

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 17

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844

Lugares ¿Qué lugares?

editado por
José Joaquín Parra Bañón



Edizioni
Ca' Foscari



Lugares ¿Qué lugares?

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

17



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia

Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,

30123 Venezia, Italia

rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360

ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Lugares ¿Qué lugares?

editado por
José Joaquín Parra Bañón

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2020

Lugares ¿Qué lugares?

José Joaquín Parra Bañón (editado por)

© 2020 José Joaquín Parra Bañón per il testo | para el texto

© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | para la presente edición



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia

<http://edizionicafoscar.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione luglio 2020 | 1a edición julio 2020

ISBN 978-88-6969-432-5 [ebook]

ISBN 978-88-6969-433-2 [print]

Lugares ¿Qué lugares? / José Joaquín Parra Bañón (ed.) — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 156 p.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna ibe-ristica; 17). — ISBN 978-88-6969-433-2.

URL <http://edizionicafoscar.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-433-2/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-432-5>

Lugares ¿Qué lugares?

editado por José Joaquín Parra Bañón

Sumario

Sí lugares

José Joaquín Parra Bañón 7

El paréntesis como arquitectura en Aub, Borges, Cervantes y Pessoa (o dibujar signos ortográficos para construir espacios)

José Joaquín Parra Bañón 25

Aspectos de la desaparición Calles y subterráneos

Enric Bou 57

Espacio y memoria en Tánger

Unas notas
Andres Soria Olmedo 77

Espacios, sombras, no-lugares Barcelona, Islandia y Nueva York en dos obras de Cunillé

Mònica Güell 93

Venecia prosaica y literaria, entre Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer

Lídia Carol Geronès 109

La construcción cinematográfica del espacio en la alegoría política

Alicia en la España de las maravillas
Alfredo Martínez-Expósito 125

Peleando engaños Recordando a Jesús Franco

Luis Revenga 141

Sí lugares

José Joaquín Parra Bañón

Universidad de Sevilla, España

En un lugar...
Cervantes, *Don Quijote*

«Nunca está del todo claro qué convierte un espacio en un hogar, o un proyecto de vida en una vida» escribe Valeria Luiselli en las primeras páginas de *Desierto sonoro*. «En Little Rock vemos coches, supermercados, casas enormes, lugares probablemente habitados por personas. Pero no vemos personas, al menos no en la calle», informa después, mientras viaja buscando un lugar propio en el desierto caníbal de los eremitas (Luiselli 2019, 150). «Bares, ¡qué lugares! Tan gratos para conversar», exclamaba el grupo de rock Gabinete Caligari cuando en 1986 cantaba el estribillo de «Al calor del amor en un bar». Lugares ¿Qué lugares?, se pregunta el prologuista de estas terceras *Casas de citas*: de la siguiente congregación de precisos ensayos, de una cofradía de páginas en las que se reúnen la literatura, la cinematografía, la caligrafía y la arquitectura para interrogarse en todas direcciones las unas a las otras ¿De qué lugares, sitios, paisajes, oquedades, territorios, medios ambientes, senos, habitaciones y horizontes, hablamos cuando hablamos de espacio, de naturaleza o de arquitectura? ¿Es acaso productivo poner en duda que la herida abierta en el tronco de un árbol centenario es un lugar (no la copa definida por las ramas, como lo fue para Tarzán y para *El barón rampante*), un recinto al que podemos llamar casa o llamar choza, o cobertizo o paraguas, si por cualquier motivo hogar y cabaña nos parecen términos grandilocuentes para tanta humildad, para una construcción vegetativa usada esporádicamente como paraíso en el bosque?

1 Lugares afirmativos y germinales

¿No es un lugar arquitectónico, antropológico y existencial, la oquedad documentada por Oliver Laxe en *Lo que arde* (2019), el seno del árbol dentro del que se refugia la anciana, que esa tarde está de paso, sin que Marc Augé siquiera lo sospeche, de camino hacia su casa solitaria cuando la lluvia la sorprende: ese es el que se ampara del aguacero, como hicieron sus antepasados, como harán sus herederos y seguirá haciendo Benedicta, pues así se llama ella, cada vez que en su tránsito por la vida necesite un cobijo amable? ¿Acaso no es un lugar el agujero que ascéticamente Blasio ha elegido para santificarse, esa madriguera a la que ha cercado con media corona de zarzas, esa vivienda a la que el anacoreta le construye un tejado a dos aguas colocándose arquitectónicamente las manos sobre la cabeza?



Figura 1 Benedicta en un fotograma de *Lo que arde* (Oliver Laxe, 2019) y Benedicta en su ermita como vecina del asceta san Blasio (Jan Sadeler, 1593) contemplado por los animales © J. J. Parra Bañón

Un lugar es donde alguien espera a que escampe, a que cesen los gritos; donde aguardamos a que transcurra una primavera amenazada por una peste sin vacuna; donde nos aislamos a juntar palabras y a

fabricar la realidad de cada día siguiendo el certero consejo de Ramón Gómez de la Serna: «Hay que sensibilizar a las gentes y crear el sentido lírico de la exaltación. Hay que conseguir mayor imaginación y más posibilidad de vida extraordinaria, no de vida ordinaria» (Aub 2013, 340). Donde nos acunamos a obedecer la primera ley de Fernando Pessoa: «Absurdicemos la vida, de este a oeste» (2014, 35).

Un lugar es el espacio uterino en el que don José pasa una noche en *Todos los nombres*, desorientado en el cementerio, aterido de miedo y de frío:

acogiéndose al abrigo de la cavidad providencial de un tronco [...] El árbol al que don José se acogió es un olivo antiguo, cuyos frutos sigue recogiendo la gente del extrarradio a pesar de que el olivar se haya convertido en cementerio. Con la mucha edad el tronco se ha ido abriendo de un lado, de arriba abajo, como una cuna que hubiese sido puesta de pie para que ocupe menos espacio, y es ahí donde don José dormita de vez en cuando, es ahí donde despierta bruscamente asustado por un golpe de viento que le abofetea la cara. (Saramago 1997, 171-2)

El ficticio de don José y el real de Benedicta es el mismo lugar en el que germina Zoerarde, el eremita polaco que veneran en los altares con el nombre de san Andrés Zorard. Dibujado por Martin de Vos a finales del XVI, sitiado por las espinas talladas en madera, el célibe ocupa las entrañas de un árbol agrietado por el cansancio. Ese lugar, esa celda para el soltero, tiene la denominación de ermita. La ermita es el hábito talar del solitario y de la solitaria. Las estacas agresivas envuelven Zoerarde y le impiden moverse. Es el suyo un espacio punzante en el que está prohibido recostarse, apoyarse, dormirse, soñar. Zoerarde está en la boca del lobo, en las fauces de la soledad. Quizá nunca se ha proyectado una habitación tan agresiva, un ámbito cargado con tan alta densidad de violencia. No se sabe si fue él mismo quien clavó las picas en la corteza antes de meterse en el vientre de ese erizo invertido o si fue otro monje caritativo el que le ayudó a construir la escenografía del martirio. Si se cuentan una a una, hay más puntas de aguja en el interior opaco que cabezas sobresaliendo en el exterior.

2 Espacio presentido y espacio resentido

El árbol dentado en el que Zoerarde gestiona su sacrificio son las quijadas de la ballena en las que estuvo atrapado Jonás. Y es la dentadura del caballo del Guernica picassiano, de la que emerge horizontal un punzón, o es el resplandor duplicado de la bombilla filamentosa que tiene justo encima. Y son las bocas desencajadas de Francis Ba-

con en sus estudios para las crucifixiones, y la de sus papas enjaulados. Y es una de las vaginas dentadas de los mitos sobre la castración masculina: las vulvas-mandíbula enriquecidas con filas de dientes, presentes en todas las culturas de todos los tiempos, las mismas que fueron alentadas y temidas por los surrealistas hasta que los devoraron. La oquedad espinosa de Zoerarde en la versión grabada por Jan Sadeler es un espacio embrionario. Un lugar parentético. Esa habitación es la cápsula en la que germina hacia la muerte el eremita. Es la garduña arquitectura de la agonía. Es el domicilio transformado, al igual que sucede en estos días sin piedad, en arquitectura carcelaria.



Figura 2 El ermitaño Zoerarde grabado al buril por Jan Sadeler a partir de un dibujo de Martin de Vos. Estampa XIV de *Sylvae Sacrae. Monumenta sanctioris philosophie quam severa Anachoretarum*, h. 1593

Es un espacio resentido. Espacio resentido o, con mayor precisión, espacio para el resentimiento, es una expresión que tiene un innegable matiz negativo, quejumbroso, cuando bien podría poseer el contrario. Podría definir el espacio en el que es posible volver a sentir, nombrar aquel del que se conoce su capacidad para hacer sentir: para que, en su seno o en sus inmediaciones, se pueda volver a sentir. No se trata ni de sentir el espacio ni de repetir en él lo ya experimentado (pues eso es, etimológicamente, recordar, volver a atravesar el corazón) sino de aprovechar la potencialidad del espacio para suscitar, para convocar nuevos sentimientos. Del espacio presentado y del

espacio resentido, de volver a sentir los espacios sentidos por otros, se ocupan estos *Lugares ¿Qué lugares? Otros espacios de citas de la literatura, la cinematografía, y la arquitectura.*

3 Venecia, 2 de diciembre de 2019

No debe extrañar que en la búsqueda metodológica de nuevos lugares situados en lugares inexplorados, con el persistente objetivo de definir qué es un lugar, qué significa esa palabra huidiza y polisémica, se haya celebrado una tercera convocatoria del proyecto *Casas de citas*, ahora, después de Sevilla (2016, Universidad Internacional de Andalucía) y de Granada (2017, Universidad de Granada), en Venecia, dirigida por el profesor Enric Bou Maqueda, quien participó en las dos anteriores, según se ha dejado puntual constancia en la monografía de 2018 titulada *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura* (Parrá Bañón 2018b).

| | |
|--|---|
| <p>9:00 Apertura del evento Valia Capile Clase formativa di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia Enric Bou Università Ca' Foscari Venezia</p> <p>Principale Enric Bou Università Ca' Foscari Venezia</p> <p>9:15 Alfredo Martínez Expósito Universidad de Melilla La construcción iconomatemática del espacio en la alegoría poética: Alcaic en el Espanto de las monedas (Cated Fies, 2019)</p> <p>9:45 Mónica Gioè Università Pavia-Sorbonne Espaces, sensibils, intelligenze, dinamiche, "differenze" e "spazi" in un'ottica di Carli</p> <p>10:15 José Joaquín Parra Bañón Universidad de Sevilla Escalar arquitecturas para construir espacios (el negro en el negro como arquitectura en Poesía)</p> <p>Discussione</p> <p>11:00 Pausa</p> <p>Principale Mariana Oggioni Università Ca' Foscari Venezia</p> <p>11:30 Enric Bou Università Ca' Foscari Venezia Viaggare su Mito: Sema. Esplorazioni ibेरiche della prosa</p> <p>12:00 Lidia Caroli Università Verona Venezia prouto e Mirari, entre Eduardo Mendive e Paul Genieva</p> <p>12:30 Sara Antoniazzi Università Ca' Foscari Venezia Ciudad del Edipo en el cine: Paris, Londres, Barcelona entre realidad y ficción</p> <p>Discussione</p> <p>13:15 Pausa pranzo</p> | <p>Principale Patricia Iglesias Università Ca' Foscari Venezia</p> <p>15:00 Andrés Sara Osando Universidad de Granada Momento y espacio en Turgéniev</p> <p>15:30 Maria Mariona Pineda Università di Milano-Bicocca La fenomenología de la experiencia a través del viaje en Un invierno propio, de Luis García Montero</p> <p>16:00 Suzanna Negri ETL (philosophy) La producción (espacial y temporal) del "Parque" por la poética "Goswami"</p> <p>Discussione</p> <p>17:00 Presentazione del volume di Francesco Casati e Roberto Curli, <i>The Age of Francis / l'età di Francesco</i>, coordinata e presentata da José Franco, intervengono gli autori e Luis Rivera, regista cinematografico.</p> |
|--|---|

Figura 3 Diptico de *Specie di spazi* © E. Bou

Bajo el título *Specie di spazi. Cinema, architettura, letteratura (Casas de citas, 3)*, reunidos en el Aula Baratto de la Università Ca' Foscari, cobijados en el lugar transformado por Carlo Scarpa, sentados en sus muebles e iluminados por la cálida luz proveniente del Gran Canal (que perfila al entrar los dibujos y las letras añadidas a la cristalera por Joseph Kosuth), el programa de la jornada desarrollada el 2 de diciembre de 2019 contó con la presencia y la ponencia, en orden de intervención, de:

- Alfredo Martínez-Expósito «La construcción cinematográfica del espacio en la alegoría política *Alicia en la España de las maravillas* (Jordi Feliu, 1978)».
- Mònica Güell «Espacios, sombras, no-lugares. Barcelona, Islandia y Nueva York en dos obras de Cunillé».
- José Joaquín Parra Bañón «Escribir paréntesis para construir espacios: el signo ortográfico como arquitectura».
- Enric Bou «Viagens na Minha Terra. Esplorazioni iberiche della prossimità».
- Lídia Carol Geronès «Venecia prosaica y literaria, entre Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer».
- Sara Antoniazzi «Ciudades del futuro en el cine: París, Londres, Barcelona entre realidad y ficción».
- Andrés Soria Olmedo «Memoria y espacio en Tánger».
- Marisa Martínez Pérsico «Un invierno propio y Una forma de resistencia de Luis García Montero».
- Surendra Singh Negi «La evolución (espacial y temporal) del Parque por la paz Villa Grimaldi».

Al final de las sesiones, durante la presentación realizada por Francesco Cesari y Roberto Curti, autores de la publicación *The Jess Franco Files. Vol. 1. Cuatro guiones y una sinopsis de Jesús Franco*, intervino el guionista y director de cine Luis Revenga. En la apertura de las sesiones participaron las profesoras de la Università Ca' Foscari Venezia Valle Ojeda y Mariana Oggioni, así como el profesor Patrizio Rigobon.

De aquellas intervenciones pre-pandémicas en este volumen se recogieron, además de la versión escrita de la participación oral improvisada aquella tarde por Luis Revenga, durante la que relató algunos de los avatares que compartió con Jesús Franco, y con los mismos o similares títulos, y con afines o parecidos contenidos, las investigaciones de los siguientes docentes: Enric Bou, del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia; Andrés Soria Olmedo, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada; Mònica Güell, del Centre d'Etudes Catalanes, Faculté des Lettres, Université Paris-Sorbonne; Lídia Carol Geronès, del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Verona; Alfredo Martínez-Expósito, de la School of Languages and Linguistics, Faculty of Arts, University of Melbourne; y José Joaquín Parra Bañón, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

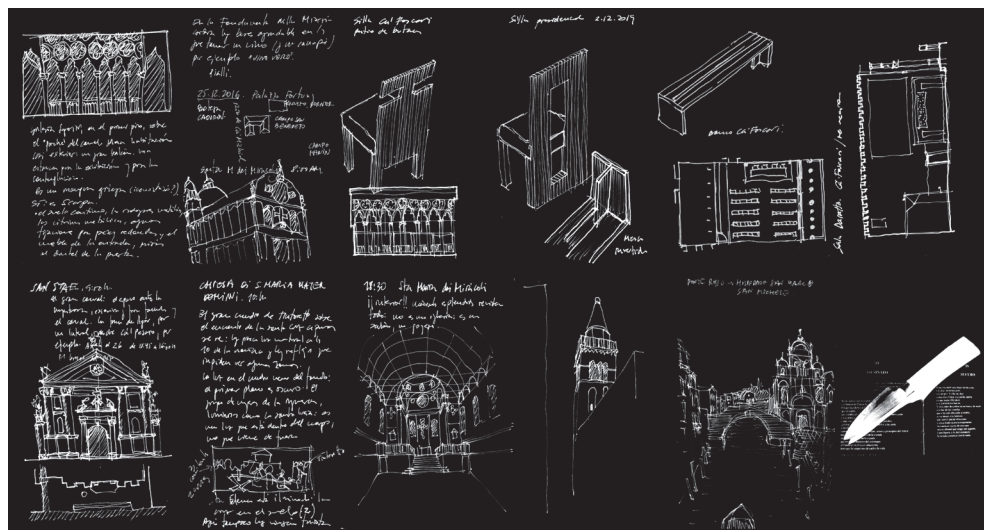


Figura 4 Caligrafías venecianas
© J.J. Parra Bañón 2016-19

4 Espacios propios. Apropiación de espacios

Sumándolos a la nómina de los espacios sustantivados y adjetivados por Perec, los espacios propios de los que los investigadores se han apropiado, dejando en sus respectivos ensayos constancia de ello, fueron construidos con imágenes en las películas desentrañas o con palabras en las novelas y en los dramas viviseccionados, con líneas en la cartografía y con manchas en la memoria, en el subsuelo y en la corteza terrestre, en el averno y en el paraíso, con agua en unas ciudades y con sombras en otras, y con paréntesis y con dibujos y con otros signos ortográficos en ciertos libros cuidadosamente impresos.

Así, en «Aspectos de la desaparición. Calles y subterráneos», Enric Bou excava y ahonda a pico y pala en las calles y se adentra en el subsuelo proponiendo relaciones entre la superficie y el interior terráqueo y desorientador de algunas de las ciudades que ha experimentado. Los títulos de sus tres epígrafes son, al respecto, esclarecedores: «Umbrales. Observar la cotidianidad. Desapariciones» es el primero; «Planos y mapas. Lecturas alternativas» propone el segundo; «Planos subterráneos» anuncia el último. Ilustran esta planimetría de la ocultación diez imágenes: dos procedentes de la obra de Qiu Zhijie llamada *Continuum - generation by generation*; un plano de Milán mediatizado por Umberto Eco; dos esquemas de la Línea 1 del *vaporetto* en Venecia (una convencional y otra intervenida

por Ilya Kababov en 2003), y cinco mapas del Metro de Barcelona correspondientes a 1925, 1940, 1966, 1974 y 2020, narrando así, desde abajo y en movimiento, desde el purgatorio y en tránsito, la historia de la capital condal. Aseguraba Cristóbal Serra en *El aire de los libros*, a propósito de Raimundo Lulio, que Dante Alighieri fue «el más autorizado topógrafo del infierno medieval» (Serra 2019, 161). Cabe decir que Enric Bou, por sus persistentes y certeras investigaciones sobre lo que hay y lo que sucede a nuestros pies (2012: *Invention of Space. City, Travel and Literature*; 2018a: «Carto-Grafías de la ciudad: paseantes y poetas»; 2018b: «Ruinas, círculos, construcciones»; etc.) es, de todos nosotros, aún párvulos en estas materias, el más autorizado topógrafo del submundo urbano.

