canizares, Rubén. "Los monumentos más visitados de España". *ABC.es* Diario ABC 16 julio 2012: n. pag. Web. 25 noviembre 2013.
- Carner, Josep. "Per a la Sagrada Família". *La Veu de Catalunya* 20 enero 1906: 3.
- Carreras, Carles. *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*. Barcelona: Proa, 2003.
- Carrión, Jorge. *Madrid/Barcelona. Literatura y ciudad (1995-2010)*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2009.
- Casacuberta, Margarida y Marina Gustà, eds. *Narrativas urbanas. La construcción literaria de Barcelona*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2008.
- Castellanos, Jordi. "Barcelona en literatura: imatges en conflicte". *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture* 18 (2004): 131-48.
- . "Les tres cares del mirall". *Barcelona Metròpolis Mediterrània* 20 (1991): 82-89.
- . *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- y Juan José Lahuerta. *Gaudí, imágenes y mitos*. Barcelona: Lunwerg, 1991.
- Caws, Mary Ann, ed. *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. New York, Philadelphia, London, Paris, Montreux, Tokyo, Melbourne: Gordon and Breach, 1991.
- Certeau, Michel de. "Walking in the City." *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven F. Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1984. 91-110.
- Chaffee, Diane. "Visual Arts in Literature: The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8 (1984): 311-20.
- Chretien-Brison, Emmanuelle. "Le Moi en prison dans *Recuento* de Luis Goytisolo: une révélation". *Cahiers du GRIAS* 10 (2002): 261-70.

- Ciccarello, Maria Grazia. "Il nove o il circolo dell'identità: *Recuento* di Luis Goytisolo". *Studi Ispanici* 6 (1980): 235-57.
- Clark, Rosemary. *Catholic Iconography in the Novels of Juan Marsé*. Woodbridge, Rochester: Boydell & Brewer, 2003.
- Collins, G. R. "Antonio Gaudí: Structure and Form." *Perspecta* 8 (1963): 63-90.
- Compitello, Malcolm Alan. "Recasting Urban Identities: The Case of Madrid 1977-1997." *Arachne@Rutgers: Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies* 2.1 (2002): n. pag. Web. 2 enero 2014.
- Descharnes, Robert and Clovis Prévost. *Gaudí: The Visionary*. London: Bracken Books, 1989.
- DeWeese, Pamela. *Approximations to Luis Goytisolo's Antagonía*. New York: Peter Lang, 2000.
- . "La memoria y sus diálogos en *Recuento*, de Luis Goytisolo". *Ojáncano: Revista de Literatura Española* 4 (1990): 59-69.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *El combate por la luz: la hazaña intelectual de Eugenio d'Ors*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Donald, James. *Imagining the Modern City*. London: Athlone, 1999.
- Downing, Crystal. "Architecture as Synecdoche: A Poetics of Trace." *Pacific Coast Philology* 23.1/2 (1988): 13-21.
- Ducros, Joan. *Ciutat de Barcelona. Corpus literari*. Editio Interdum. 1999. Web. 3 febrero 2014.
- Easley, Jesse J. "Literature and Architecture: Spatial Form and Composition." *Teaching Literature and Other Arts*. Ed. Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi and Estella Lauter. New York: Mod. Lang. Assn. of Amer., 1990. 46-53.
- Eaude, Michael. "Fleeing the Straight and Narrow: Gaudiand Reus." *Catalonia: A Cultural History*. Oxford, New York: Oxford U P, 2008. 91-103.
- Eco, Umberto. "La poética de la obra abierta". *Obra abierta*. 2ª ed. Barcelona: Ariel, 1979. 71-104.
- . *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen, 2000.