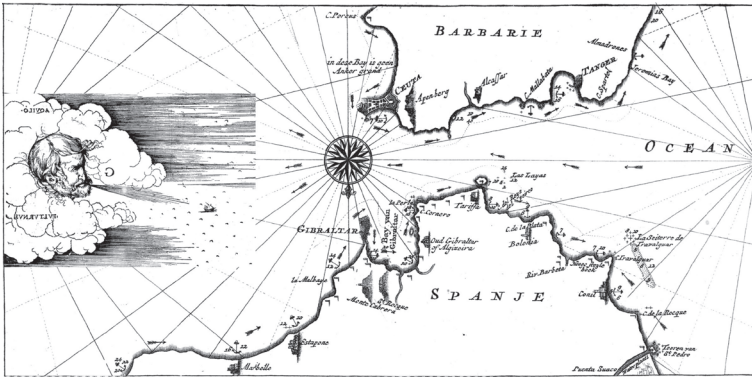


Figura 5 Jacopo de Barbari soplando invertido en 1500 desde Venecia en una carta náutica de Hendrik Lynslager (1738, Ámsterdam) sobre el estrecho entre África (*Barbarie*, con Tánger arriba) y Europa (*Spanje*, con Tarifa abajo) © J. J. Parra Bañón

Andrés Soria Olmedo en «Espacio y memoria en Tánger. Unas notas» se adentra y se domicilia en Tánger para hacerle una autopsia escudriñando su presencia en las vidas yuxtapuestas de Ángel Vázquez y de Juanita Narboni. Desvela quirúrgicamente la forma urbana, los usos y los hábitos ciudadanos, la posición de los cementerios y de las cafeterías, y analiza las características de esta ciudad, transformada en leyenda por la literatura del siglo XX, en la novela del escritor tangerino Ángel Vázquez Molina, publicada en 1976 con el título de *La vida perra de Juanita Narboni*. Cimentado en oportunas citas, defiende el cartógrafo verbal que «la ciudad como espacio urbano y la ciudad literaria no se pueden captar por separado»; que «el espacio se abarca en dos direcciones: en los presentes sucesivos y en la memoria», y que esta singular circunstancia se acentúa excepcionalmente en Tánger. Así como, a través de la atenta mirada de Juanita Narboni y de sus expresiones políglotas (pensadas o pronunciadas, gritadas o murmuradas), la ciudad se va construyendo ante el lector

con letras y con líneas no siempre rectas, el ensayista (autor en 2018 de «Habitar, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca»), la descompone en imágenes para explicarla: en estampas que son collages armados con fragmentos de la perra vida y con retazos de Umberto Pasti, Antonio Lozano y Ramón Buenaventura. No en vano su capítulo concluye, a modo de colofón, con un poema del también tangerino Ramón Buenaventura Sánchez Paños, incluido en *Tal vez vivir* (2019), cuyos dos versos finales dicen: «Ciudad maldita. | No te me acerques a la memoria».

Mònica Güell, en «Espacios, sombras, no-lugares. Barcelona, Islandia y Nueva York en dos obras de Cunillé» asiste a dos dramas de Lluïsa Cunillé: a *Barcelona, mapa d'ombres* y a *Islàndia*, e indaga en las correspondencias entre el espacio escénico y el espacio dramático, entre los escenarios y las geografías urbanas por las que transitan los personajes. Convocando a Marc Augé y citando algunas de sus palabras sobre la producción (quizá la superproducción) de la sobremodernidad de lugares que no son antropológicos y que no integran lugares antiguos, identificando los lugares de la transitoriedad en la obra de la autora catalana, asegura que: «el propósito de la dramaturgia es señalar con el dedo la Barcelona de los especuladores y la gentrificación de los barrios antes populares» y, como conclusión de su detallado estudio, propone: «la mirada inquieta de Cunillé nos invita a interrogarnos acerca de nuestro modo de vida y nuestra relación con la ciudad y el espacio».

Lidia Carol Geronès también se asoma a la literatura: a los espacios de la representación que no son, en sentido estricto, como los de Cunillé o los de Angélica Liddell, espacios teatrales. Espacios verbales que componen la ciudad; lugares narrativos que, al igual que los seis fragmentos que determinan el desmedido grabado de Jacopo de Barbari (*Veduta di Venezia a volo d'uccello*, 1500), impresionan e imprimen a Venecia desde otras perspectivas. En «Venecia prosaica y literaria, entre Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer» se abordan, persiguiendo espacios, buscando antes sistemas urbanos que formulaciones gramaticales, representaciones más que objetivas realidades, dos novelas de dos escritores barceloneses: del primero, *La isla inaudita* (1989); del segundo, *Fortuny* (1983). También *Bomarzo, Concierto barroco* y *Onades sobre una roca deserta*, entre otras obras significativas de la literatura hispanoamericana hisopadas por la laguna veneciana, hacen acto de presencia durante el análisis. La *Morte a Venezia* de Luchino Visconti y el *Anonimo veneziano* de Enrico Maria Salerno prestan del cine italiano, como herramientas de laboratorio, algunas de sus secuencias. Se pregunta al inicio de su capítulo la investigadora: «¿Se puede geolocalizar el deseo de una ciudad, de una ciudad huidiza y sensual, atractiva y misteriosa como lo es Venecia, referente compulsivo de toda la literatura mundial?», y después procede a darle cumplida respuesta a tal interrogante.



Figura 6 Intromisión de *Miss Muerte* entre *Alicia en la España de las maravillas* y *Necronomicon*
© J. J. Parra Bañón 2020

Alfredo Martínez- Expósito en «La construcción cinematográfica del espacio en la alegoría política. *Alicia en la España de las maravillas*», la película dirigida por Jordi Feliu en 1978, analiza las relaciones entre cada uno de los catorce episodios metafóricos que contiene y el «espacio concreto» en los que estos acontecen. Analiza, por tanto, lo que el autor denomina «la metaforización del espacio», «el uso opresivo del espacio» y «la deformación del espacio»: pesquisa cómo «el posible realismo de los espacios reconocibles de la geografía española ha sido sometido a un proceso general de metaforización» y cómo «el espacio no tiende a ser expresión de la psicología del personaje; por el contrario, el personaje está enfrentado y en oposición al espacio que le circunda», determinando que: «Las principales características del espacio en *Alicia en la España de las maravillas* son su discontinuidad, su incongruencia, su sobre-significación y su uso simbólico».

También del espacio cinematográfico se ocupa Luis Revenga en «Peleando engaños»: en su crónica sobre los lugares y los escenarios, las ciudades y las localizaciones, en las que convivió con Jesús Franco, del que al final cuenta que años después de su muerte supo «de la disparatada pérdida de sus cenizas por parte de sus palmeros frikis, que le homenajeaban. Pero un parque en Málaga tampoco es tan mal lugar para que se perdieran, celebrando la despedida de los restos del hombre que, sin duda, rodó más películas que John Ford». Luis Revenga, durante unos años su ayudante, coguionista, director de segunda unidad y, confiesa, en todo momento amigo del director de cine más prolífico de todos los tiempos, quien firmó sus más de doscientas películas con cerca de setenta pseudónimos. En algunas de ellas contó con la activa participación de Revenga (*Miss Muerte*, *Necronomicon* y *Residencia para espías*), obras que bien podrían formar parte de un excepcional catálogo de espléndidas anomalías cinematográficas.

5 Cuestiones sobre la vida conyugal de la arquitectura y la literatura

Hubo un tiempo no lejano en el que los arquitectos, de entre todas las obras de la historia de la literatura que algo tenían que ver con la arquitectura solo citaban (y lo hacían hasta la saciedad para demostrar su ambición y la amplitud de su cultura) *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino y *Especies de espacios* de Georges Perec. Algunos, porque habían tenido noticias de ellos en las solapas de aquellos libros leídos a salto de mata, añadían, del italiano, *La especulación inmobiliaria*, y del francés, *La vida instrucciones de uso*, unas veces con una coma entre la vida y las instrucciones y otras sin ella, por el simple motivo de que en las últimas páginas se acostumbraba a incluir un dibujo: la sección esquemática del edificio parisino por el que se movía, desplazándose como un caballo en el ajedrez, la crónica.

En esa misma época los escritores, de entre todas las obras de la historia de la literatura que algo tenían que ver con la arquitectura solo citaban (y lo hacían hasta el hartazgo para demostrar su generosidad y la heterogeneidad de sus lecturas) *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino (1972) y *Especies de espacios* de Georges Perec (1974). Algunos, porque habían tenido noticias de ellos en las solapas de aquellos libros delgados que no distinguían entre la idea de lugar y la de atmósfera, añadían, del italiano, *La especulación inmobiliaria* (1963), y del francés, *La vida instrucciones de uso* (1978), unas veces con un punto y seguido, o con dos puntos, entre la vida y las instrucciones, y otras sin él o sin ellos, por la única razón de que les parecía un entretenido manual de mantenimiento técnico y espiritual de un edificio por el que se desplazaba acrobáticamente, dibujando eles en cualquier dirección, el narrador.

Calvino y Perec fueron y siguen siendo útiles para esta reivindicación de la fraternidad interdisciplinar y aquí son conmemorados porque estuvieron a la vanguardia y porque aún son convenientes, al igual que Baudelaire y que el hidráulico Sánchez Ferlosio, que Raymond Roussel y que Nicanor Parra en el sur chileno, y que Lobo Antúnez exhortando desde Lisboa a los cocodrilos o conociendo y describiendo el infierno con la misma autoridad con la que Dante Alighieri excavó el suyo. Aquellos tiempos remotos comenzaron a ser otros tiempos cuando en la sección de literatura de las bibliotecas de arquitectura y en las baldas de temas arquitectónicos de las literarias se inmiscuyeron unas docenas de relatos de Jorge Luis Borges y las ciudades caribeñas y las europeas de Alejo Carpentier; y entonces el Macondo arrasado por el viento de García Márquez y la Santa María de Juan Carlos Onetti comenzaron a ser analizadas por los urbanistas y por los sociólogos con la misma metodología que aplicaban al París de *Rayuela* o al Dublín de *Ulysses*. Cuando unos y otros entendieron que había que buscar la arquitectura en otras fuentes y en

los territorios limítrofes que compartían, se entreabrieron las puertas de las filmotecas y las rígidas cubiertas de los tratados de filosofía, y trascendiendo los tópicos de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) o de *The Fountainhead* (King Vidor, 1949), y el contramanifiesto de *Mon Oncle* y de *Playtime* (Jacques Tati, 1958 y 1967), se asomaron con cautela a Yasujirō Ozu y a Michelangelo Antonioni como si fueran arquitectos contemporáneos sin título académico, y vieron *Nostalgia* (Andréi Tarkovski, 1983) leyendo en ella una propuesta sobre el concepto de patrimonio y descompusieron *Andréi Rubliov* (Andréi Tarkovski, 1966) armando con ella una novedosa teoría sobre la restauración monumental. Y tras largos periodos de limitarse a los mitos atlánticos de Platón y a las especulaciones de Hegel sobre el habitar, unos y otros, ya derrocado Gaston Bachelard y su *Poética del espacio* (1957), se interesaron por las reflexiones de Michel Foucault sobre el castigo y la vigilancia panóptica (*Castigar y vigilar*, 1975) y, antes del merecido triunfo de Giorgio Agamben y del discutible de Peter Sloterdijk, se concentraron en Deleuze y en Guattari y en sus legiones de epígonos y de discípulos, dejando que una maraña rizomática se extendiera y envolviera, casi hasta la asfixia, la realidad, atrofiando algunos de los, hasta entonces elásticos, vínculos entre la literatura y la arquitectura.

En las aulas de las escuelas de arquitectura y en las clases de las facultades de letras se estudiaron los dibujos que Vladimir Nabokov había trazado, en sus cursos de literatura europea para estudiantes de Wellesley y de Cornell, de la vivienda proyectada por Frank Kafka para que Gregor Samsa se transformara, y se celebró, sin apenas haberla leído, que Virginia Woolf había reclamado arquitectónicamente *Una habitación propia* (1929) y que Simone de Beauvoir rechazara el «domicilio conyugal en beneficio de la habitación individual de hotel» (Preciado 2020, 48). Y se descubrió que Curzio Malaparte había sido mejor arquitecto que escritor porque proyectó para sí mismo, a semejanza de sí mismo, una casa en Capri cuya autoría le hubiera gustado atribuirse a cualquier maestro del Movimiento Moderno. Una casa que le habría pasado desapercibida a la contemporaneidad, y que habría perecido en un vendaval o en una reforma, si Jean-Luc Godard, que la conoció por Alberto Moravia, no se la hubiera descubierto al mundo tumbando desnuda en su terraza, bocabajo sobre una toalla amarilla, protegiéndose el culo de las quemaduras del sol con un libro abierto, a Brigitte Bardot en *Le mépris* (1963). Y se demostró que Max Frichs, el autor de las memorables, debido a sus consideraciones sobre la inestabilidad del espacio, *No soy Stiller* (1954, de la que extrañamente se ocupa Mario Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*), *Digamos que me llamo Gantenbein* (1964) y *Montauk* (1975), fue mejor escritor que arquitecto, a pesar de su meritoria piscina.

6 Efecto Augé. Alugares y deslugares

Y en medio de esta historia matrimonial interferida por amantes celosos y celosas, tres años antes de que Ignasi Solà-Morales publicara «Terrain vague» (1996) inaugurando la cacería universal de los lugares difusos, inválidos o innombrables, que conduce desde la Barcelona fotografía por Manolo Laguillo hasta los relingos mejicanos, diecinueve después de que Gordon Matta-Clark comprara como denuncia en Nueva York quince «microlotes» de suelo urbanísticamente improductivo, irrumpió Marc Augé con la publicación en 1992 de *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la modernité* (Paris: Edition du Seuil) y con su definición negativa de los lugares, que más que ayudar a aclarar algo, propició una convulsión en lo que hasta entonces no estaba tan turbio. Una turbación que aumenta los días de confinamiento universal, como es este viernes de dolores, en los que la noción de lugar se trastoca y se disipa y no es aplicable ni al ámbito doméstico, en el que impera la clausura y lo familiarmente siniestro (lo oculto comenzando a manifestarse con su rostro verdadero), ni al ámbito urbano, sea la calle o el andén subterráneo, la plaza o la zona de embarque, todas ellas, las plazas y las zonas, deshabitadas, desprovistas de movimiento, desangeladas, la casa y el ágora definitivamente «deslugarizadas», si es que este término, también negativo y con toda probabilidad innecesario, tiene algún sentido.

El de Augé es un texto que viaja de Merleau Ponty a Michel de Certeau y que husmea, por ejemplo, en *Le Grand Larousse illustré*, agujereado por cientos de paréntesis y de entrecomillados, en el que se explora la versatilidad, heterogeneidad, la banalización y la comercialización («plasticidad», dice él) del término espacio y del término lugar, adjetivándolos y categorizándolos una y otra vez, extirpándoselos a la teoría general de la arquitectura, que no admite con naturalidad (sin atragantarse, sin angustiarse, sin padecer) la posibilidad del no lugar. No admite sin quejarse ni el 'no-lugar', ni el 'no lugar', ni el 'lugar no', ni siquiera el 'sobrelugar de la sobremodernidad' o el 'poslugar de la postmodernidad', por razones similares a las que arguye la literatura cuando rechaza la 'no-palabra' y por las que se estremece ante cualquier especulación sobre la improbable viabilidad técnica de la 'sobrepalabra'.

Muchas son las disciplinas que se ocupan de los lugares: la física y la política, la antropología y la teología; la medicina se adueña del espacio orgánico y la aeronáutica del espacio aéreo. Solo algunas de ellas tienen entre sus cometidos proponer lugares para que suceda la vida: transformar en lugar aquello que antes no podía ser considerado lugar (las entrañas masivas de la tierra, el purgatorio, la piedra que eligió el filósofo peripatético para sentarse o para acodarse, la oquedad del árbol en la vivió el eremita Zoerarde). La arquitectura y la literatura, y el cine y la pintura, tienen entre sus competen-

cias darles sitios a las situaciones, escenarios a las escenas y ámbitos a los sucesos. Ese es uno de sus asuntos comunes. Su obligación es construir lugares humanos, sean antropológicos o existenciales, tibios o confortables, dinámicos o melancólicos, grandes o violentos, utilizando la palabra o la piedra, la línea o la voz, para imponerles límites al espacio vivible. También pueden utilizar muchos otros materiales de construcción: algunos de ellos, como la luz, son energéticos y otros, como la caricia, afectivos. La arquitectura atiende a la construcción de lugares, sin distinguir si son positivos o negativos, inhóspitos o acogedores. La arquitectura es hacer lugar: la arquitectura es el lugar de los hechos (Parra Bañón 2009).

Lo que no merece ser denominado lugar, lo que no alcanza tal categoría, es a lo William Morris llamó «desierto» («puro desierto» traducen) en su canónica definición de arquitectura (*Prospects of Architecture in Civilization*, 1881). Es decir, los no lugares serían los sitios inaccesibles, impenetrables, inimaginables o incomunicables. Los que, por cualquier razón, física, geográfica, moral o afectiva son inhabitables. Los ajenos a las necesidades y a los deseos humanos. Dice Claudio Magris en *Instantáneas*, tras afirmar que «Algunos lugares... son una modalidad de nuestra relación con el mundo», y antes de postular que «un lugar está hecho de personas», que:

Lugares significa paisajes, naturales o contruidos por el hombre, o mejor ambas cosas, el lago y la pequeña casa en la orilla, indisolubles en un poema de Brecht. Lugares significa sobre todo personas, más o menos cercanas o casi desconocidas, pero en todo caso testigos, aunque parciales, de nuestro existir. (Magris 2020, 147-8)

Conviene recordar ahora que el antropólogo francés también afirmó: «El lugar se cumple por la palabra» (Augé 2000, 83); a lo que le agregó:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. (2000, 84)

Y conviene no olvidar que los «no lugares» de Augé son, no obstante, lugares. Lugares antropológicos con déficits de identidad, de historia o de capacidad relacional, lugares subdesarrollados, menguantes, insatisfactorios, pero, al fin y al cabo, lugares. «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (2000, 83). Así, «alugares», «ulugares», «prelugares», «inlugares» o «deslugares» serían todos aquellos que muestran alguna deficiencia, que presentan al-

guna tara o que padecen alguna enfermedad. Los que son, por ejemplo, insalubres o diminutos, horrendos o desapacibles, los que están saturados o sufren estenosis, sean o no de tránsito, estén al este o al oeste. Es decir, la inmensa mayoría de los construidos por la especie, de los retratados por la fotografía contemporánea y los documentados por la prensa, de los visitados por los turistas y de los aniquilados por las bombas durante las guerras, de los propuestos por la literatura para que acontezca la existencia y de los edificados por la arquitectura insensible para que transcurra la vida. Una cuadra con diez caballos para abastecer de material expositivo a Jannis Kounellis, una zahúrda en la que hoza un puerco destinado a la carnicería, es un lugar, y un prostíbulo y un hangar, y una cama de hospital y una sacristía también.

El éxito del «no lugar» se ha basado en la extraña belleza de su construcción sintáctica: se fundamenta más en la dislocada expresión que en la noción incubada en ella. Provocar que en torno a la denominación «no lugar» orbiten las relaciones de la arquitectura con las demás disciplinas (con las artísticas y, en especial, con la literatura) es a lo que se podría denominar el «Efecto Augé». En cuanto se publicitó occidentalmente el «no lugar», tanto la arquitectura como la literatura se dedicaron, como actividad prioritaria, a la identificación y señalización en la realidad física de estos lugares desterrados de la topología, y también a imaginarlos y a proyectarlos (Jean Echenoz y Enrique Vila-Matas son dos autores ejemplares). Lo hicieron, y los taxónomos continúan haciéndolo, con el auxilio de las disciplinas artísticas que usan imágenes, que optan por los espacios de la incommunicación como escenarios preferentes. En qué cuantía y qué vastos territorios ha conquistado, y qué consecuencias tendrá este fenómeno, es un asunto que está aún por investigar.

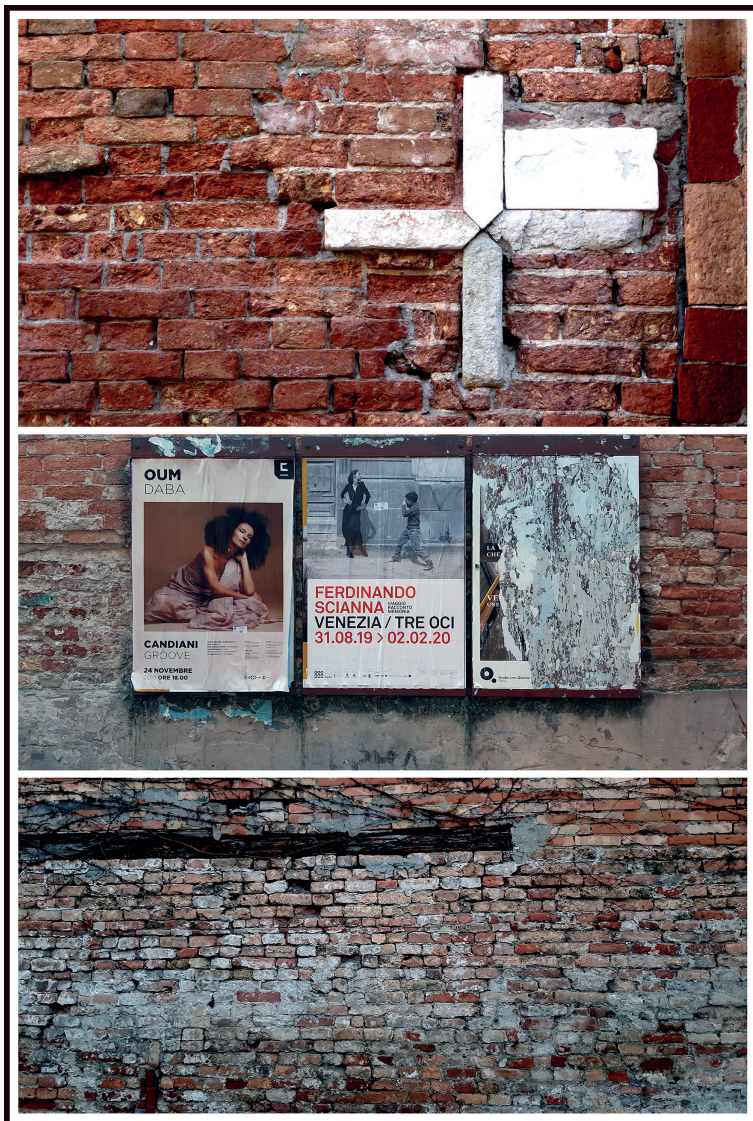


Figura 7 Tres incrustaciones murales en Venecia: Campo Sant'Aponal, Campiello Scoazzera y Campiello dei Squellini © J.J. Parra Bañón

7 Lugartopías: arquitectura y literarquigrafía

Frente al «no lugar», en el reverso de la misma moneda, el «sí lugar»: el «lugar-lugar» y, por tanto, la inconveniente reiteración que contiene la «lugartopía», terapéutica como algunos fármacos amargos. Contra el movimiento perpetuo, la estancia y la demora. Las *Múltiples moradas* de Claudio Guillén (1998) ya forman parte, indiferentemente, de los anaqueles de las librerías de literatura comparada y de las de arquitectura comparada: de algunas de aquellas y de unas cuantas de estas. Ya no es del todo extraño que en las escuelas de arquitectura se defiendan tesis doctorales sobre el pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago o acerca de la presencia de la arquitectura en la de Thomas Bernard, y que se inspeccione y se reivindique a Clarice Lispector o a Elena Garro, a Valeria Luiselli y a Lina Meruane, como constructoras de lugares. Tampoco que en las facultades de filosofía y letras se analice el paisaje industrial, que se estudie, citando a Nikolaus Pevsner, cuál es la tipología residencial predominante en la novela latinoamericana, o que se indague en la forma de la ciudad futura comparando estructuras urbanas y estructuras sintácticas a través de, por ejemplo, Ricardo Piglia. Ni tan siquiera extraña que en unas y otras sedes universitarias se investigue a Luis Buñuel ocupándose críticamente de la arquitectura vernácula en *Las Hurdes, tierra sin pan* (ibérica) y en *Nazarín* (mexicana), y de la vivienda señorial y burguesa en *Tristana* (toledana) y en *Ese oscuro objeto del deseo*, donde el espíritu francés se infiltra en la intimidad recóndita de las casas sevillanas: es decir, en el sexo geológico de la arquitectura doméstica.

No es casual el que a un profesor universitario de cálculo de estructuras de la edificación, ya jubilado, se le conceda, por su obra poética, el Premio Cervantes, como ha sucedido con Joan Margarit en 2019, ni que un poeta laureado proyecte en una localidad gaditana su casa, aunque la licencia de obras la firme un pariente. Hoy, en definitiva, es tan reconfortante atender a Beatriz Colomina informando desde Princeton sobre la judicialmente documentada pedestría del gran maestro Adolf Loos (tan denostado por Thomas Bernhard en *Maestros antiguos*) como a Paul B. Preciado desvelando los vínculos entre la arquitectura y la sexualidad durante la guerra fría a través de la revista *Playboy* en *Pornotopía*. Las *Casas de citas*, que duda cabe, por tercera vez continúan siendo lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura y la cinematografía y la fotografía y la cartografía y cuantas *-uras* y cuantas *-grafías* tengan a bien juntarse plácida y placenteramente con el permiso de Julio Cortázar, a sentirse carnalmente unas a otras, dando lugar a la arquitectografía, a cinematura y a la literatografía, y quién sabe si a la arquitectoratura o a la literarquigrafía.

8 Metamorfosis de los lugares en espacios

En Sevilla a 6 de abril del año 2020, al final del vigésimo cuarto día de rigurosa clausura, mientras Elías cumple dieciséis años a siete kilómetros de distancia, cuando los hogares se han transformado temporalmente, a causa de la zoonosis y por disposición legal, en arquitectura penitenciaria, y los lugares en espacios.

Bibliografía

- Aub, M. (2013). *Luis Buñuel, novela*. Ed. de C. Peiré. Granada: Cuadernos del Vigía.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. de M. Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Bou, E. (2012). *Invention of Space. City, Travel and Literature*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Bou, E. (2018a). «Carto-Graffías de la ciudad: paseantes y poetas». Muñoz, R. (ed.), *Arquitectura de palabra. Leticia y melancolía*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 189-224.
- Bou, E. (2018b). «Ruinas, círculos, construcciones». Parra Bañón 2018b, 21-46. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-278-9/002>.
- Colomina, B. et al. (2017). *Adolf Loos. Espacios privados*. Barcelona: Tenov, 48-69.
- Guillén, C. (1998). *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets.
- Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro*. Madrid: Sexto Piso.
- Magris, C. (2020). *Instantáneas*. Trad. de P. González. Barcelona: Anagrama.
- Parra Bañón, J.J. (2009). *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la destrucción*. Sevilla: IUACC-Universidad de Sevilla.
- Parra Bañón, J.J. (2018a). «Montaigne, Warburg y Roussel. Tres lugares fuera de lugar». Parra Bañón 2018b, 47-78. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-278-9/003>.
- Parra Bañón, J.J. (ed.) (2018b). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 9. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-278-9>.
- Pessoa, F. (2014). *Libro del desasosiego*. Ed. de J. Pizarro; trad. de A. Sáez. Valencia: Pre-Textos.
- Preciado, P.B. (2020). *Pornotopía*. Barcelona: Anagrama.
- Saramago, J. (1997). *Todos los nombres*. Trad. de P. del Río. Madrid: Alfaguara.
- Serra, C. (2019). *El aire de los libros*. Ed. de N. Suau. Madrid: Fundación Banco de Santander.
- Soria Olmedo, A. (2018). «Habitar, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca». Parra Bañón 2018b, 135-52. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-278-9/007>.
- Solà-Morales i Rubió, I. de (1996). «Terrain Vague». *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, 212, marzo, 34-43.

El paréntesis como arquitectura en Aub, Borges, Cervantes y Pessoa

(o dibujar signos ortográficos para construir espacios)

José Joaquín Parra Bañón

Universidad de Sevilla, España

Abstract This chapter discusses parentheses as a graphic expression and its ability to delimit spaces within a text. We study, using exemplary cases, how parentheses have been inscribed with the aim of constructing spaces (verbal and architectural). The orthographic sign as a place, as a delimitation of boundaries and as primary architecture is also investigated in several works by Max Aub and Jorge Ibarquengoitia; Fernando Pessoa through Álvaro de Campos; William Faulkner as translated by Jorge Luis Borges and, in reversed chronology, also in Miguel de Cervantes and Anne Carson. In conclusion, the concept of parenthetical space is proposed as a denomination and is defined as a concept.

Keywords Parenthesis : Architecture. Aub : Ibarquengoitia. Pessoa : Campos. Borges : Faulkner. Cervantes : Carson.

Sumario 1 Lugar. – 1.1 Espacio. – 1.2 Dibujo. – 2 Signos de ortografía. – 2.1 Max Aub. – 2.2 Jorge Ibarquengoitia. – 3 Fernando Pessoa. – 3.1 Álvaro de Campos. – 3.2 Graffia. – 3.3 Viento. – 3.4 Onomatopeya. – 3.5 Binomios y Venus. – 3.6 Senhora do Ó. – 3.7 Ofelia, virgen. – 3.8 Ode, 1914. – 4 Traducir líneas. – 4.1 Jorge Luis Borges. – 4.2 William Faulkner. – 5 Extremos. – 5.1 Miguel de Cervantes. – 5.2 Anne Carson.

1 Lugar

Un paréntesis es un espacio: la expresión de los límites de un fragmento del espacio perceptible. De un espacio físico en el que, a menudo, se cobijan ideas, percepciones, sensaciones, sonidos, pecios de tiempo, etc. Un espacio tópic, materializado, que es, por tanto, también ideológico, perceptivo, sensitivo, temporal, etc. Ese espacio es, en excepcionales ocasiones, un espacio arquitectónico: es un recinto, una habitación, un dormitorio, un cajón, un agujero o una morada. Ese espacio mensurable, abierto en el seno la escritura, está delimitado por una pareja de signos ortográficos que, tanto individual como conyugalmente, son llamados paréntesis. Un paréntesis es, en este postulado, el dibujo de un espacio lineal construido en la palabra por la intromisión de dos líneas curvas que se sitúan en los extremos de una frase. Las dos líneas, si se ven desde fuera del espacio que encierran, son convexas; ambas son cóncavas, si se perciben desde dentro, o una convexa y otra cóncava, si se observan en el sentido convencional de la lectura occidental. Un paréntesis es un matrimonio de paréntesis; un paréntesis es un paréntesis y su reflejo: son necesariamente dídimos. No hay paréntesis célibes, solteros, monásticos o viudos: uno parece sin el otro. El paréntesis es un espacio abierto entre palabras y ocupado por palabras cisorias. Es un espacio gráfico, dibujado, delineado, inscrito.

1.1 Espacio

El paréntesis es uno de los espacios más singulares de entre todos aquellos que contiene el complejo conjunto de correspondencias establecidas entre la topología y la ortografía: uno de los espacios marginales en los que interviene de forma decisiva la arquitectura. Un humilde y discreto, y a menudo mínimo y despreciado espacio al que, para caracterizarlo, denominaré *Espacio parentético*. Aunque cualquier paréntesis, sea cual sea la forma que adopte para manifestarse, con independencia de su apariencia (sea una pareja de corchetes o de guiones, de llaves o de comillas angulares fieles a las leyes de la simetría axial) delimita un espacio, el *espacio parentético* por antonomasia, aquel del que se ocuparán estas pesquisas, no es el accidental que sustituye a las comas o el que evita una nota a pie de página, ni el técnico que ampara una aclaración, ni el decorativo o el que es útil para salir del paso dando un salto al vacío, sino el que tiene conciencia espacial, y se podría añadir que atmosférica, de sí mismo. Se trata, por tanto, de aquellos espacios que son lugares. Analizaré, por tanto, no el paréntesis funcionalmente incrustado en un texto intrascendente sino la madura belleza del paréntesis que ilumina ciertas páginas de Miguel de Cervantes o de Rafael Sánchez

Ferlosio. Hurgaré voyeristamente (asomándome por el orificio o la mirilla que es el paréntesis; por el taladro de la puerta catalana tras la que, en secreto, Duchamp ocultó unas piernas abiertas de par en par en *Étant donnés*) en las relaciones, sean conflictivas o libidinosas, entre la comunicación y la arquitectura, en las que las palabras topografía, tipografía, signo, sintaxis, límite, espacio, ámbito y ambiente, casa o parapeto, se fecundan orgiásticamente unas a otras. Interrogaré, trezando metodología científica y deseo, recurriendo a lo comparativo y a lo proyectivo, una gavilla de casos ejemplares, ente los que figuran algunas citas de Max Aub seguidas de unos versos fragmentarios de Fernando Pessoa, ciertos párrafos de William Faulkner traicionados por Jorge Luis Borges y referencias a Jorge Ibarquengoitia y a Anne Carson (Parra Bañón 2019).

1.2 Dibujo

En los espacios delimitados por paréntesis confluyen asuntos esenciales que tienen que ver con la literatura y con la arquitectura, con la estética y la poética, con la topología y la tipografía o con el dibujo y la vanguardia. Son, a veces, sumideros, vórtices u ojales en los que se precipitan y entrelazan la arquitectura y la literatura, donde se establecen aceleradas relaciones productivas entre ellas. Relaciones entre ciertas ideas de lugar y algunas de las formas experimentadas por las vanguardias en su propósito de expresar gráficamente algunas nociones espaciales (como son el territorio, el paisaje, el recinto, el bolsillo, la página o el estómago) que acontecen en el ámbito de esa manifestación impresa de la literatura que llamamos escritura.

El paréntesis es un material de construcción extraordinario. Un delicado componente de la estructura narrativa de difícil, y con frecuencia desatendida, sintaxis. Al igual que una ventana mal compuesta puede arruinar una fachada, un paréntesis impertinente, superfluo, decorativo o sustituible, desgracia una página. Me refiero al paréntesis como expresión gráfica, como dibujo, como objeto y como imagen que es sugerente. Y no al paréntesis como concepto. Antes que 'escribir paréntesis', para ser preciso, debería decir 'inscribir, intercalar, incrustar, entrometer, engarzar o dibujar paréntesis', pues el paréntesis es, a menudo, un intruso, una grieta, una tentadora invitación de la oquedad. Un paréntesis no es tampoco, en el esbozo de esta teoría, una pausa: no es una fracción de tiempo aislada del curso del tiempo ni es un intervalo muerto. No es una retención: es una intersección, un acto quirúrgico o un punto de fuga.

El elegante signo ortográfico que es el paréntesis puede interferir como suceso arquitectónico en el flujo del texto, con independencia de que este sea prosaico o poético, matemático o plástico. Aunque los paréntesis son, además, los hombros de los escenarios y son

los aljibes de las acotaciones teatrales, aquí se desatenderán los paréntesis trágicos, los dramáticos y los cómicos.

Hay ocasiones en las que, consciente o accidentalmente, se escriben paréntesis para definir espacios: para significar y cualificar un espacio acentuando sus límites. Son los paréntesis gráficos que, debido a su posición y a las características de sus fronteras, alcanzan el estatuto de espacio diferenciado y que, por tanto, son, o pueden llegar a ser, una discontinuidad en una secuencia, un hueco o una protuberancia en una superficie, o un escoyo en la linealidad un párrafo. Entonces surgen como singularidades, contenedores, puertas, ventanas, intercalaciones, guaridas, túneles por los que escaparse, lugares de ascenso o de enterramiento. Y también lechos, estancias felices, celdas monacales u hogares. El paréntesis es la marca más sencilla, el signo más simple, la forma más escueta de expresar una idea ejecutiva del espacio acogedor. El paréntesis es aquí un espacio vivo y fecundo, un espacio positivamente melancólico, en el que se gesta y germina la creatividad (Parra Bañón 2019).

2 Signos de ortografía

Max Aub hizo desde Méjico muy certeras y fúnebres advertencias sobre el riesgo de usar indiscriminadamente paréntesis. Al final de la cuidadísima edición de Max Aub compuesta en Granada por la editorial Cuadernos del Vigía titulada *Mucha muerte*, se incluye la sección titulada «Signos de ortografía», que contiene una serie de aforismos, apreciaciones, inectivas o súbitos relatos, publicada por primera vez en 1968. Esta colección de anotaciones, no por casualidad empieza y termina refiriéndose a los paréntesis.¹ Comienza acusatoriamente advirtiendo: «Puntos, comas, guiones, paréntesis, asterisco: ¡Cuántos crímenes se comenten en vuestro nombre!» (Aub 2011, 159). Y continúa alertando al usuario incauto sobre su naturaleza y su carácter indómito: avisando sobre su comportamiento, similar al del boomerang asesino. Un paréntesis es, se denota al observarlo con detenimiento, un boomerang divorciado que se ha detenido en el suelo del texto, o que se ha colgado en la pared de la página, en el que es inmediato percibir su natural inclinación al movimiento: su innata capacidad de desplazamiento aéreo. Dice Max Aub:

1 La serie «Signos de ortografía» fue publicada en 1968 en la mejicana *Revista de Bellas Artes*. Opinaba Bernardo Giner de los Ríos que bien podría haber formado parte de una serie titulada «Crímenes de imprenta», o «Crímenes tipográficos», y que así se justificaría su inclusión entre los *Crímenes ejemplares* que fue publicando entre 1948 y 1951 en la revista *Sala de espera*.



Figura 1 Obras de Max Aub impresas entre 1944 y 2013
© J.J. Parra Bañón 2020

Nada tengo contra estos signos, pero tampoco envidia a quien tiene que cerrarlos siempre o a los que saben que se los cerrarán, pase lo que pase. ¡A ver quién me tira el primero! ¡Échenlo! Espero a pie firme.

– ¡Cuidado con el boomerang!