- Emery, Elizabeth. *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*. Albany: State U of New York P, 2001.
- Epps, Brad. "Modern Spaces: Building Barcelona." *Iberian Cities*. Ed. Joan Ramon Resina. London, New York: Routledge, 2001. 148-97.
- Espejo-Saavedra, Ramón. "Historia y traición: *Campo cerrado*, de Max Aub". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23.2 (1999): 239-54.
- Fajardo, Alicia. "Los espacios móviles en *Recuento* de Luis Goytisolo". *España Contemporánea* 2.4 (1989): 7-22.
- Faris, Wendy B. "The Labyrinth as Sign." *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Ed. Mary Ann Caws. New York, Philadelphia, London, Paris, Montreux, Tokyo, Melbourne: Gordon and Breach, 1991. 33-41.
- Ferrer Torres, Juan. "Lectura de *Antagonía*. La propuesta metaficcional de Luis Goytisolo". Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1998.
- Festa-McCormick, Diana. *The City as Catalyst: A Study of Ten Novels*. Rutherford: Fairleigh Dickinson U P, 1979.
- Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., 1984.
- Folch i Torres, Joaquim. "La Sagrada Família". *Il·lustració Catalana* 18 marzo 1906: 162-63.
- Forrest, Gene S. "From Masquerade to Reminiscence: Modes of Parody in Juan Marsé's *El amante bilingüe*." *Hispanofilia* 113 (1995): 45-53.
- Fradejas Lebrero, José. *Geografía literaria de la provincia de Madrid*. Madrid: CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1958.
- Frank, Ellen Eve. *Literary Architecture: Essays Toward a Tradition*. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1979.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature." *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, London: Rutgers UP, 1991.
- Fraser, Benjamin. *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading from the Mobile City*. Lanham: Bucknell U P, The Rowman & Littlefield Pub. Group, 2011.

- Freixa, Mireia, and Joan Molet. "Public and Private Architecture." *Barcelona 1900*. Ed. Teresa-M. Sala. Ithaca, Amsterdam: Cornell U P, Van Gogh Museum, 2008. 75-108.
- Frisby, David. "The *Flâneur* in Social Theory." *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. London, New York: Routledge, 1994. 81-110.
- Fuentes Vázquez, Manuel. "Escorial y 'generación del 36': el nacimiento de un marbete". *L'exili literari republicà*. Ed. Manuel Fuentes y Paco Tovar. Tarragona: URV, 2006. 145-50.
- Gallardo Saborido, Emilio. "Cre(c)er entre los obuses: análisis comparativo de los protagonistas de *Campo cerrado* (Max Aub) y *El Rey y la Reina* (Ramón J. Sender)". *Hipertexto* 8 (2008): 82-90.
- García, Carlos Javier. Introducción. *Antagonía*. De Luis Goytisolo. Madrid: Cátedra, en prensa.
- . *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- García Espuche, Albert y Teresa Navas, eds. *Retrat de Barcelona*. 2 vols. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània-Adjuntament de Barcelona, 1995.
- García Nieto, José. Reseña de *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza. *ABC* 16 de agosto 1986: 35.
- García-Posada, Miguel. Reseña de *El amante bilingüe*, de Juan Marsé. *ABC* 29 septiembre 1990: 59.
- Gelfant, Blanch H. *The American City Novel*. Norman: U of Oklahoma P, 1954.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- . *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- Gimferrer, Pere. "Círculos y metamorfosis". Reseña de *Recuento*, de Luis Goytisolo. *Novelistas españoles de postguerra*. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Taurus, 1976. 231-36.
- González, Sergio-Albio. *Las dos Sagradas Familias: la de Gaudí y la de los otros*. Barcelona: Parnass Ediciones, 2013.
- Gottdiener, Mark, and Alexandros Ph. Lagopoulos, eds. *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*. New York: Columbia U P, 1986.