No le valió: le cercenó la carótida. Largo, largo, largo paréntesis. (2011, 188)

Antes, en el párrafo previo, ya cuestionaba la obligatoriedad de duplicarlo, de abrirlos y de cerrarlos:

¿Por qué se han de cerrar siempre los paréntesis que se abren o abrir los que se cierran? He abierto muchos paréntesis y he tenido que cerrarlos porque sin eso me echaban en cara el no hacerlo aun faltando a la verdad, porque hay paréntesis que no se cierran ni tienen por qué cerrarse y otros que se cierran y no se sabe cuándo se abrieron. (188)

2.1 Max Aub

El devoto tipógrafo que fue siempre Max Aub (1903-72), amante de las buenas impresiones, tensiona los paréntesis convirtiéndolos en postulados y en historias. Es un elocuente gobernador de ellos. Usuario parco en *Mucha muerte* y, por el contrario, generoso en algunas secciones de *Luis Buñuel, novela*, una de sus obras inconclusas y póstumas.² Aub usa en ella, terapéutica y secuencialmente, paréntesis convencionales, preñados por un mismo término: «Le molesta la gente, la multitud, las aglomeraciones – y no solo por su sordera, que viene de más lejos el sentimiento –, los desfiles, el honor (de los demás), la patria (de los demás), la familia (de los otros), el dinero (ajeno)» (Aub 2013, 590). Hay estructuras de paréntesis y superestructuras parentéticas: paréntesis binarios y enjambres de paréntesis, como los que se multiplican en los textos que aspiran a ser científicos. En estos casos, cuando contienen lo que huelga, los paréntesis actúan de puentes o de catapultas: acotan aquello que el lector puede saltarse. Otros paréntesis actúan como el prólogo y el epílogo en un libro, cual es el referido, de seiscientas páginas: lo cohíben apuntalando-

² El índice de *Luis Buñuel, novela*, compuesto de acuerdo al diseño y a la maquetación de Francis Requena, remite a las páginas interiores encerrando innecesariamente el número, precedido de una *pe* minúscula, entre parentéticas llaves. En él, impreso con tinta roja, se lee: «El cine {p.127}», o en tinta negra: «De lo feo {p.561}». Los números en el índice y los centrados a pie de cada página de la edición de 2007 en *Pre-Textos* del poemario de Anne Carson titulado *Hombres en sus horas libres*, van entre paréntesis zambos. Dice en el índice: «Boxeando con su sombra) 67 (»), y, dice después: «Epitafio: Deshielo) 295 (»).

lo, comprimiéndolo por los bordes. Algunos paréntesis son estructuralmente afines al «Prólogo personal» que, para compararse con el cineasta aragonés, escribió Aub en *Luis Buñuel, novela*, y al «Epílogo personal» que redactó para este ensayo-entrevista disfrazado de relato dialogado.

Los paréntesis son afónicos: al contrario que el signo de interrogación o el de admiración, son verbalmente casi inexpresables, indistinguibles por la entonación. Max Aub en «No pudo salir de aquel paréntesis» (2011, 163) advierte a los escritores y a los lectores de la dificultad de salir de los paréntesis una vez que han sido fijados, al tiempo que denuncia su vocación por la clausura y su propensión al aislamiento y al secuestro, e informa sobre la presión que ejercen desde los extremos, prensando la frase y exprimiéndole los líquidos que pudiera contener en su cuerpo. Aludiendo a ese paréntesis sin cintura que es el corchete, reivindica su equívoca apariencia de féretro.³ Los paréntesis empleados para enterrar las frases que deben de pasar desapercibidas (que recuerdan a los ataúdes), en la mayoría de los casos, consiguen el efecto contrario: enfatizar, enfocar, alertar sobre el feroz animal enjaulado en su seno.

Max Aub se recrea y regocija en consideraciones formales sobre estos signos, porque es evidente que son signos y no significados: formas próximas, en su libido de imágenes, a la poesía visual que confía más en la abstracción que en la analogía (más Carl Andre que Guillaume Apollinaire, antes Ane Carson que Joan Brossa). Es la figura del signo la que, a menudo, desencadena el referente, el símil o, en algunos casos, el destello de la metáfora. Es su aspecto y su posición, es su postura lo que activa la fantasía: lo que permite, cuando se logra, una absoluta y hermosísima fusión entre la poesía y la pintura, o entre ortografía y paisaje, o entre dibujo y atmósfera. La que da acceso a la delicada belleza que hay en: «Y le hundió el guion hasta la empuñadura» (Aub 2011, 164), escrito cuando guion se escribía 'guión' y la tilde incisiva apuñalaba a la o minúscula, o a la belleza acunada en: «Dormir en un prado de comas, bajo un viento oscuro de acentos» (186).

Los que de Aub más le interesan a este proyecto son los paréntesis en los que palpita un sutil, y no impositivo, propósito analógico. En los *Crímenes ejemplares*, en los aproximadamente ciento ochenta relatos que alberga, solo hay un paréntesis: y es de este tipo. Uno situado entre dos puntos seguidos, ajeno a la necesidad de intromisión, que aparece en el crimen ejemplar en el que se dice:

3 «Prensarlo entre corchetes, poco a poco, hasta que se desangre. Esperar a que se junten, enterrarle en ese ataúd para que pase desapercibido...» (Aub 2011, 160); «No pudo salir de aquel paréntesis» (163).

Cayeron en los perros. Tuvieron siete, casi a lo largo de un cuarto de siglo. (Tenían una casa vieja, húmeda, larga y estrecha, con olor a albañal, que no percibían, oscura.) Ninguno de los canes les llegó tanto al corazón como Julio, un faldero blanco y sucio. (Aub 2011, 54)

Los paréntesis de la frase «(Tenían una casa vieja, húmeda, larga y estrecha, con olor a albañal, que no percibían, oscura.)» dibujan los límites de la casa larga y estrecha, vieja y húmeda, sumergida en un olor a albañal que el matrimonio residente, ya inmunizado, era incapaz de percibir. El paréntesis alarga y estrecha la casa, visualiza su longitud y su estenosis y la transforma en el pasillo que es una frase. Este paréntesis, que es aquí ortográficamente innecesario, cumple ahora una función figurativa que no podrían satisfacer los puntos ni las comas, ni los guiones ni otros signos gráficos afines. Este paréntesis aubiano es, en definitiva, la casa: es la habitación, es el espacio, es la topología y es la cartografía del lugar maloliente.

Un paréntesis es, a veces, en vez de un domicilio fétido, un recodo en el que se remansa, o se esconde, una parte del texto. Otras es una válvula por la que se escapa o una vulva por la que se adentra. Hay paréntesis-campana en los que las palabras son el badajo que impacta en ellos y lo hacen sonar y hay paréntesis-cerco en los que se refugia el horror, y con los que se defiende de lo hostil la belleza.

Los escritores que dibujan son más proclives al paréntesis que los ágrafos. Max Aub y Fernando Pessoa, al igual que Ramón Gómez de la Serna y que Federico García Lorca, dibujaban no en los márgenes de la página sino al margen de sus textos. Aub editó en México, en 1964, un juego de naipes donde se funden, superponiéndose gráficamente, los palos de la baraja francesa y de la española: las copas y los corazones, las espadas y los tréboles o los bastos y los diamantes, los primeros dibujados con líneas verdes y los segundos con filamentos cárdenos.⁴ Los caballos (las Q) siempre tienen ojos; los reyes (las K) siempre tienen bigotes: bigotes siempre dibujados con dos trazos, boca arriba o boca abajo, como paréntesis abatidos y alineados. Se trata de las ciento ochenta cartas de una baraja atípica, ilustrada con dibujos contruidos con líneas a color, trazadas por el propio autor (aunque se los atribuyó a su artista heterónimo: Josep Torres Campalans), de modo que, en el reverso de cada una de los naipes, epistolariamente, se va contando a trozos, sin un orden fijo, una historia con múltiples variantes sobre el difunto Máximo Ballesteros.

En el as de copas hay, dibujado con tinta negra, un cáliz y, dentro de él, en rojo, cuadruplicado, un corazón: al fondo de la copa hay

⁴ Cuadernos del Vigía reeditó en Granada en 2010 el *Juego de cartas* publicado en 1964 por la editorial Alejandro Finisterre en México D.F.

sangre. En el reverso, en la segunda línea, tras los puntos suspensivos, hay un paréntesis en el que habla de las circunstancias de los puntos suspensivos previos. En *No son cuentos (cuentos)*, hay paréntesis desde el título: paréntesis irónicos que no se sabe si contradicen o si reafirman lo antedicho. En *El Correo de Euclides*, que era el periódico anual y el cuento de fin de año que, con un solo pliego, como un panfleto a doble cara, producía como regalo navideño, convivían los paréntesis. El de 1964 contenía, en la portada: «(Zenón tenía razón)», y en la contraportada: «(y nada más que la verdad)». ⁵ Estudiando a Max Aub es posible aprender a injertar, además de prótesis verbales y de sabrosas peras en olmos inverosímiles, paréntesis. También es posible aprender, como hizo Ibargüengoitia, a hacerlos reír.

2.2 Jorge Ibargüengoitia

El paréntesis es el lugar al que se destierra lo incómodo, las puntualizaciones, las indiscreciones, las digresiones, las discrepancias y las impertinencias para que, allí expatriadas, parezcan oportunas. Es donde el mejicano Jorge Ibargüengoitia recluye, por ejemplo, las justificaciones, los asombros, las explicaciones y las excusas maceradas en ironía. Dice en el cuento *La ley de Herodes*: «¡Y cuando llegó, Dios mío, qué violencia! (cuando exclamo Dios mío en la frase anterior lo hago usando de un recurso literario muy lícito, que nada tiene que ver con mis creencias personales)» (Ibargüengoitia 2012, 20); y, unos párrafos después:

apretando contra mi propio corazón, como San Tarsicio Moderno, no la Sagrada Eucaristía, sino mi propia mierda. (Esta metáfora que acabo de usar es un tropo al que llegué arrastrado por mi elocuencia natural y es independiente de mi concepto del hombre moderno). (20)

Además de envasar con paréntesis sus apostillas didácticas sobre los recursos literarios que maneja, dentro de ellos enturbia, química y convencionalmente, las aclaraciones técnicas. Dice, refiriéndose a su

⁵ *El Correo de Euclides* era un opúsculo, compuesto y editado por Max Aub mientras residía en el número 5 de la calle Euclides de México D.F., que el escritor le regalaba a sus conocidos como felicitación de año nuevo. Publicó siete números, entre 1959 y 1968, impresos en un cartel de 500 × 385 milímetros, a dos tintas y por ambas caras, que contenían diversos titulares humorísticos, compuestos con diferentes tipografías, que no ocupaban más de una línea de texto. Bajo la cabecera, en el anverso, se informaba de que *El Correo de Euclides* era un periódico conservador; en el reverso, espaciosamente, liberado de la densidad verbal de la portada, Max Aub firmaba en mayúsculas y deseaba, con ese último cuento del año, lo mejor para el próximo.

propia orina, enfrascada para que le practiquen un análisis: «es un líquido turbio (por el sulfato de magnesio) de color amarillo» (2012, 20). La diferencia entre esa expresión y una hipotética que dijera: «por el sulfato de magnesio, es un líquido turbio de color amarillo», es que en la primera el vaso transparente, el tubo de ensayo, se pone en evidencia, se manifiesta a través del paréntesis. El paréntesis es un contenedor, un recipiente: ahora, un cuenco para trasegar líquidos. Es un almacén de experiencias, de curiosidades y de anomalías.

Aprovechar la capacidad del paréntesis para visualizar espacios de muy diversa entidad requiere una amplia experiencia de artesano: un hábil manejo de esta herramienta perfecta. En el relato «What became of Pampa Hash?» escribe: «Yo acababa de entrar en el camarote (el único camarote) con la intención de abrir una lata de sardinas» (Ibargüengoitia 2012, 37). Aquí el paréntesis es el dibujo del «único camarote» de una embarcación: el plano, la planta y la sección longitudinal, de ese recinto al que el paréntesis hace único, exclusivo. Y es el paréntesis el que lanza su lengua bífida desde el camarote hacia la lata de sardinas, y la atrapa y la suma a la analogía: entre la lata y el camarote, es el paréntesis quien establece relaciones de semejanza. El que identifica y unifica el pequeño espacio arquitectónico (camarote) y el angustioso espacio de la conservación (lata), de forma que el segundo le presta al primero sus atributos; el (camarote) se estrecha y se comprime porque la (lata), como sucede en la metáfora, le cede instantánea y temporalmente su significado. El paréntesis enlata, mantiene en conserva, lo que alberga. Así, unas páginas después, en el mismo cuento sugiere, una vez que los protagonistas han desembarcado, que un paréntesis es un ascensor y es un cuarto de hotel: «Fuimos a un hotel (con la intención de reconciliarnos) y estábamos ya instalados en el elevador, cuando se acercó el administrador a preguntarnos cuál era el número de mi cuarto» (42). La misma ley de la percepción que hizo que entre el camarote de un barco y una lata de sardinas, convocados en una misma frase y aunados por un paréntesis, hubiera trasporte de significados, es la que provoca que el tráfico entre significantes suceda entre la cabina de un ascensor y la habitación de un hotel.

Si el referente para el camarote, en vez de una lata de sardinas hubiese sido una lata de pimientos o un bote con garbanzos, el intercambio no se habría producido: para que suceda el fenómeno de la transfiguración es necesario, en este caso, un medioambiente acuoso, un mar común. Son el barco y el mar, que estratégicamente se omiten, los que hacen que los peces, por la intermediación del paréntesis, se enlacen en el camarote al mismo tiempo que el navegante, mientras vamos leyendo, se apretuja, como un contorsionista, en la pecera del recipiente metálico. Idéntica escasez de espacio, la misma falta de desahogo, se plantea entre el receptáculo del ascensor (la habitación móvil en la que se rozan accidentalmente los cuerpos

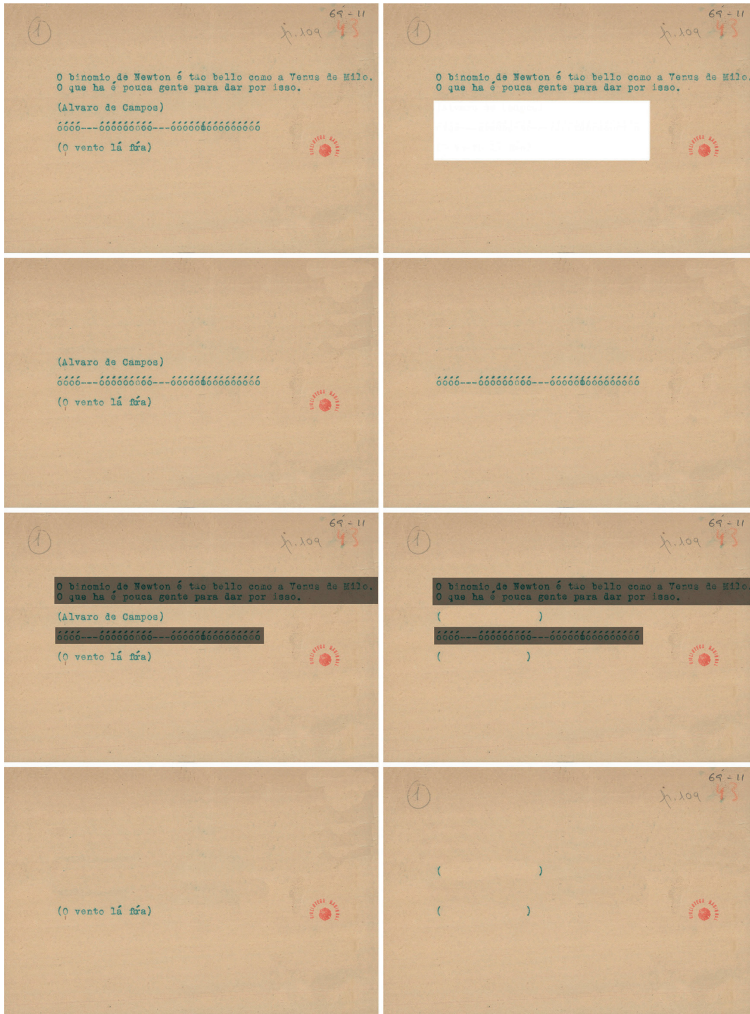


Figura 2 O binomio de Milo é tan bello como a Venus de Newton
© J.J. Parra Bañón 2019

propensos a la asfixia) y el recinto del cuarto alquilado (la habitación inmóvil donde van excitadamente a frotarse los cuerpos antes de extasiarse). Ahora sobre la faz de la tierra, entre el suelo inestable del elevador y el piso firme en el que aguarda la cama, hay una descarga, una transmisión de energía activada por el paréntesis: por el paréntesis dentro del que el narrador confiesa sus intenciones: «(con la intención de reconciliarnos)». Un paréntesis es, en definitiva, un confesionario: esa habitación de madera, afín a los elevadores y a las celdas, a medio camino entre un mueble y un baldaquino, en el que alguien se sienta a escuchar, a través de una celosía, murmuraciones. El paréntesis es un lugar cualificado: es el lugar de las confesiones.

3 Fernando Pessoa

Cuando aquí se alude al paréntesis como espacio arquitectónico, como recinto o como dependencia, como unidad espacial mínima funcionalmente indeterminada a la que, de modo genérico, denominamos habitación, se hace referencia a algunos de los que planteó Fernando Pessoa en aquel misterioso y transgresor y lautremontiano poema sin título en el que propuso que el Binomio de Newton era tan bello como la Venus de Milo: que entre la posible Venus de Newton y el inexistente Binomio de Milo no había grandes distancias estéticas. Escribió el poeta portugués:

O binomio de Newton é tão bello como a Venus de Milo.
O que ha é pouca gente para dar por isso.

(Alvaro de Campos)

óóóó --- óóóóóóóóóó --- óóóóóóóóóóóóóóóó

(O vento lá fóra)

3.1 Álvaro de Campos

El poema - lo que se sabe del poema - procede de una cartulina mecanografiada,⁶ en la que se dactilografiaron, como muestra la primera imagen de la figura 2, unos versos que fueron probablemente manuscritos por Pessoa en algún papel que se extravió y luego tecleados a máquina, en el que los tres conjuntos dispares de oes minúsculas están separados por dos conjuntos de tres guiones.⁷

En este 'casi original' hay dos versos entre paréntesis. Primero, ese en el que se lee: «(Alvaro de Campos)». Defiendo que este es un verso y no una simple firma, o la mera atribución a un heterónimo, porque la grafía es la misma - y quizá también lo es el cometido - que la del segundo verso entre paréntesis «(O vento lá fora)», que es el fragmento en que se centrará este análisis.

Los escribió, no se sabe con exactitud cuándo, quizá algún día de finales de 1915, y no está claro que sea un poema concluso, ni siquiera que se trate de un solo poema. Quizá son solo porciones: ruinas de, al menos, dos poemas distintos, duchampiana y definitivamente inacabados.

En el mercado editorial hay diversas - demasiadas - versiones de él, en las que varían la ortografía, los signos y el número total de letras. Todo es complejo y confuso en este breve poema que no es solo un poema. No es solo un poema porque es un manifiesto estético. Un manifiesto que, a excepción del *Manifiesto Futurista* de Marinetti de 1909 (que tanto repercutirá en los postulados del futurismo pessoano), fue redactado antes de que las vanguardias europeas históricas (dadaísta, surrealistas, etc.) publicaran los suyos.⁸

⁶ Amablemente facilitada a través de la profesora Maria Fernanda de Abreu por el profesor Luiz Fagundes Duarte.

⁷ La ortografía con la que se han publicado estos versos es casi tan variada como la tipografía utilizada para ello. En la citada edición bilingüe de J. Pizarro (Campos 2016, 666) la grafía del original se conserva; en la lisboeta de Ática, sin embargo, se escribe: «O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso. // óóóó — óóóóóóóó — óóóóóóóóóóóó // (O vento lá fora).» (Pessoa 1944, 110); y en la de Viquiera se lee: «O binómio de Newton é tão bello como a Vénus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso. // óóóó - óóóóóó - óóóóóóóóóóóó // (O vento lá fora)» (Pessoa 1983, 260).

⁸ Previo a los dadaístas (el *Manifiesto Dadá* de Tristan Tzara es de 1918); previo a los surrealistas (el *Manifiesto Surrealista* de Breton es de 1924) y previo a los poetistas (el *Manifiesto poetista* del arquitecto Karel Teige es de 1924, aunque posterior a los futuristas (el *Manifiesto Futurista* de Marinetti es de 1909). En el *Manifiesto Futurista* ya se establecieron relaciones carnales entre la mecánica y la escultura griega: en él, según Max Aub, se afirma que: «un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia» (2013, 440); «El más bello descubrimiento del hombre es el bicarbonato de soda» dice Aub (2013, 447) que escribió dadaística y acentuadamente Francis Picabia hacia 1920. En el primer y único número de la «revista eventual» *Portugal Fururista* (1917) Pessoa publica «Episódios» (pp. 21-23); Álvaro de Campos «Ultimatum» (pp. 30-34) y, de Marinetti, se reedita «O Music-Hall»

Lo que afirmó Pessoa en 1915 en su primer verso ha tardado decenios en ser demostrado por la neurociencia: la belleza, sea del tipo que sea, estimula, enciende siempre el mismo lugar del cerebro. La audición de las *Variaciones Goldberg* de Bach y la contemplación en la Galería de la Academia del *Milagro de san Marcos liberando al esclavo* pintado por Tintoretto, o acariciar una ecuación de suaves caderas, activan, enervan, excitan la misma región de la fea masa encefálica que contenemos y hace que se segreguen los mismos neurotransmisores en el caudal del riego sanguíneo.

Lo que afirmó Pessoa en su segundo verso es una evidencia que, estimo, no necesita demostración alguna: que hay mucha gente, demasiadas personas insensibles, que no se dan cuenta de la continuidad y de la persistencia de la belleza, de la que comparten un traumático hipérbaton residente en un verso compuesto por Góngora para su *Fábula de Polifemo y Galatea* y uno situado en una iglesia de Francesco Borromini levantada en una universidad pontificia de Roma.⁹

3.2 Grafía

El poema de Pessoa no es solo un poema: es más que un poema porque es también un dibujo. Es un dibujo, al menos, el tercer verso. Un dibujo compuesto por 4 oes tildadas y, tras 3 guiones, otras 9, y después de otros 3 guiones equivalentes, 15 oes más yuxtapuestas, parredañas, casi tangentes. Pessoa dibujó 28 oes minúsculas, acentuadas de izquierda a derecha. Dibujó una serie de 28 circunferencias y 2 líneas horizontales tripartitas y, sobre cada cabeza, una corona con una única espina (o con una puntilla soltera que las descabella).

(pp. 39-42). El poema fue escrito hacia 1915, el año en el que Kazimir Malévich pintó su *Cuadrado negro*; el año en el que Franz Kafka escribió *La metamorfosis*; el año que Marcel Duchamp dejó París y se marchó a Nueva York. Pessoa nació un año después de Duchamp y murió 33 años antes que él. Y no fue hasta 1920 cuando Duchamp parió a su alter ego, 'Rose Sélavy', una vez que Pessoa ya había dado a luz a muchos de sus heterónimos.

⁹ «Cuanto las cumbres ásperas cabrió», escribe Luis de Góngora y Argote en el verso 45, octeto VI, de su *Fábula de Polifemo y Galatea*. Dice Sánchez Ferlosio en «Splendet dum frangitur», de la «Semana segunda» de *Las semanas del jardín*, que Dámaso Alonso «pretendió demostrar cómo el hipérbaton que disloca a cabrió de su lugar sintáctico, separándolo de cuanto y poniéndolo tres palabras más allá, mimetiza en la relación material entre los significantes la figura dinámica de lo representado» (Sánchez Ferlosio 2015, 209). El hipérbaton disloca, cambia de lugar, traslada el lugar, mientras el paréntesis asigna un lugar: da lugar. Ambas estructuras proyectan lugares y son, en consecuencia, formas de hacer arquitectura. En *Tirar del hilo* el comisario Salvo Montalbano, ante el redil siciliano de unas cabras gírgentanas, cuando se fija en sus «larguísimos cuernos enroscados en torno a sí mismos que apuntaban al cielo» se preguntó, fundiendo linternas cupulares con campaniles, «si Borromini se inspiró en estos cuernos para el campanario de San Ivo» (Camilieri 2020, 167). Cabras gongorinas, arquitecturas espirales, hipérbatos y estructuras parentéticas.

O bien el penacho es una pequeña llama mecida por la brisa. Cuando estoy sobrio yo veo ahí, alineadas contra la pared, las testuces de los apóstoles el día de pentecostés. El «viento oscuro de acentos» (Aub 2011, 186) que Max Aub detectó en otra escena también puede verse y oírse en este pentagrama pessoano.

Porque un poema puede ser analizado como si fuera una imagen, es viable hacerle la autopsia a este dibujo verbal en el que se diluyen en el aire ecuaciones, esculturas, heterónimos y vocales. El texto poético puede ser desmembrado y desentrañado como si se tratara de una composición gráfica en la que las palabras son manchas legibles y son figuras. Es decir: destripado y estudiado, no léxica o semántica o morfológicamente, sino compositivamente, formalmente, espacialmente: es decir, gráfica y arquitectónicamente. Hay poemas en los que los paréntesis enmarcan alguna imagen y la sacan a la superficie. Hay poemas en los que los paréntesis salpican de imágenes los versos e hispan las estrofas de agujeros.

3.3 Viento

El verso más relevante para este interrogatorio general a los signos ortográficos es el último, el que va intencionadamente entre paréntesis mecanográficos:¹⁰ protegido por las líneas, o por las jambas, que son las líneas defensivas de los paréntesis.

La primera pregunta que se le debe de hacer al verso es: ¿Por qué el viento está entre paréntesis? Estoy convencido de que la razón principal que tuvo Pessoa para dibujar el paréntesis no es tanto la presencia del «viento» cuanto la existencia del «afuera». El «allá afuera».

Habría que preguntarse: ¿Fuera de qué, o fuera de dónde?, pues si hay un afuera es porque hay un adentro. Ese adentro es, por ahora, lo que cabe entre los extremos del escudo doble del paréntesis. Y a ese adentro velado, a ese seno, a ese espacio que desea ocultarse, que aunque se transparente es casi secreto, es al que formalmente denomino 'espacio parentético'.

El paréntesis es el verbo que falta en esta frase informativa. El viento sucede (está, sopla, silba, suena) fuera: más allá del paréntesis. A ambos lados, alrededor, por encima y por debajo de él. El paréntesis define aquí un interior, un espacio interior, una madriguera o una celda desde la que se percibe (se siente, se escucha, se teme) el viento que actúa fuera.

No es indiferente que actúe «afuera»: (El viento afuera), o que lo haga «allá afuera»: (El viento allá afuera), pues ese «allá» sirve pa-

¹⁰ Hoy en día uno dibujado en la tecla del 8 [()] y el otro encima del 9 [)]; en la Underwood 5 de 1915, sobre el 8 estaba el signo de admiración.

ra fijar la posición del espectador en el interior en el que se aísla del acontecimiento forastero. Si el viento, digamos, se oye «afuera», ese afuera es inmediato y está cerca, quizá al otro lado de la pared, o de la ventana. Sin embargo, si el viento se oye «allá afuera», ese afuera está lejos, distante, más allá del cobijo en el que nos resguardamos, o lejos de aquella casa lisboeta que protegía al escritor de la inclemencia.

Un viento, en cualquier caso, fenomenológico, organoléptico, del que nos defiende, como si fueran muros o edificios, los paréntesis. Ellos son las cuencas de las manos con las que se trasiega el agua desde el pozo hasta la boca; las manos en las que anida la ternura: las manos ahuecadas del marido que busca los pechos de Gertrudis en *La vida breve* de Onetti y encuentra ausencias y cicatrices.¹¹

Los paréntesis son, esencialmente, límites: los límites que definen ese espacio íntimo. El sistema de defensa del interior respecto al exterior afectado por ese viento del que se desconoce todo, salvo que es, o que a alguien le parece, viento. Que no es brisa, pues en ese caso, el paréntesis sería innecesario y molesto; ni es huracán, pues entonces, por su fragilidad, resultaría inútil.

Al escribir un paréntesis, por tanto, se dibuja un espacio anímico y se prefigura una atmósfera comfortable. Y ese espacio caligráfico es, a menudo, una habitación y es, en consecuencia, arquitectura elemental: es una forma y una expresión arquitectónica a disposición de cualquiera que sepa usarla topológica y topográficamente para caracterizar lugares, y para expresar continuidades y singularidades.

3.4 Onomatopeya

Atendiendo a este verso lenticular y entre trincheras, podría pensarse que la sucesión de oes que le precede («óóóó --- óóóóóóóó --- óóóóóóóóóóóóóó») es una onomatopeya: que alude al sonido del viento «allá afuera». Un viento que, a diferencia del viento ordinario, ni silba, ni sisea, ni ulula: un viento distinto, un viento que, se podría decir, 'oea'. Un viento sin exclamaciones, sin signos de admiración, alejado de los códigos gráficos convencionales, comprimido en un inverso ciempiés de atemperadas oes que caminan por el techo. Un viento desamparado que no tiene mayúscula inicial ni punto final.

Quienes recitan el poema, acostumbran a declamar las oes no como una serie armónica sino imitando, a su buen criterio, el sonido que les parece que hace el viento común cuando sopla. Aunque si la sucesión de oes alude al viento, quizá no se refiera tanto al viento que

¹¹ «Habría llegado entonces el momento de mi mano derecha, la hora de la farsa de apretar en el aire, exactamente, una forma y una resistencia que no estaban y que no habían sido olvidadas aún por mis dedos» (Onetti 1983, 18).



Figura 3 O vento lá fóra (Ó) Ofelia
 © J.J. Parra Bañón 2020

se oye «allá afuera» sino al que se oye dentro, cuando este entra impetuoso en el paréntesis procedente de «allá afuera»: es decir, cuando se cuela por los intersticios que el paréntesis deja; cuando se filtra por las rendijas o las grietas de la casa o de la habitación desde la que el poeta percibe la amenaza. Los paréntesis podrían ser los muros que el portugués le puso al viento lisboeta para que sonara redondo al filtrarse por ellos: por sus fisuras y por sus heridas. Para que silbara como lo hace en la San Juan Luvina espectral que encumbró Juan Rulfo en *El Llano en llamas* o en los fotogramas de *El caballo de Turín* que impelió Béla Tarr. Ellos definirían, en la hipótesis que aquí se postula, el espacio sonoro en el que el viento vuela: los límites de una caja de resonancia. El sonido del viento pessoano necesita holgura, un amplio pasillo encima y otro debajo: un interlineado mayor que el dejado entre la *Venus de Milo* y toda gente que la mira y no se da cuenta de dónde radica la belleza.

Aunque se ha dado por supuesto que la concatenación de oes es una onomatopeya del viento, podría no serlo, pues el viento convencional ni suena así ni habitualmente se dibuja de ese modo. La onomatopeya oficial del viento dibujado con consonantes es una sucesión de eses; y si se le da apriencia con vocales, lo más frecuente es dibujar al viento que ulula utilizando una concatenación de úes: uuu úúúú.

En cualquier caso, podemos oír el viento, pero somos incapaces de oír el paréntesis. Porque el paréntesis es impronunciable y es mudo, aunque no es opaco. No sabemos cómo verbalizarlo ni cómo silenciarlo ni, a menudo, dónde situarlo. El paréntesis es una sílaba fantasma: un signo que vuelve discreto a todo aquello que toca al mismo tiempo con sus manos. Un signo que, por un lado, induce al anonimato y que, en el sentido contrario, subraya, destaca, enfatiza a aquello a lo que, como si fuera el haz de un reflector, enmarca.

3.5 Binomios y Venus

En el poema hay otros paréntesis amándose en la sombra. Algunos de ellos están agazapados en el primer verso. Están, por ejemplo, dentro del, así llamado, *Binomio de Newton*, en la estructura de esa expresión matemática que tan hermosa le parecía a Pessoa (aunque no explicó las razones) en la que proliferan paréntesis.¹²

Los otros paréntesis que hay escondidos en ese primer verso germinan en la Venus que Fernando Pessoa nunca vio en París: en las caderas de la de Milo y en sus brazos invisibles. Están en cada una de sus curvas duplicadas y en todas las curvas de todas las afroditas

¹² Hay quien defiende que el paréntesis gráfico se gestó en la ortografía de las matemáticas: hacia 1544 en la *Arithmetica integra* de Michael Stifel.

que sustentan la belleza sutil y erótica del paréntesis. Son, en definitiva, los paréntesis los que vinculan a Newton con Venus, los que hermanan a los polinomios con las esculturas y a las ecuaciones con las ruinas. Propongo, como conclusión, basándome en Botticelli, en Giorgione y en Tiziano, en Tintoretto y en Velázquez, que el postulado estético de Fernando Pessoa se formule matemáticamente como un axioma que establezca que: «Cualquier Venus puede descomponerse en un sumatorio finito de formas parentéticas».

3.6 Senhora do Ó

Aún hay más paréntesis disimulados en las entrañas del texto: los últimos y más recónditos y más tímidos de ellos son femeninos.¹³ Obsesionado con la «ó» de Fernando Pessoa (y, en los momentos en los que reconozco en ella un globo ocular, fascinado), me entretengo imaginando que tal vez esta no sea la cuarta vocal, ni una alusión sonora al viento, ni siquiera una longeva exclamación admirativa, sino que es la irónica conjunción de un par de paréntesis: de dos paréntesis abrazados, cuyo abrazo sexual es matizado por el acento fluctuante. Deduzco, entonces, que la ó es un esquema de la letra Φ , y la letra Φ un esquema del apareamiento de dos perfectos paréntesis semicirculares.

Tal vez no es nada de eso y en cambio se trata es una extraña invocación a 'Nossa Senhora do Ó': una referencia a esa advocación virginal que en Portugal escriben con una Ó acentuada, a la que Andalucía llaman 'Nuestra Señora de la O', o 'Virgen de la O' y, en Italia, 'Madonna del Parto'. Ahora bien: ¿Qué tienen que ver los paréntesis con Nossa Senhora do Ó? De un somero análisis iconológico, aliñado con algo de fantasía, se podría obtener una respuesta satisfactoria.

Nuestra Señora de la O, antes de llamarse así, antes de limitar su nombre a la vocal O, era llamada Nuestra Señora de la Expectativa del Parto, o Nuestra Señora de la Dulce Espera. Se trata de un culto mariano de origen medieval que mostraba a una mujer en avanzado estado de gestación, pronta a parir. Y no era extraño que el feto se transparentara en su vientre y que el útero se representara mediante una mandorla. Es en esta mandorla uterina, de ilustre tradición véneta, en la que se refugió el paréntesis, y la que dio lugar, cuando la iconografía del embarazo se prohibió en los templos de la cristiandad (pronto los más dogmáticos consideraron que era indecente que en los altares hubiera mujeres preñadas), la que dio lugar a la O (Ó) elocuente y conmemorativa, pues ni los fieles ni los artistas es-

13 Mientras conversaban a propósito de *La Vía Láctea*, Buñuel le confesó a Aub: «Ya sabes que Cristo no me merece ninguna simpatía y que, en cambio, tengo toda clase de respetos por la Virgen María» (Aub 2013, 264).

tuvieron de acuerdo con esta restricción y buscaron, y encontraron, una novedosa alternativa para esas vírgenes episcopalmente censuradas: como la barriga ocupada por el feto maduro adquiere forma de elipsoide, y como la silueta del elipsoide parece una O, en vez de dibujar un vientre prominente lo dibujaron plano, aunque remarcando la O perimétrica: la O gestante y simbólica. Así, por razones compositivas en las que se mezclan la moral y la estética, Nuestra Señora de la Expectativa, debido a esta transposición gráfica, pasó a denominarse Nuestra Señora de la O. Una O bizantina, una almendra italiana en la que se refugia un niño entronizado, una O disimulada en un sol radiante, o una O descompuesta en dos paréntesis plateados que sirven de cuna a un bebé que, aeronáutico, flota en esa placenta.

3.7 Ofelia, virgen

Pero dudo mucho que el poeta astrólogo, poco dado a la imaginería, tuviera interés alguno por Nossa Senhora do Ó. Niego que en sus oes tildadas haya, aparte de en los recodos de mi imaginación, alusión alguna a su advocación. Si cuando el célibe escribió su poema ya hubiera conocido a Ofélia Queiroz, su única novia, tal vez se podría especular con que se refería ella, inducidos por el motivo de que a menudo la llamaba simplemente O.¹⁴ Esta hipótesis, salvo que se recurra a los augurios, no es defendible por la razón cronológica de que el precario amante la conoció cinco años después de haber escrito el poema.

No es Pessoa sino quien escribe el que, descarriado, turbio, dando rodeos y recurriendo a falsedades poéticas, en la Ó del poema ve vírgenes grávidas y oye voces y ve paréntesis y teme orificios voraces y declina tempestades. Pienso que el paréntesis se intercala en un texto igual que se inmiscuye en un cuerpo y lo fecunda. Defiendo que el buen paréntesis, que los paréntesis más bellos, si acaso la belleza del paréntesis no es una expresión vacía y carente de significado, señala una abertura hacia el otro lado, y que es también un lugar amniótico y, por tanto, un territorio propicio para que cohabiten amándose la arquitectura y la literatura. Y siento que el paréntesis es un espacio para la engendración y gestación de lo extraordinario: y, por tanto, que es el lugar del proyecto y de la propuesta, del arte y de la imaginación.

¹⁴ Además de en sus cartas (Pessoa, Queiroz 2012), en el manuscrito del poema de 9 de febrero de 1920 que comienza diciendo «Não creio ainda no que sinto» escribe, en vez de Ofélia, escuetamente O.

por ejemplo, son extraños: no llegan a media docena por novela;¹⁶ en Georges Perec, se reparten, ubérrimos, a diestro y siniestro. Ramón Gómez de la Serna, ilustrador y compositor de habitaciones propias, siempre afecto a lo visual y a lo gestual, al cine y a la fotografía, al ilusionismo y al maquillaje, al circo y a la pantomima, a lo breve y a lo simbólico, fue uno de los escritores del siglo XX que más atendió, y con más hondura exploró, la potencialidad analógica del paréntesis y su capacidad metafórica: lo hizo, además de en sus *Greguerías*, en algunas de sus piezas teatrales, como fue en *Beatriz (Evocación mística en un acto.)* y en *Los sonámbulos*.¹⁷

El portugués comenzó a usarlos pronto: con intensidad a partir de 1914 y hasta su muerte.¹⁸ No los había al principio, pues el paréntesis es cosa de adultos. Incrustar paréntesis en la poesía, pronostica esta investigación, es más complicado que en la narrativa: en la poesía hay que engazarlos (como hace el joyero con los diamantes en el cáliz y en la corona); en la prosa, que integrarlos. En el teatro y en el guion cinematográfico, hay que intercalarlos sembrándolos.