- Goytisolo, Juan. *Señas de identidad*. México: J. Mortiz, 1969.
- Goytisolo, Luis. *La cólera de Aquiles*. Barcelona: Alfaguara, 1983.
- . *Los verdes de mayo hasta el mar*. Barcelona: Alfaguara, 1983.
- . *Recuento*. Barcelona: Alfaguara, 1983.
- . *Teoría del conocimiento*. Barcelona: Alfaguara, 1983.
- y Francisco Ayala. *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María: El Puerto de Santa María, 1995.
- Grothe, Meriwynn Ford. "City of Memory: Barcelona in the Novels of Juan Marsé and Eduardo Mendoza." Diss. The Johns Hopkins U, 2000.
- . "Cultural Schizophrenia in *El amante bilingüe*." *Hispanic Journal* 19.1 (1998): 157-68.
- Gullón, Ricardo. "Un texto de aire y de fuego". *El cosmos de Antagonía*. Ed. Salvador Clotas. Barcelona: Anagrama, 1983. 49-73.
- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: U of Chicago P, 1958.
- "Hallan un telefilme inédito en el que López Vázquez interpretó a Gaudí". *ElMundo.es*. Unidad Editorial SA, 6 noviembre 2009. Web. 28 octubre 2013.
- Hamon, Philippe. *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*. Trans. Katia Sainson-Frank and Lisa Maguire. Berkeley, Los Angeles, Oxford: U of California P, 1992.
- . "Littérature et architecture: divisions et distinctions". *Travaux de littérature publiés par l'ADIREL. Architectes et architecture dans la littérature française*. Ed. Madeleine Bertaud. París: Klincksieck, 1999. 313-21.
- . "Texte, architecture, récit". *Littératures & architecture*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2, 1988. 7-12.
- Hart, Patricia. "Prodigious protagonist of Eduardo Mendoza's *La ciudad de los prodigios*." *Ideas '92* 7 (1990): 109-19.
- Harvey, David. *The Urban Experience*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1989.

- Herráez, Miguel. *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Barcelona: Ronsel, 1998.
- Herzberger, David K. "Entrevista con Luis Goytisolo". *Anales de la Novela de Posguerra* 3 (1978): 111-15.
- . "Luis Goytisolo's *Recuento*: Towards a Reconciliation of Word/World Dialectic." *Anales de la Novela de Posguerra* 3 (1978): 39-55.
- and M. Carmen Rodríguez-Margenot. "Luis Goytisolo's *Antagonía*: A Portrait of the Artist As a Young Man." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13. 1 (1988): 79-92.
- Hoeg, Jerry. "La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza frente a una visión latinoamericana de ciencia, cultura y tecnología". *Revista Iberoamericana* 73.221 (2007): 861-70.
- Hollier, Dennis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Trans. Betsy Wing. Cambridge, London: MIT Press, 1989.
- Hughes, Robert. *Barcelona*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.
- Ingenschay, Dieter. "Bees at a Loss—Images of Madrid (Before and) After *La colmena*." *After-Images of the City*. Ed. Joan Ramon Resina and Dieter Ingenschay. Ithaca: Cornell U P, 2003.123-38.
- Jaye, Michael C., and Ann Chalmers Watts, eds. *Literature and the Urban Experience. Essays on the City and Literature*. New Brunswick: Rutgers U P, 1981.
- Kadish, Doris. *The Literature of Images: Narrative Landscape from Julie to Jane Eyre*. London: Rutgers U P, 1986.
- Kerrigan, Michael. "Gothic Agglomerations." Rev. of *Antagonía*, by Luis Goytisolo. *Times Literary Supplement* 14 December 2012: 19-21.
- King, Stewart. "Desempeñar papeles y la desmitificación cultural en *El amante bilingüe* de Juan Marsé". *Espéculo* 12 (1999): n. pag. Web. 2 febrero 2015.
- Knutson, David. *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*. Madrid: Pliegos, 1999.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, London: The Johns Hopkins U P, 1991.

- La gran novel·la de Barcelona*. N. p., n. d. Web. 15 marzo 2014.
- Lacarta, Manuel. *Madrid y sus literaturas. De la Generación del 98 a la postguerra*. Madrid: Avapiés, 1986.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Destino, 1960.
- Lahuerta, Juan José. *Antoni Gaudí 1852-1926: Architecture, Ideology, and Politics*. Milan: Electaarchitecture, 2003.
- . “Antoni Gaudí: poeta visionario, arquitecto demiurgo”. *Barcelona, 1888-1929: modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Ed. Alejandro Sánchez. Madrid: Alianza, 1992. 166-81.
- Leach, Neil. *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*. London, New York: Routledge, 2002.
- Lehan, Richard. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: U of California P, 1998.
- Llovet, Jordi. “Literatura i ciutat. Noves consideracions”. *Barcelona Metròpolis Mediterrània* 20 (1991): 66-70.
- Longoria, Francisco. *El arte narrativo de Max Aub*. Madrid: Playor, 1977.
- Lotman, Iuri M. “Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana”. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 4 (2004): n. pag. Web. 5 diciembre 2014.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: M.I.T. Press, 1960.
- Maragall, Joan. *Obra poética: versión bilingüe*. Trad. J.F. Vidal Jové. Ed. Antoni Comas. Vol 2. Madrid: Castalia, 1984.
- Marsé, Juan. *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta, 1990.
- . *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- y Ana Pérez Manrique. “Entrevista a Juan Marsé: en torno a *El amante bilingüe*”. *Confluencia* 25.1 (2009): 124-30.
- Massey, Doreen, John Allen, and Steve Pile, eds. *City Worlds*. London, New York: Routledge, 1999.

- Maurice, Jacques. "Ville et roman au XXe siècle: Madrid". *La Licorne* 34 (1995): 211-22.
- Mendoza, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Moix, Llàtzer. *La ciudad de los arquitectos*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Moral, Rafael del. "Madrid en la novela (1939-1975)". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- Moral Fernández, Ana del. "Madrid en sus literaturas. De los clásicos a la modernidad". *Leer* 23.184 (2007): 27-43.
- Morgades, Lourdes. "La Sagrada Familia de la discordia". *El País* 8 de julio de 1990: n. pag. Web. 15 de septiembre de 2014.
- Mumford, Lewis. *The City in History: Its Origins, its Transformations, and its Prospects*. New York: Harcourt, Brace and World, 1961.
- Navarro Vera, José Ramón y José Carlos Rovira, eds. *Actas del I Coloquio Internacional "Literatura y espacio urbano" (Alicante, 1993)*. Alicante: Fundación Cultural CAM, 1994.
- Oleza, Joan. "La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo". *Compás de Letras* 3 (1993): 113-26.
- . "Voces en un campo de sangre: Max Aub y los penúltimos episodios nacionales". *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas* 3.3 (2002): 45-64.
- Ortega, José. "Asedio a *Recuento*, de Luis Goytisolo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 313 (1976): 208-16.
- . "La visión del mundo en *Recuento*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 385 (1985): 121-38.
- Panofsky, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1986.
- Parry, Margaret, et Michel Bonte, eds. *Les villes d'Europe, inspiratrices des écrivains*. Sarreguemines: Pierron, 1990.
- Parsons, Deborah L. *A Cultural History of Madrid: Modernism and the Urban Spectacle*. Oxford, New York: Berg, 2003.

- Pasetti, María Pía. "Fragmentación y dualidad en *El amante bilingüe* de Juan Marsé". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 36 (2011): 371-76.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton U P, 1981.
- Pope, Randolph D. "La parodia del discurso político en *Recuento*". *La página de Luis Goytisolo*. Fundación Luis Goytisolo. N. d. Web. 19 noviembre 2012.
- . "The Different Architectures of Metafiction in Juan and Luis Goytisolo". *España Contemporánea* 1 (1988): 145-50.
- Popeanga, Eugenia y Bárbara Fraticelli. *Historia y poética de la ciudad: estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Preston, Peter, and Paul Simpson-Housley, eds. *Writing the City: Eden, Babylon, and the New Jerusalem*. London, New York: Routledge, 1994.
- Prungnaud, Joëlle. *Figures littéraires de la cathédrale: 1880-1918*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- Pulgarín Cuadrado, Amalia. *La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Vol. 2. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887.
- Ramos, Alicia. "Campo cerrado: anatomía de la revolución española". *Letras de Deusto* 29.82 (1999): 189-203.
- Ramos, Carlos. *Construyendo la modernidad. Escritura y arquitectura en el Madrid moderno (1918-1937)*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2010.
- Raventós-Pons, Esther. "Gaudí's Architecture: A Poetic Form." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 35. 4 (2002): 199-212.
- Resina, Joan Ramon. *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford: Stanford U P, 2008.
- , ed. *Iberian Cities*. London, New York: Routledge, 2001.