4 Traducir líneas

Hay otros paréntesis que, al igual que los de Aub y Pessoa, son marcos que encuadran imágenes: son dibujos que son palabras que convertidas en figuras trascienden el signo y el significado. Que van más allá del símil, de la inmediata relación de semejanza que suscitan o de la fácil alegoría. Y si acaso no son, en sentido estricto (quiero decir en el más rígido sentido académico) metáforas, mantienen relaciones íntimas y concupiscentes con ellas.

Para evidenciar la potencialidad figurativa del paréntesis, para subrayar su capacidad representativa a través de la analogía formal y para plantear, al hilo de Jorge Luis Borges, el asunto de la 'traducibilidad' de este signo, recurriré a William Faulkner en *Las palmeras salvajes* (1939).

¹⁶ Thomas Bernhard, experimental y transgresor, hace también un uso anómalo del paréntesis. En el relato «Agregado en la Embajada de Francia» sitúa los paréntesis (en cuatro ocasiones) al final del párrafo, como antesala del punto y aparte; y en una ocasión, encierra entre paréntesis, en medio de una conversación, un párrafo completo (Bernhard 1993, 83-8). Lina Meruane pone entre paréntesis capítulos completos (que ocupan dos o tres páginas) de *Sangre en el ojo* (2013).

¹⁷ Algunas greguerías parentéticas: «Los paréntesis salen de las cejas del escritor»; «El beso es un paréntesis sin nada dentro»; «El plátano es el paréntesis de la cena»; «La media luna pone la noche entre paréntesis».

¹⁸ En su «Ode Triunfal», publicada en el primer número de la revista *Orpheu*, de enero-febrero-marzo de 1915, 77-83 (<http://ric.slhi.pt/Orpheu/visualizador/?id=11312.001.001&pag=75#>), ya hay un paréntesis que tiene consciencia de ser un interior: «Banalidade interessante (e quen sabe o quê por dentro?)».

4.1 Jorge Luis Borges

El segundo párrafo del primer capítulo de *Palmeras salvajes* (que es como se titula uno de los contrapuntos de esta novela bicéfala)¹⁹ se inicia la descripción del primer escenario de la historia: de la casa aislada, de dos pisos, situada en una playa y alumbrada por lámparas de petróleo, en la que viven un falso doctor en medicina con su mujer. Antes de esta presentación medioambiental (es decir, arquitectónica), la novela comienza diciendo:

Sonó otro aldabonazo, a la vez discreto y perentorio, mientras el doctor bajaba las escaleras, y el resplandor de la linterna eléctrica lo precedía en el hueco (con manchas pardas) de la escalera y en el cubo (con manchas pardas) del vestíbulo. (Faulkner [1983] 1940, 11)

En el primer párrafo, en la primera frase, hay dos conjuntos de paréntesis con idéntico contenido. Un aldabonazo golpea la puerta de la casa mientras un hombre joven desciende por el interior de una escalera, probablemente estrecha y con mucha pendiente, hasta llegar al vestíbulo, siguiendo el redondel luminoso que proyecta la linterna alimentada por pilas alcalinas con la que se alumbraba en la oscuridad de la noche. El foco reptante e inestable de la luz eléctrica proyectada por la linterna pone de manifiesto, al impactar sobre las superficies, las manchas pardas que hay en los límites del hueco – cabría que decir que en el pozo – de la escalera (en suelos, techos, paredes, por todos lados) y saca a la luz extractiva las que, además, hay en el vestíbulo: en el espacio cúbico de la entrada que hace de umbral de la historia. Se alumbran las superficies manchadas, revelando, destapando, desvelando la suciedad de los paramentos y, con un ligero y premonitorio aire de ruina, el envejecimiento de la construcción y la desgracia que supondrá tener que elegir, al final, entre el dolor y la nada.

Las manchas pardas están en el texto, no entre comas ni entre guiones, sino entre paréntesis. Las manchas pardas entre paréntesis se dibujan, exactamente iguales, reiterativas, dos veces seguidas. Si nos detenemos en la imagen, parecería que los dos paréntesis quisieran dibujar una parte de la circunferencia, quebrada por la intersección de la pared con el suelo o fragmentada por las huellas y las tabicas de los peldaños de la escalera, que separa la zona iluminada de la superficie que permanece a oscuras.

¹⁹ Faulkner la tituló inicialmente *If I Forget Thee, Jerusalem* conteniendo dos novelas intercaladas, *The Wild Palms* y *Old Man*. La editorial Random House lo forzó a cambiar el título a *The Wild Palms*.

En el círculo insinuado por los dos paréntesis faulknerianos navegan las manchas pardas que el doctor detecta sin alarmarse. Enmarcadas por esa luna llena y facetada, como si fuera un descubrimiento, como si fuera la primera vez que las ve, las manchas pardas, cual espermatozoides luciferinos analizados con el microscopio, lo deslumbran.

Los paréntesis de luz contienen, albergan en su seno, como habitaciones fractales en movimiento, la obscuridad animal y reptil de las manchas pardas que huyen como roedores amedrentados al ser enfocadas. Los paréntesis (incrustados en el texto como filamentos de lunas crecientes y menguantes) las aíslan, y evitan, sirviendo de parapetos, que se derramen por el resto del texto, que se extiendan por toda la página y la ensucien. Los paréntesis son metáforas gráficas.

4.2 William Faulkner

Pero eso no es exactamente lo que escribió William Faulkner en 1939: eso fue lo que propuso Jorge Luis Borges en su traducción de 1940 sobre los amores ilícitos entre el aspirante a médico Harry Wilbourne y Charlotte Rittenmeyer, que abandona a su marido y a sus hijas para huir con él y morir a causa del aborto que, inexperto en la técnica, le realiza. Faulkner no usó en el párrafo inaugural ningún paréntesis ni colocó un punto y aparte después del «hall» percutido con manchas marrones. Faulkner lo que publicó fue:

The knocking sounded again, at once discreet and peremptory, while the doctor was descending the stairs, the flashlight's beam lancing on before him down the brown-stained stairwell and into the brown-stained tongue-and-groove box of the lower hall. (Faulkner 1939, 7)

El argentino se ocupó, de acuerdo a su propia teoría de la traducción irreverente, de introducir en su versión de la novela tal cantidad de variaciones, de alteraciones sintácticas y semánticas, que autorizó a sus críticos a afirmar que se trata de una novela distinta a la original. La traducción, al fin y al cabo, opinaba Borges, no tenía por qué considerarse inferior al texto original por la simple razón de ser una construcción, una recombinación posterior. «El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio», afirmó en su artículo «Las versiones homéricas» (1932). Borges reescribe *Las palmeras salvajes*: se apropia de ellas, manipula a su antojo el texto, les atribuye a los personajes cosas dichas por el narrador, cambia los tiempos verbales y la cronología de los hechos, y le añade, a su buen criterio, por ejemplo, paréntesis. Así, las manchas pardas faulknerianas se vuelven borgianamente parentéticas.

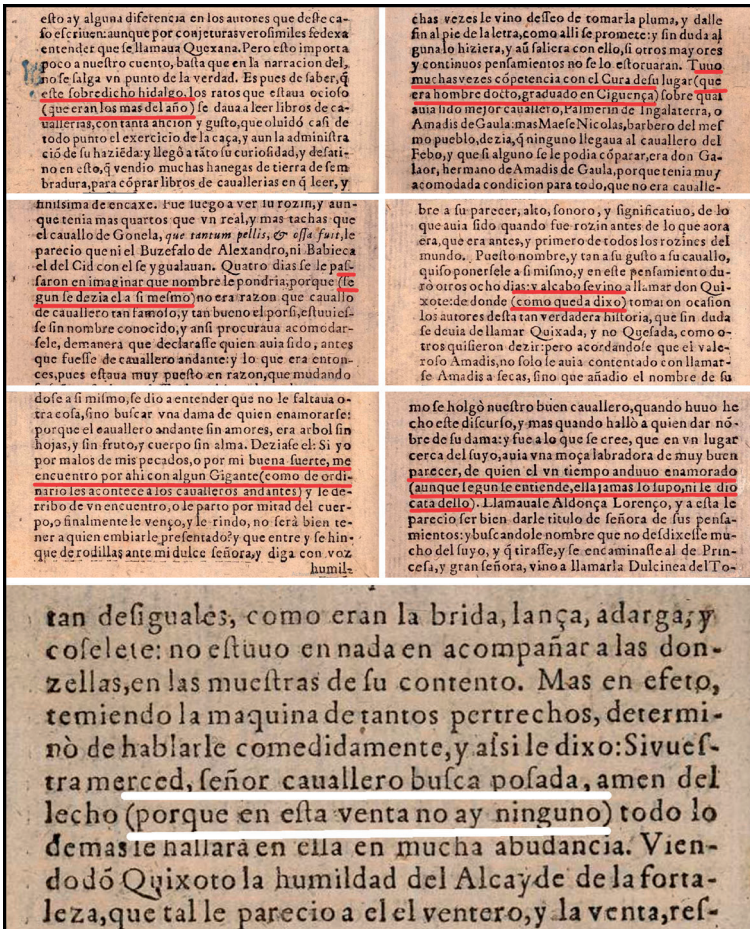


Figura 4 Seis paréntesis impresos en el Capítulo I y uno del Capítulo II (f. 6) de la edición príncipes de *Don Quijote de la Mancha* (1605)

© J. J. Parra Bañón 2020

Los paréntesis, qué duda cabe, son inestables. A pesar de su apariencia de hercúleas columnas inmutables, son efímeros, sustituibles, debiles, mortales: los traductores, los intérpretes, los adaptadores, los ponen y los quitan a su antojo, sin justificar sus motivos. Aunque, al igual que las ecuaciones $[a = (b+c)^2]$ y que los pentagramas (aunque John Cage osó hacerlo), no sean traducibles.

5 Extremos

No hay paréntesis en *Iliada*: no los conoció Homero ni Virgilio; no hay paréntesis en la epigrafía latina; no hay paréntesis en ninguna de las 42 biblias Gutemberg de 42 líneas que se comenzaron a imprimir en 1450, ni en los *Evangelios* de la de Casiodoro de la Reina, aunque abundan en la introductoria «Amonestación al Lector», impresa «trasladada en español» en Basilea, en 1569, por Matthias Apiarius para Thomas Guarin, con una portada en la que un oso rampante devora la miel que roba de un panal colgado de la rama de un árbol, en el que hay tejida una tela de araña, a cuyos pies hay un libro abierto (ni los dioses ni sus profetas han necesitado jamás paréntesis para expresarse a su conveniencia).²⁰ Sí hay paréntesis en el primer capítulo de 32 líneas de *El Quijote*, y en casi todos los siguientes.

5.1 Miguel de Cervantes

Todas las versiones que de *El Quijote* se han consultado, incluidas las vertidas a otros idiomas, desde la impresa por Joaquín de Ibarra en 1780 a iniciativa de Carlos III hasta las auspiciadas por la Real Academia Española, difieren en el uso de los paréntesis: todas trastornan, modifican, perturban parentéticamente el original cervantino.

El primer paréntesis del *Don Quijote de la Mancha*, en la edición príncipes de 1605, aparece en la segunda página del primer capítulo.²¹ Situado en la línea XVI, dentro de él se informa de la relativa cantidad de «ratos» durante los que el caballero estaba ocioso y en los que se dedicaba a la lectura, dice: «(que eran los más del año)» (Cervantes 1605, f. 1, 25). En las ediciones de Martín de Riquer (Cervantes 1994, 100) y en la dirigida por Francisco Rico (Cervantes 2004, 28),

20 «LA BIBLIA, QUE ES LOS SACROS LIBROS DEL VIEJO Y NUEVO TESTAMENTO. Tradladada en Español», dice la leyenda de la portada colocada sobre el emblema del impresor (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013468&page=1>).

21 <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042946>.

por ejemplo, estos paréntesis son sustituidos por guiones.²²

No será posible averiguar si este paréntesis inicial, si estos dos fragmentos de curva que hacen de paredes simétricas, de contenedores por la izquierda y por la derecha, fueron dibujados por Cervantes con su pluma, y de un solo trazo, en el manuscrito original que se perdió, o que se destruyó, o bien fueron añadidos en la imprenta, quizá por decisión suya o tal vez a iniciativa de Juan de la Cuesta, del apresurado impresor de esta primera edición madrileña. De un modo u otro, estos signos ortográficos, cuyo uso a principios del XVII aún no se había normalizado en la escritura, hay que atribuirlos al autor, al deseo del antígrafo (como quizá lo habría llamado Francisco de Holanda si lo hubiera conocido) de colocar dos postes, dos obeliscos flácidos, dos arcos beligerantes que delimitaran un espacio en el que encerrar una frase. Y si Miguel de Cervantes tomó esa decisión ortográfica ¿qué razones son las que justifican que sus paréntesis sean sustituidos por guiones o por comas, en qué argumentos se apoyan quienes en un mismo idioma suplantán esos signos de un inciso por otros que alteran el sentido del texto? No es lo mismo un paréntesis convencional que un corchete, aunque funcionalmente se parecen; no es lo mismo un paréntesis que un guion horizontal o que una vírgula, aunque todos procedan, con toda probabilidad, del mismo lugar (de la misma necesidad biológica). Si a nadie se le ocurriría modificar un trazo en un dibujo de Leonardo da Vinci con el propósito de mejorarlo, si se nos antoja por completo inaceptable la posibilidad de que se alterara en su retrato la curva de los labios de Lisa Gherardini y que siguiera llamándose *La Gioconda* ¿cómo admitir sin discusión que se supriman o se añadan paréntesis en el *Don Quijote* que Cervantes dibujó? ¿Adaptarlo, acaso actualizarlo, exige esa traumática intervención quirúrgica? ¿Se pueden traducir los paréntesis, podarlos, trasplantarlos o injertarlos de uno a otro idioma?

Hay seis parejas de paréntesis en el primer capítulo de *Don Quijote*: uno por página; un paréntesis, aproximadamente, cada 32 líneas impresas. En el segundo capítulo, la frecuencia disminuye: una pareja de paréntesis cada 46 líneas de texto. Si se hiciera una contabilidad exhaustiva de este signo en el *Quijote*, o en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, y se analizara su instinto y capacidad de supervivencia, no pocas serían las, siempre gratas, sorpresas.

De entre los primeros, al hilo de la reivindicación gráfica y proyectiva que vengo haciendo de ellos (casi como si se tratara de ideogramas), me detengo en el segundo del Capítulo II, en el que Cervantes le pide al ventero que le aclare al caballero andante que, en esa venta del camino, al no ser una posada, no hay lechos para huéspedes

²² <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap01/default.htm>.

des. Dice: «Si vuestra merced, señor caballero busca posada, amén del lecho (porque en esta venta no hay ninguno) todo lo demás hallará en mucha abundancia» (Cervantes 1605, f. 6, 35). Pues en la venta hay de todo menos lechos.²³ Hay abundancia de otras cosas, pero no hay camas para transeúntes, viene a decirle el interpelado, quizá con los brazos colocados en jarras, poniendo la O de su vientre entre paréntesis. Y así como a don Quijote la venta se le antoja una fortaleza y el ventero le parece su alcaide, los paréntesis se transforman aquí en brazos en jarras: colocados como asas a cada lado del cuerpo. Aunque estos paréntesis angulares inmediatos, diríase que articulados y orgánicos, también podrían ser mobiliarios: también podrían remitir, si cerramos los ojos, si nos trasfundimos una gota de sangre del ingenioso hidalgo, a la forma del cabecero y del picero de esa ansiada cama inexistente, del lecho que imagina y desea el cabalgante sin reposo.

Si el paréntesis no es un mero signo ortotipográfico, si es un signo gráfico pleno, si es esencialmente un dibujo y conserva su capacidad evocativa y representativa - es decir, si mantiene algo de su potencial metafórico -, en el paréntesis «(porque en esta venta no hay ninguno)» el lector proyectivo podría ver dibujado un esquema del lecho ausente: incluso una cama completa si tuviera a bien colaborar añadiéndole, en sueños, el oportuno somier y el colchón pertinente.

5.2 Anne Carson

Uno de los repertorios más elocuentes para constatar la capacidad y la potencialidad del paréntesis como arquitectura elemental es el de Anne Carson: ella también es una poeta que dibuja. La escritora canadiense es una de las más fértiles y prolíficas y libérrimas usuarias del paréntesis de la contemporaneidad: la que más experimenta con sus posibilidades compositivas y semánticas, desde los elegantes y panzudos paréntesis convencionales a los corchetes militares y las llaves especulares que abren y cierran posibilidades, incluidos todos los signos de puntuación dobles y simétricos, los guiones cortos y largos y todo tipo de comillas redondas y angulares. Incluso en el título de una de sus obras incorporó, dijo que, por azar, al pulsar sin intención la tecla situada a la izquierda de la zeta, un corchete angular que, privado de su compañero de apertura, apunta, avalado por la informática, hacia el futuro: *Red Doc*>.

²³ Martín de Riquer sí conserva este paréntesis (Cervantes 1994, 111). Cuando don Quijote, unas líneas más adelante, le dice: «mis arreos son las armas, | mi descanso el pelear, etc.», el ventero andaluz, que llama «choza» a su refugio, le responde: «Según eso, las camas de vuesa merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar».

José Joaquín Parra Bañón
El paréntesis como arquitectura en Aub, Borges, Cervantes y Pessoa



Figura 5 Deceación de *(Oda a Monica Vitt)* sobre ocho pliegos de *Nox*
 © J. J. Parra Bañón 2020

El inventario de los casos ejemplares repartidos por su obra (desde *Eros* hasta *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos*) necesitaría una monografía específica. Quizá fuera suficiente, como muestra, con observar algunas páginas selectas de ese libro funeral, plegado como un biombo y compuesto artesanalmente que es *Nox*, donde proliferan los paréntesis coercitivos: los paréntesis como utensilios, despojados de símiles y liberados de legítimas ambiciones referenciales. O bien inspeccionar algunos de los poemas de *Decreación* que se pueden analizar, al margen de su significado, como composiciones gráficas: aquellos en los que es posible intervenir mutiladora y propositivamente escindiendo los signos ortográficos parentéticos. Mediante este método invasivo, antes plástico que literario, es viable desvelar las técnicas elusivas y disruptivas de la poeta: la casuística de los signos de su ortografía. Diseccionar dos de tantos poemas en los que los paréntesis hacen acto de presencia ya en el título y en su primer verso: por ejemplo, su cinematográfica *L'(Oda a Monica Vitti)* y su *Coro de las 33 preguntas (II)*.