- . "Revivalism to Rationalism in Architecture and Planning." *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. Ed. William H. Robinson, Jordi Falgàs and Carmen Belen Lord. New Haven, Cleveland, London: Yale U P, Cleveland Museum of Art, 2006. 384-89.
- . "The City of Eternal Returns." *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford: Stanford U P, 2008. 179-98.
- . "The Divided City and the Divided Self." *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford: Stanford U P, 2008. 142-78.
- . "The Double Coding of Desire: Language Conflict, Nation Building, and Identity Crashing in Juan Marsé's *El amante bilingüe*." *Modern Language Review* 96.1 (2001): 92-102.
- and Dieter Ingenschay, eds. *After-Images of the City*. Ithaca: Cornell U P, 2003.
- Riccio, Alessandra. "De las ruinas al taller en la obra de Luis Goytisolo". *Anales de la Novela de Posguerra* 2 (1977): 31-41.
- . "El cambio, un falso movimiento". *El cosmos de Antagonía*. Ed. Salvador Clotas. Barcelona: Anagrama, 1983. 21-30.
- Richardson, Nathan. *Constructing Spain: The Re-imagination of Space and Place in Fiction and Film, 1953-2003*. Lanham: Bucknell U P, The Rowman & Littlefield Pub. Group, 2012.
- Ricoeur, Paul. "Arquitectura y narratividad". *Arquitectonics: Mind, Land & Society* 4 (2002): 9-29.
- Rohrer, Judith. "La Sagrada Familia". *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. Ed. William H. Robinson, Jordi Falgàs and Carmen Belen Lord. New Haven, Cleveland, London: Yale U P, Cleveland Museum of Art, 2006. 211-23.
- Ross, Stephen David. "Discourse, Polis, Finiteness, Perfection." *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Ed. Mary Ann Caws. New York, Philadelphia, London, Paris, Montreux, Tokyo, Melbourne: Gordon and Breach, 1991. 24-30.
- Roy, Joaquín. "De Macondo a Barcelona: *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza". *Antipodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University* 3 (1991): 177-90.

- Rykwert, Joseph. *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and the Ancient World*. Princeton: Princeton U P, 1976.
- Sala, Teresa-M., ed. *Barcelona 1900*. Ithaca, Amsterdam: Cornell U P, Van Gogh Museum, 2008.
- . "Images of the City of Modern Life." *Barcelona 1900*. Ithaca, Amsterdam: Cornell U P, Van Gogh Museum, 2008. 15-73.
- Sánchez Zapatero, Javier. "Historia y memoria de la guerra civil: apuntes sobre *Campo cerrado* (1943), de Max Aub". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica* 14.1 (2011): 119-38.
- Santana, Mario. "Antagonismo y complicidad: Parábolas de la comunicación literaria en *Volverás a Región* y *La verdad sobre el caso Savolta*". *Revista Hispánica Moderna* 50.1 (1997): 132-43.
- Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*. Trad. César de Palma. Madrid: Siruela, 1997.
- Sargatal, Alfred. "El juego especular de *Antagonía*". *El cosmos de Antagonía*. Ed. Salvador Clotas. Barcelona: Anagrama, 1983. 31-48.
- Saval, José Vicente. "Espiritualidad y proyecto fascista en los *Sonetos al Escorial* de Dionisio Ridruejo". *Hispanófila* 121 (1997): 1-10.
- . *La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*. Madrid: Síntesis, 2003.
- Schwarzbürger, Susanne. "La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad". *Historia y poética de la ciudad: estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica*. Ed. Eugenia Popeanga y Bárbara Fraticelli. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. 203-20.
- Servodidio, Mirella D' Ambrosio. "Spatiality in *Nada*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 5 (1980): 57-72.
- Shallcross, Alfredo. "Una entrada al *Laberinto mágico* de Max Aub". *Romance Languages Annual* 2 (1990): 544-48.
- Sharpe, William, and Leonard Wallow, eds. *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins U P, 1987.