Hay paréntesis que contienen reproches.²⁴ Hay textos que la única verdad que contienen es la que se aísla en la madriguera de los paréntesis. Ocasiones en las que la belleza se enclaustra entre ellos. Otras es el viento, como en Pessoa, o es la mugre, como en Borges, o son los sueños, como en Cervantes. Otras es el miedo. En su «Ensayo sobre aquello en lo que más pienso», de *Hombres en sus horas libres*, dice Anne Carson: «Al filo del error hay un estado de miedo. | En medio del error hay un estado de insensatez y derrota» (Carson 2007, 73). Y yo añadiría, como conclusión provisional: «En el extremo del paréntesis hay un estado de miedo. En medio del paréntesis hay un estado de insensatez y derrota».

Bibliografía

- Aub, M. (1944). *No son cuentos (cuentos)*. México D.F.: Tezontle.
Aub, M. (1952). *No*. México D.F.: Tezontle (Impresora Juan Pablos).
Aub, M. (1964). *Juego de cartas*. Dibujos atribuidos a Jusep Torres Campalans. México D.F.: Alejandro Finisterre.
Aub, M. (2011). *Mucha muerte*. Ed. de C. Peire, J. Ortega y M.Á. Arcas. Granada: Cuadernos del Vigía.
Aub, M. (2013). *Luis Buñuel, novela*. Ed. de C. Peiré. Granada: Cuadernos del Vigía.
Bernhard, T. (1993). *El carpintero y otros relatos*. Trad. de M. Sáenz. Madrid: Alianza.
Borges, J.L. (1932). «Las versiones homéricas». *La Prensa*, 8 de mayo.

24 «También los reproches, ya se sabe, forman parte del lenguaje de los amantes» (Magris 2016, 35).

- Camilieri, A. (2020). *Tirar del hilo*. Trad. de C. Mayor. Barcelona: Penguin Random House.
- Campos, Á. de. (2016). *Obra completa*. Ed. de J. Pizarro y A. Cardiello. Trad. de E. Álvarez. Valencia: Pre-Textos.
- Carson, A. (2005). *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos*. Trad. de A. Becciu. Barcelona: Lumen.
- Carson, A. (2007). *Hombres en sus horas libres*. Trad. de J. Doce. Valencia: Pre-textos.
- Carson, A. (2013). *Red Doc>*. London: Jonathan Cape.
- Carson, A. (2014). *Decreación*. Trad. de J.L. Clariond. Madrid: Vaso roto.
- Carson, A. (2015). *Eros*. Trad. de I.C. Pérez. Madrid: Dioptrías.
- Carson, A. (2018). *Nox*. Trad. de J.L. Clariond. Madrid: Vaso Roto.
- Casiodoro de la Reina (1569). *La Biblia*. Basilea: Thomas Guarin.
- Cervantes, M. (1605). *Don Quijote de la Mancha*. Edición príncipes en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000042946>.
- Cervantes, M. (1780). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Joaquín de Ibarra.
- Cervantes, M. (1994). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona: RBA.
- Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española-Alfaguara.
- Faulkner, W. (1939). *The Wild Palms*. New York: Random House.
- Faulkner, W. [1983] (1940). *Las palmeras salvajes*. Trad. de J.L. Borges. Barcelona: Edhasa.
- Gómez de la Serna, R. (1909). *Beatriz (Evocación mística en un acto)*. *Revista social y literaria*, X.
- Gómez de la Serna, R. (1911). *Prometeo*. *Revista social y literaria*, XXV.
- Gómez de la Serna, R. (1994). *Greguerías*. Ed. de A. Gómez Yebra. Madrid: Castalia.
- Ibargüengoitia, J. (2012). *La ley de Herodes y otros cuentos*. Barcelona: RBA.
- Magris, C. (2016). *Instantáneas*. Trad. de P. González. Barcelona: Anagrama.
- Meruane, L. (2013). *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile: Penguin Random House.
- Onetti, J.C. (2003). *La vida breve*. Barcelona: Edhasa.
- Parra Bañón, J.J. (2019). *Arquitectura de la melancolía*. Sevilla: Athenaica.
- Pessoa, F. (1944). *Poesías de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática. <http://arquivopessoa.net/textos/224>.
- Pessoa, F. (1983). *Poesía completa*, vol. 2. Ed. y trad. de M.Á. Viquiera. Barcelona: Libros Río Nuevo.
- Pessoa, F.; Queiroz, O. (2012). *Cartas de amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Sánchez Ferlosio, R. (2015). *Altos estudios eclesiásticos. Gramática. Narración. Diversiones*. Ed. de I. Echevarría. Barcelona: Debate.
- Stifel, M. (1544). *Arithmetica integra*. Núremberg: Petreius.

Aspectos de la desaparición

Calles y subterráneos

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This essay discusses issues related to disappearances in urban space, in particular cases that affect streets and subways, the mismatched equivalences of lines on the surface of urban space and what lays underground. Taking as a point of departure David Pike's concept of threshold, which is key to defining a topography of the "vertical city", a reading of plans and literary texts and films is proposed. This will illustrate the ways in which surface and other underground spaces overlap and the many differences that exist.

Keywords Plans. City. Underground City. Metro. Disappearances.

Sumario 1 Umbrales. Observar la cotidianidad. Desapariciones. – 2 Planos y mapas. Lecturas alternativas. – 3 Planos subterráneos.

Aquel tren que en nuestra infancia nos llevaba patriarcalmente, como una nodriza, por las calles sosegadas y los campos amenos de una capital provinciana, hoy nos arrastra como un monstruo furioso por las entrañas de la ciudad convertida en un hervidero humano. ¿Es un sueño? No; es algo parecido: cuarenta años de vida. Gaziel

1 Umbrales. Observar la cotidianidad. Desapariciones

El mundo subterráneo, como muestran los trabajos de David Pike, está ligado al mundo en la superficie gracias a *thresholds* (umbrales, *soglie*, *seuils*) que conectan las profundidades y la superficie, a pesar del interés en separar esos mundos, a lo que se añade la dificultad en relacionarlos visualmente. Es fácil tener una idea de la ciudad en la superficie, es mucho más com-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 17

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-432-5 | ISBN [print] 978-88-6969-433-2

Open access

Published 2020-07-09

© 2020 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-425-5/003

plicado tener una idea de la ciudad subterránea: ¿podemos indicar dónde estamos en un determinado momento de un recorrido en metro por una ciudad que conocemos bien?

Las ciudades contemporáneas presentan una oposición entre la vida visible en la superficie y otra escondida, de carácter subterráneo. La gran diferencia entre el espacio en la superficie y el espacio subterráneo es la homogeneidad *versus* la no homogeneidad. El concepto de 'umbral' de David Pike aporta una explicación útil para trazar una topografía de la 'ciudad vertical' porque ayuda a entender cómo los espacios en la superficie y los subterráneos se superponen, se pueden llegar a comunicar y los modos cómo son radicalmente diferentes (2007, 64). Los textos y los espacios examinados aquí proporcionan un umbral que ayuda a entender los momentos en que se conectan la superficie y lo subterráneo, donde lo que está oculto emerge y adquiere visibilidad (Pike 2005, 16).

Un ejemplo puede ayudarnos a comprender esta diferencia. Stefano Bartezzaghi en *M, una metronovela* (2015), un libro que es un viaje espacio-temporal a través de Milán desde la perspectiva del metro, indica la diferencia que implica el citarse en Porta Garibaldi (equivalente de Atocha en Madrid; Catalunya en Barcelona): puede ser una estación de metro, una estación de las Ferrovie dello Stato Italiane, la propia plaza donde se encuentra la puerta Garibaldi o el propio Corso Garibaldi. En el caso de Barcelona sería la misma plaza, la estación del Metro y la de los Ferrocarrils de la Generalitat de Catalunya. Luca Rota ha indicado: «La metro può certo essere una città nella e sotto la città, ma quella vera, quella autentica e vissuta dalla gente è ovviamente fuori dai boccaporti, per le vie, le piazze, i vari angoli e i tanti edifici che hanno storie infinite da raccontare o addirittura enigmi da svelare» (2016). La ciudad subterránea representada por el metro se percibe como una equivalencia anatómica de la verdadera ciudad:

un viaggio nel profondo del corpo di Milano attraverso quello che, restandò nella metafora anatomica, può ben essere considerato il suo sistema cardiocircolatorio - con quello stradale di superficie, invece a rappresentare il sistema nervoso, inevitabilmente! - e con i convogli sotterranei a fare da stimolatori e poi trasportatori di osservazioni, impressioni, emozioni, ricordi, nostalgie, incontri, chiacchiere, fantasie, utopie ma soprattutto - io credo - dell'esternazione di uno sconfinato amore verso una città in frenetico cambiamento, negli ultimi decenni, a volte verso forme e sostanze migliori, altre volte verso tristi se non pericolose decadenze. (Rota 2016)

La comparación de la ciudad con el cuerpo humano facilita la distinción entre un sistema nervioso en la superficie y el sanguíneo o circulatorio, en las profundidades.

La ciudad en la superficie y la subterránea forman parte de lo cotidiano, de esas realidades que vemos sin ver. Lo cotidiano es una zona de oposición, intersección o interconexión entre lo que es accidental y permanente, imaginario y emocional, de lo que cae tanto dentro de la esfera personal como la social. Se compone de una secuencia de acciones individuales, tales como vestirse, comer, ir de compras, caminar, dormir, etc. pero en un contexto de relaciones e interacciones en las que el individuo es un actor y agente. Lo cotidiano implica continuidad, pero también todos los posibles cambios que se incluyen en la repetición, y también en la variación y por lo tanto en la evolución o transformación. Se constituye a partir de rutinas, pero también de grandes acontecimientos (a menudo los que se esperan e incluso los que son recordados durante largo tiempo) y se convierten en parte de su tejido marcando el tiempo con momentos de alegría y de luto. Lo cotidiano es, por tanto, universal a través de su fuerte relación con la condición humana en general, pero está también sujeto a fuertes modificaciones como son las simples variaciones del clima, una pandemia, o aquellas más profundas y determinantes como son la clase social o el género. Lo cotidiano es independiente y al mismo tiempo marcado por la historia (Sheringham 2006, 300 y 360).

La atención a lo cotidiano es una actividad típica de nuestra época. Por ejemplo, los surrealistas o los *situationistes* han desarrollado en profundidad este tipo de mirada. Pocas películas pueden presumir de tanta influencia sobre el curso de la historia del cine como *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch y Edgar Morin. En esta película los argumentos son diferentes: el amor, el trabajo, el entretenimiento, la cultura, el racismo, etc. y al mismo tiempo en el film se indaga acerca del cine documental: la alternativa entre *cinéma-vérité* y *cinéma-mensonge* (cine-verdad y cine-mentira). Nos invita a preguntarnos qué personaje estamos representando delante de una cámara y en la vida misma. La película *Chronique d'un été* define el cine-verdad y se erige también como un diagnóstico socio-político brillantemente concebido y realizado acerca de los primeros años sesenta en Francia. Comienzan con una pregunta provocativa y eterna «¿Eres feliz?» que se somete a un grupo de parisinos en el verano de 1960. En el trasfondo se adivina la grave crisis de la guerra de Argelia, y Rouch y Morin consiguen revelar las esperanzas y los sueños de una amplia gama de personas: desde los artistas a los trabajadores de la fábrica, un inmigrante italiano o un estudiante africano. La película se las arregla para llegar a ser, con extraordinaria profundidad emocional, crónica silenciosa y documento de un tiempo y un lugar, justo en un momento en que se están produciendo esos acontecimientos que cambiarán, alterándolo profundamente, el perfil de la estructura social. El crecimiento de la cultura de consumo, la propagación de la vivienda social, la difusión de los aparatos electrodomésticos (frigoríficos, lavadoras), y otras pequeñas tecnologías domésticas, intro-

ducidas después de la Segunda Guerra Mundial, los nuevos modos de relacionarse con el mundo moderno. La sensación de cambio era una parte sustancial de ese momento, e incluso el deseo de interpretar cómo se había producido este cambio.

Films como este son muestras excelentes de una etnología del aquí y el ahora. En un libro de Jean Didier Urbain, *Ethnologue, mais pas trop* (2003) se desarrolla la etnología del *ici et maintenant* (aquí y ahora). Este autor defiende la socio-antropología de la proximidad, o de la inmediatez, denunciando la imaginación etnológica basada en el exotismo, es decir, la obligación epistemológica de viajar físicamente a una cultura extranjera para poder practicar esta disciplina de manera legítima. El autor defiende lo contrario, es decir, la importancia de invertir la mirada, y por lo tanto la oportunidad de estudiar lo que es 'endóxico', cercano a nosotros. Con un enfoque de este tipo, el investigador o el viajero puede estudiar lo que sucede en las estaciones de metro o las actividades en el balcón de cualquiera de nuestros vecinos: «a sémiologie sociale et culturelle de proximité serait alors ce voyage dans le présent permettant de débarquer sur un immense continent perdu attendant ses explorateurs, un monde invisible aux yeux de ses habitants, libre et inconnu par vacance de vigilance, d'intérêt ou de conscience de soi» (Urbain 2003, 169-70).

La idea de 'descubrir' lo evidente, adoptar una actitud de explorador en nuestro entorno más conocido. Se trata de relacionar mundos cercanos:

le voyageur de l'immédiat est un entremetteur : un rencontreur des mondes. Ils les fait se rejoindre, se parler les uns les autres, voyant, par analogies, mises en abyme et autres correspondances, l'immense dans l'intime, l'immémorial, dans l'éphémère, le lointain dans le proche, l'exotique dans le banal et du panorama dans le microscopique, à l'instar de Francis Ponge, qui voit un firmament dans un coquille d'huître. (Urbain 2003, 175)

Fue el escritor francés Georges Perec en 1973 quien inventó el término *infra-ordinaire* para referirse a los aspectos de la realidad en apariencia insignificantes, menores, pero que pueden llegar a ser particularmente interesantes y digno de interés de estudio: «Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?» (Perec 1989, 11). El autor francés cuestionó lo que se repite, lo que estamos acostumbrados, lo que nunca ponemos en duda. Es una denuncia de una vida sin pensar, de vivir bajo anestesia. Por lo tanto, también es una invitación para tomar control de nuestras vidas y recuperar el sentido de nuestro espacio más cerca-

no. Vivimos nuestras vidas en un sueño profundo. Pero ¿dónde está nuestra vida? ¿Dónde está el cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio?

Gracias a las reflexiones de Perec nos damos cuenta de que nuestros ojos están acostumbrados a buscar en nuestro hábitat solo cosas inusuales, prestando poca atención o olvidando lo que es 'endóptico', en contraposición al término 'exótico'. Para iniciar el estudio de lo 'infraordinario' hay que utilizar la extrañeza, una técnica de observación que requiere perseverancia y la imaginación y que es difícil de sistematizar. Este enfoque permite observar la vida cotidiana desde una perspectiva diferente e innovadora.

Dentro de la modificación de nuestro entorno, las desapariciones que no percibimos hasta cuando ya es demasiado tarde, ocupa un lugar importante la reflexión de Paul Virilio acerca de la desaparición, puesto que ésta (la transformación del espacio urbano) tiene su estética. Ha sido definida así por el arquitecto Thomas Mical:

La estética de la desaparición se deriva de la inestabilidad de las imágenes, los espacios y los objetos. Corresponde a una geometría fundada no en absolutos, sino en duraciones y secciones no permanentes, que se modifican. Como que el ocultamiento o la desaparición de las "cosas" es necesario para reconocer las identidades y las historias, es claramente un componente crucial de cualquier metrópolis que valga la pena examinar. (1992, s.p)

Paul Virilio introdujo en uno de sus mejores ensayos, *Estética de la desaparición*, un concepto clave. Inspirado en la epilepsia, un trastorno neurológico marcado por repentinos episodios recurrentes de alteración sensorial, la pérdida de conciencia o convulsiones, Virilio definió la picnolepsia como la condición de lapsos breves en el tiempo, ausencias momentáneas de la conciencia o, como decía, de la vida escapando. La picnolepsia es producida por la velocidad y es una característica del ritmo con el que vivimos nuestras vidas. Según Virilio, si la epilepsia es breve muerte, la picnolepsia es una muerte minúscula. Nuestra conciencia de vivir está hecha de una infinidad de pequeñas muertes, pequeños accidentes, pequeñas interrupciones, pequeños cortes en nuestra vida, hechos de sonidos, efectos visuales, lo que recordamos. Corresponde a un montaje de temporalidades, estrechamente relacionadas con las tecnologías que organizan el tiempo (Virilio 1988, 48). El pinoléptico inventa equivalencias entre lo que ha visto y lo que no ha podido ver.

El picnoléptico «construye equivalencias a partir de lo que ha visto y lo que no ha podido ver» (1988, 12). Uno puede definir estos momentos de ausencia, picnolepsia, el sueño rápido en un breve movimiento ocular, la relación espacio-tiempo leída en marcos fragmentados por nuestra conexión ojo-cerebro y la afirmación de que «la arquitectura es 'puro cine'», como una experiencia similar a la del olvido provocada

por la desaparición. Aunque el concepto picnolepsia de Virilio se aplica a la sociedad contemporánea, también me parece útil para discutir el problema de la desaparición y transformación del espacio. Como escribió Walter Benjamin, «articular históricamente el pasado no significa reconocerlo 'de la manera en que la fue realmente'. Significa apropiarse de un recuerdo que destella en un momento de peligro» (2003, 391).

La exploración de las ciudades, ese entorno excesivamente presente y conocido que vemos sin ver, puede guiarse por estos principios aquí enunciados: la observación etnológica de nuestro entorno, la atención a lo infraordinario, la picnolepsia como método para detectar las pequeñas transformaciones y desapariciones que se producen en ámbito urbano.