- Shields, Rob. "Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on *Flânerie*." *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. London, New York: Routledge, 1994. 61-80.
- Simbor Roig, Vicent. "Rafael Tasis, el crític que estimava la novel·la". *Llengua & Literatura* 18 (2007): 233-55.
- Smith, Peter F. *The Syntax of Cities*. London: Hutchinson, 1977.
- Sobejano, Gonzalo. "Antagonía, gran teatro del mundo". *Luis Goytisolo: el espacio de la creación*. Ed. Manuel Ángel Vázquez Medel. Barcelona: Lumen, 1995. 20-33.
- . "La novela ensimismada (1980-1985)". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2009. Web. 15 noviembre 2014.
- . *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prenda Española, 1970.
- Sobejano-Morán, Antonio. "Ironía y parodia en *Recuento* de Luis Goytisolo: crítica y destrucción de la España de posguerra". *Hispania* 72 (1989): 510-15.
- . *La metaficción creadora en Antagonía de Luis Goytisolo*. Lewiston: Edwin Mellen, 1993.
- Sobiesuo, Andrew M. "Textual Self-Consciousness and Discourse in Luis Goytisolo's *Antagonía*." Diss. Ohio State U, 1991.
- Sobrer, Josep Miquel. "Against Barcelona? Gaudí, the City, and Nature." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6 (2002): 205-19.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Spaces*. Cambridge: Blackwell, 1996.
- Solà-Morales, Ignasi. "Sobre *noucentisme* y arquitectura. Notas para una historia de la arquitectura moderna en Cataluña (1909-1927)". *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* 113 (1976): 19-34.
- . "Los locos arquitectos de una ciudad soñada". *Barcelona, 1888-1929: modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Ed. Alejandro Sánchez. Madrid: Alianza, 1992. 141-54.
- Soldevila, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos, 1973.

- Sorela, Pedro. "Ciudad precisa autor". *El País* 23 de diciembre de 1994: n. pag. Web. 15 julio 2013.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. "Historia y discurso en *El amante bilingüe* de Juan Marsé". *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Ed. Celia Romea Castro. Barcelona: Horsori, 2005. 115-28.
- Steinbach, Denita Renee. "Literature, Architecture and the Canon: An Interdisciplinary Approach to Eduardo Mendoza." *Eduardo Mendoza: A New Look*. Ed. Jeffrey Oxford and David Knutson. New York: Peter Lang, 2002. 129-43
- . "Postmodernism in Hispanic Literature and Culture." Diss. The U of Texas at Austin, 1997.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: U of Chicago P, 1984.
- Sturm-Trigonakis, Elke. *Barcelona: la novel·la urbana (1944-1988)*. Trad. Rosa Ribas. Kassel: Edition Reichenberger, 1996.
- Sutcliffe, Anthony. *Towards the Planned City: Germany, Britain, the United States and France 1780-1914*. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1981.
- Tasis, Rafael. "Barcelona i la novel·la. I. – Les ciutats inspiradores" *Mirador* 11 mayo 1933: 6.
- . "Barcelona i la novel·la. II. – La recerca del temps perdut" *Mirador* 18 mayo 1933: 6.
- . "Barcelona i la novel·la. III. – Els temes actuals" *Mirador* 1 junio 1933: 6.
- . "Barcelona i la novel·la. IV. – Possibilitats de la novel·la barcelonina" *Mirador* 8 junio 1933: 6.
- Teegarden, Kevin E. *The Reader in Luis Goytisolo's Antagonía Tetralogy: A Study in Narrative Communication*. Potomac: Scripta Humanistica, 1998.
- Timms, Edward, and David Kelley. *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. New York: St. Martin's Press, 1985.
- Tresserras, Miquel. "Pedagogia i ciutat en el *Glosari de Xènius*". *Trípodos* 20 (2007): 27-36.
- Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1976.

- Tusquets, Esther. *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- Ugarte, Michael. *Madrid 1900: The Capital as Cradle of Literature and Culture*. University Park: Pennsylvania State U P, 1996.
- Valente, José Ángel. "Luis Goytisolo: *Recuento*. Tres fragmentos de una lectura". Reseña de *Recuento*, de Luis Goytisolo. *Ínsula* 341 (1975): 1, 12-13.
- Vallés Calatrava, José R. "Ficción y espacio narrativo. Organización y funcionamiento del espacio en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza". *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Ed. José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez. Murcia: Universidad de Murcia, 1996. 1527-34.
- Vila-Sanjuán, Sergio y Sergi Doria. *Paseos por la Barcelona literaria*. Trad. Cristina Armengol y Simon Berrill. Barcelona: Península, 2005.
- VV.AA. *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*. 2 vols. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York: Methuen, 1984.
- Wells, Caragh. "The City of Words: Eduardo Mendoza's *La ciudad de los prodigios*." *Modern Language Review* 96.3 (2001): 715-22.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2001.
- Wislocka, Bozena. "Velázquez y *Antagonía*". *El cosmos de Antagonía*. Ed. Salvador Clotas. Barcelona: Anagrama, 1983. 75-88.