2 Planos y mapas. Lecturas alternativas

Para efectuar una buena exploración necesitamos de planos y mapas. Son convenciones para proyectar una realidad tridimensional en otra bidimensional. Un plano o mapa es una reproducción plana y a escala reducida de una zona de terreno que nos va a permitir la visualización de un sector de la superficie terrestre como si se contemplara desde una visión aérea, panóptica. Según el tipo de ciudad se generan tipologías diversas. Podemos enumerar algunos de los tipos de planos urbanos más importantes. El plano ortogonal o en cuadrícula (Turín, New York, el Ensanche de Barcelona) corresponde a un planeamiento urbanístico en el que se organiza el espacio a través del diseño de las calles en ángulo recto, creando manzanas (o cuadradas) rectangulares. Las ciudades con este planeamiento urbano tienen una morfología urbana muy característica, con un trazado de aparente monotonía. Otros son radiocéntricos, como es el caso de Milán o Haarlem. Es un tipo de plano urbano que se caracteriza por tener avenidas de circunvalación y calles o avenidas radioconcéntricas (desde el centro a la periferia o a la inversa). Este diseño presenta la ventaja de que permite una fácil y rápida circulación desde el centro a la periferia o en sentido contrario. Como veremos en el ejemplo de Umberto Eco, es más difícil el traslado de un punto a otro por las avenidas de circunvalación y la visibilidad en los cruces entre las calles o avenidas y las radioconcéntricas resulta incómoda, porque se forman ángulos de 120°. Es importante la fuerza de atracción o de concentración que ejercen los grandes monumentos centralizando la estructura de la ciudad. Una tercera posibilidad sería la ciudad lineal proyectada por Arturo Soria en Madrid. Y, finalmente, en cuarto lugar podemos considerar los planos irregulares, característicos de las ciudades medievales como Venecia. Es un tipo de plano urbano de aspecto anárquico, sin forma definida. Es fruto de una decisión social, como en la ciudad medieval islámica, un origen multipolar, con varios centros que cre-

cen hasta juntarse, o de la yuxtaposición de varios tipos de planos diferentes, como en nuestras ciudades actuales. Este tipo de plano es susceptible de múltiples lecturas, como nos recuerda Tiziano Scarpa en el inicio de una de las mejores guías de Venecia:

Venezia è un pesce. Guardala su una carta geografica. Assomiglia ad una sogliola colossale distesa sul fondo. Come mai questo animale prodigioso ha risalito l'Adriatico ed è venuto a rintanarsi proprio qui? [...] Venezia è sempre esistita come la vedi, o quasi. È dalla notte dei tempi che naviga: ha toccato tutti i porti, ha strisciato addosso a tutte le rive [...] Sulla cartina geografica il ponte che la collega alla terraferma assomiglia a una lenza: sembra che Venezia abbia abboccato all'amo. (2000, 7-8)

Leer los planos de transporte público es una forma de explorar la ciudad. Y cuando estamos en una ciudad desconocida, se convierte en una herramienta indispensable para orientarnos en la misma. Los planos presentan otra versión de la ciudad. De cualquier ciudad. Hasta hace poco tiempo, un caso muy curioso era el de Venecia, ciudad en la que se hace una distinción entre las líneas 'marítimas', de los *vaporetti*, y las líneas llamadas 'urbanas' de los autobuses. Existe un mapa esquemático muy preciso de las líneas marítimas utilizando unas convenciones que recuerdan los planos del metro de las grandes ciudades Venecia indicando de manera muy precisa todas las líneas y las conexiones de la red de transportes acuáticos. En cuanto a la red urbana, hasta hace muy poco tiempo sólo había una lista de líneas ordenadas numéricamente y un mapa parcial de cada una de ellas con la lista de las paradas, sin posibilidad de entender la conexión entre ellas. Para los extranjeros (*foresti*) como yo, era casi imposible utilizar el servicio de autobús sin la ayuda de un residente que me orientase por el laberinto de la *terra ferma*. Una especie de pic-nolepsis impedía al habitante poco experto a moverse por el espacio.

Una variante muy curiosa es la interpretación del plano de Venecia que hizo el artista chino, Qiu Zhijie en su obra *Continuum - Generation by Generation* que presentó en el pabellón chino de la Bienale de Arte del año 2017. El dibujo presenta una versión que evoca la figura del ying y el yang, pero en el que destacan dos lugares imaginarios, que corresponden a dos leyendas chinas, «The Foolish Old Man who removed the Mountains with his Family» y «The Mythical Bird Jingwei trying to fill up the Sea with Pebbles». La primera leyenda habla de un hombre de 90 años que, con la ayuda de su familia, después de varias generaciones consiguió remover dos montañas que le impedían el acceso directo a sus campos de cultivo. La segunda se refiere a un pájaro, Jingwei, que quiere rellenar el mar a base depositar guijarros. Son dos leyendas muy populares de la tradición china y que han adquirido diversos significados. Mao Zedong, en un



Figura 1 Qiu Zhijie Continuum – Generation by Generation. 2017
© Enric Bou



Figura 2 Qiu Zhijie Continuum – Generation by Generation (detalle). 2017
© Enric Bou



Figura 3 Plano Milán. 2017 © Enric Bou

discurso de 1945, identificó las dos montañas como el capitalismo y el feudalismo. La interpretación de Qiu Zhijie coincide de modo sorprendente con el proyecto chino de construir islas artificiales en el mar de China para así asegurarse el derecho al uso del mar y expandir su dominio territorial y marítimo en el mar de China. Es también un ejemplo patético de arte politizado y de manipulación de unas leyendas populares, proyectadas sobre el plano de una ciudad imaginaria, pero de sorprendentes semejanzas con Venecia.

Un segundo ejemplo es el «Paradosso di Porta Ludovica» que debemos a Umberto Eco, un *divertimento* que publicó en el *Diario minimo* (1963). Citando los estudios de grandes expertos - imaginarios - como el profesor Moa y la doctora Kilipak, explicaba que Milán es un espacio «magico in cui non sono valide le determinazioni del davanti-dietro-destra-sinistra e di conseguenza è improgettabile qualsiasi orientamento» ([1963] 2016, 72). La prueba de esto es precisamente la paradoja que dice: cualquiera que intente llegar a Porta Ludovica desde Piazza Napoli a lo largo de un arco de circunferencia en dirección a Troya-Cassala y luego desviarse hacia el centro, tarde o temprano se encontrará en la Porta Ticinese, o en Piazzale Medaglie d'Oro, pero nunca en Porta Ludovica, y por ello concluía que «questo porta a supporre che Porta Ludovica non esista per chi triangola nello spazio milanese partendo da Piazza Napoli» ([1963] 2016, 74).¹

¹ Existe una versión cinematográfica que demuestra esta paradoja: <https://www.youtube.com/watch?v=YooX8JrmwU8>.

Otro ejemplo lo constituyen los poemas recorrido, o textos que son crónica de un recorrido y que reflejan no sólo la ciudad en el presente, sino también la transformación en el tiempo. Algunos parecen presagio del gesto dadaísta y surrealista y transforman la ciudad. Así sucede en el texto de Andrés Nímero, «Poema Alfa de la gran circunvalación», publicado en el número 20 de la revista ultraísta *Grecia*. En opinión de Juan Manuel Bonet, Andrés Nímero es «probable máscara de alguno de los escritores que se movieron en torno a la revista, no nos atrevemos a hacer conjetura sobre su identidad». Es un poema que desarrolla «una percepción moderna, caótica, de la ciudad. Muchas obras que iban con seudónimo en *Grecia* eran hojarasca, pero éste no era el caso» (cit. en Ortiz 2012). El poema está compuesto por 84 versos y consiste en la descripción enumerativa, según la poética del todo incluido, del trayecto en circunvalación del tranvía 24 con referencias a 8 elementos visuales destacados (Bou 2018).

Los planos de transporte público son también una fuente de inspiración para las intervenciones artísticas y se convierten en una forma de distorsionar el sentido del espacio urbano a través de la movilidad. Existen actualmente proyectos artísticos y literarios basados en la distorsión de la esencia de una ciudad gracias a la reescritura de los planos. Presento dos ejemplos. En la primavera del año 2003 el artista ruso Ilya Kababov estaba en Venecia para preparar una exposición en la Fondazione Querini Stampalia, que se iba a inaugurar durante la Biennale. Un día encontró en el estudio de un diseñador un cartel con el esquema de la línea 1 del *vaporetto*. Lo tomó, le dio la vuelta haciendo que la flecha de dirección de recorrido indicara hacia arriba y escribió una palabra en la parte superior, añadiendo así una última parada: «Paraíso». De repente, el *vaporetto* núm. 1 cambió de destino y de dirección. Y de planeta.

3 Planos subterráneos

Los mapas de metro retratan una imagen diferente de la geografía física de la ciudad, ya que se reduce a una lista de nombres unidos por líneas de colores con especial atención a los puntos de interconexión. Podemos viajar por la línea de un metro durante años sin saber exactamente lo que coincide o existe, aparte de alguna estación específica, por encima de nosotros. Los mapas del metro son como los paseos que activan un sentido diferente del tiempo y la percepción de la ciudad. Kafka escribió en su diario que el metro era una manera de entender la ciudad de París:

Aussteigen zu reden hat. Die Metro ist wegen ihrer leichten Verständlichkeit für einen erwartungsvollen und schwächlichen



Figura 4 Línea 1. 2020
© Enric Bou



Figura 5 Línea 1 retocada. 2020
© Enric Bou

Fremden, die beste Gelegenheit, sich den Glauben zu verschaffen, richtig und rasch im ersten Anlauf in das Wesen von Paris eingedrungen zu sein.² (en Nervi 2011, s.p.)

Cuando miramos un mapa del metro, nos ocupamos de dos principios básicos de tipografía: legibilidad e inteligibilidad (Tracy 1986, 31). La legibilidad se refiere a la percepción e inteligibilidad a la comprensión. Por legibilidad se entiende, por ejemplo, que las líneas codificadas por colores son fácilmente discernibles entre sí y los nombres de las estaciones pueden leerse sin dificultad. La inteligibilidad, por otra parte, implica comunicar un significado tan directamente como sea posible, por ejemplo, pasando del punto A al punto B, lo que expresa tan bien la canción de Duke Ellington *Take the A Train*. Lo que me interesa aquí es otro nivel de legibilidad, más cercano al análisis de Marc Augé. Señala rituales diarios y otros actos repetitivos que realizan los usuarios del metro, explicando así cómo el metro funciona como un espacio social distintivo, con códigos, reglas y hábitos específicos. Conocer una ciudad que usa el metro es un viaje recorrido en la soledad acompañada, un viaje a través del espacio y a través de una especie de inconsciente colectivo geográficamente mapeado. Los sistemas de metro urbanos son una parte integral de la vida de los

² «Gracias a la facilidad de entendimiento, el metro es para el visitante extranjero poco informado, la mejor manera de convencerse de que ha penetrado muy rápidamente y al primer intento la esencia de París» (trad. del Autor).

viajeros y, como tales, son espacios ambiguos, familiares y amenazadores, confiables e impredecibles, atestados pero aislantes, decisivamente subterráneos pero vinculados a la geografía de la ciudad que está arriba. Una herramienta importante en el metro es el mapa que usamos para navegar por un sistema. Las redes de metro son un caso especial cuando se habla de lo cotidiano. Como señaló Marc Augé, subrayando el hecho de que los subterráneos enlazan tanto a los espacios físicos como a los seres humanos con toda su complejidad, «le métro relie des points algébriques, des lieux et des êtres» (2008, 15).

Otra intervención imaginativa la podemos reconocer en el plano del metro de París que ha preparado un grupo de activistas. El proyecto consiste en la conversión de los nombres de las estaciones del metro a través de anagramas. He aquí algunos ejemplos:

Bibliothèque François Mitterrand = Fier, l'errant don Quichotte s'imbiba (Lit de brebis fort antimonarchique)
Saint-Germain des Prés = Garnements à dissiper
Saint-Michel = Il est machin
Mairie des Lilas = Iris à médailles
Porte des Lilas = Le spot sidéral
Gare d'Austerlitz = Les gaz du traître
Les Halles = Less a hell³

Son modos de intervención en lo cotidiano que ofrecen una intención diferente, lúdica o poética, pero que nos ayudan a abrir los ojos y ver la realidad de una manera diferente. La ciudad en la superficie o la subterránea adquieren un significado distinto.

Los mapas del Metro de Barcelona ofrecen una perspectiva muy útil de la transformación de este sistema de transporte, pero también nos indican la percepción de los usuarios y - lamentablemente - de los políticos. Comparando estos cinco mapas uno ve los cambios sucesivamente introducidos en el diseño de la red. Las líneas evitan la parte antigua de la ciudad (sólo dos líneas la cruzan), y no hay un enlace directo a través de la parte norte de la ciudad, lo que aumenta el aislamiento entre las diferentes líneas. La adopción de estándares internacionales con el modelo de Beck para representar una red de metro oculta esta sombría realidad (Pike 2005, 21-33). El relato histórico acerca del sistema de metro en Barcelona como el que se encuentra en el libro de Carles Salmerón es un excelente recurso que documenta el nacimiento de una industria, los muchos cambios en la planificación de las líneas, los tipos de coches y trenes que se han utilizado a lo largo de los años, etc. Pero es también la prueba de que nos falta una historia crítica alternativa para entender y cuestionar

³ <http://www.gef.free.fr/metro.html>.



Figura 6 Mapa Metro Barcelona. 1925 © Enric Bou

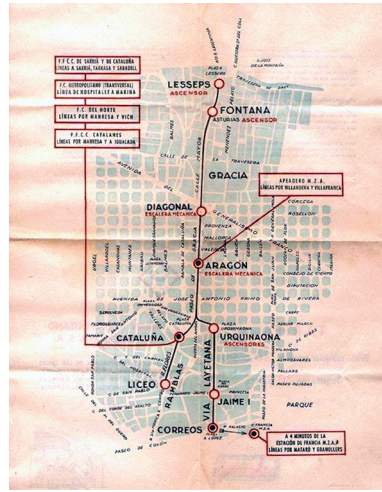


Figura 7 Mapa Metro Barcelona. 1940 © Enric Bou

las deficiencias y errores de la cartografía tradicional. El enfoque de Salmerón coincide con la idea de Lefebvre de espacio planificado, concebido y dominado por el mecanismo del Estado: la infraestructura de trenes y túneles y todo el personal necesario para mantener el funcionamiento del metro. Necesitamos un acercamiento complementario a este espacio planificado. Según Pike (2007, 13) «[o]verlapping and interacting with this conceived space are the rhythms of commuting that constitute everyday life in the modern city and the unforeseen, underground rhythms of that city [...] overlapping personal and social histories imbricated throughout the system».⁴

Los mapas actuales del metro de Barcelona ocultan la transformación de la red. Están diseñados para ayudar a los usuarios actuales a navegar por el sistema sin mencionar lo que se esconde debajo, como pasillos de conexión no utilizados o estaciones abandonadas. Muchos de estos espacios todavía existen pero han sido borrados o transformados, y con ellos desaparecen los recuerdos, una manera de vivir la ciudad. Los actuales mapas del metro son testimonio de una historia de mala gestión y de oportunidades perdidas, de un fracaso en la creación de una ciudad con un sistema de transporte más

⁴ «se superponen e interactúan con este espacio concebido los ritmos de ir y venir al trabajo que constituyen la vida cotidiana en la ciudad moderna y los ritmos imprevistos y subterráneos de esa ciudad [...] superponiendo historias personales y sociales imbricadas a lo largo del sistema metropolitano» (trad. del Autor).

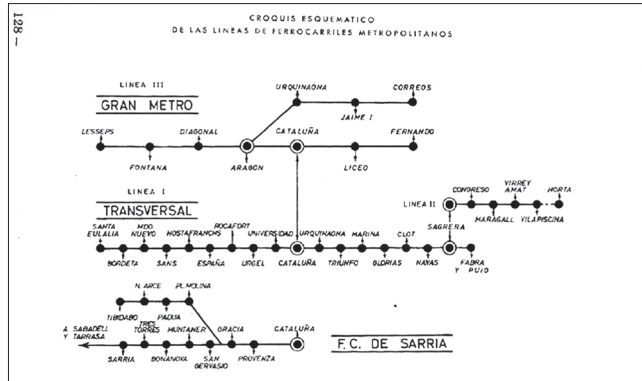


Figura 8 Mapa Metro Barcelona. 1966 © Enric Bou



Figura 9 Mapa Metro Barcelona. 1971 © Enric Bou



Figura 10 Mapa Metro Barcelona. 2020 © Enric Bou

coherente, útil y práctico. Ellos ocultan la complejidad y las dificultades de construir el sistema, eliminando completamente el pasado. Se requieren unos mapas alternativos para que estas transformaciones sean visibles, si se va a escribir una lección de historia en el mapa de la ciudad. Un ejemplo de ello es lo que hizo Víctor Balaguer cuando escribió *Las calles de Barcelona* (1865), su propuesta de nombrar el plan de calles aún silencioso (calles anónimas) de Barcelona imaginado por Idelfons Cerdà, nombrando así las calles del *Eixample* según referencias históricas, como una forma de revivir la olvidada historia de Cataluña (Quintana i Trias 2006; Subirana 2018).

La cartografía radical o contra-mapeo es un intento de establecer lecturas espaciales contrarias a las estructuras del poder dominante. Debe proporcionar productos que satisfagan los criterios básicos de cartografía: mapas que sean útiles, útiles y convincentes. Tendría que introducir elementos o enfoques que eran inaccesibles, invisibles o incluso indeseables como se ve a través de la lente del esquema existente (Denil 2011). La separación entre la ciudad de arriba y la ciudad subterránea es un «mnemónico topográfico» basado en la topografía simbólica de un solo espacio social (Pike 2007, 63). Del mismo modo, un nuevo acercamiento al mapa del metro de Barcelona revelaría tendencias de desaparición y establecería una imagen cartográfica del pasado. La literatura, por otro lado, nos proporcionaría herramientas para trazar la experiencia y recordarla desde una perspectiva diacrónica y crítica.

Algunos estudios recientes se han fijado en la riqueza del espacio subterráneo. *Global Undergrounds* (Dobraszczyk, López Galvis, Garrett 2016), por ejemplo, ofrece una exhaustiva exploración ilustrada de estos espacios subterráneos, desde una perspectiva global de los profundos, y casi siempre invisibles, efectos que tienen en la vida humana. Los autores nos sorprenden con una asombrosa diversidad de construcciones en lugares subterráneos, que incluyen líneas de metro, alcantarillas, tuberías de comunicaciones, instalaciones de almacenamiento e incluso refugios. Son una gran variedad de planteamientos arquitectónicos, pero también de diferentes significados culturales, puesto que los lugares subterráneos producen miedo (véase el film de Carol Reed, *The Third Man*, 1949) o esperanza, como en el caso de la Paddock Standby Cabinet War Room, una oficina de correos que iba a ser utilizada como puesto de mando para defenderse de los ataques aéreos alemanes en 1943. Este último espacio fue utilizado en una reciente película de James Bond, *Skyfall* (2012). Estos espacios pueden servir como sitios de memoria, lugares de trabajo, o sedes ocultas de los movimientos de resistencia (Dobraszczyk, López Galvis, Garrett 2016).

El tren Sarriá se convirtió en el primer ferrocarril eléctrico de Cataluña. El ingeniero Carles Emili Montañés convenció a Frederick S. Pearson, un ingeniero de Lowell, Massachusetts, para comprar la línea Sarriá-Barcelona y su prolongación hacia el Vallès. Y según cuen-

ta la leyenda, para conectar hasta la frontera y poder continuar hasta París en trenes de ancho europeo. En 1912, fue incorporado como Ferrocarriles de Cataluña. En 1917, la compañía inauguró la doble vía a Sant Cugat del Vallès. En 1919 la línea llegó a Terrassa, y a Sabadell en 1922. La línea corrió en la superficie hasta 1929 cuando la sección Catalunya-Muntaner fue enterrada. En 1953, se inauguró una sucursal de Gràcia a la Avinguda Tibidabo. Las líneas urbanas se convirtieron en L6 y L7 (fgc150 2013). Cuando la línea fue enterrada recibió la atención de un periodista perspicaz llamado Gaziél, quien en un memorable artículo, «Pequeña elegía urbana», evocó su relación personal con el tren de Sarrià. En el artículo, recuerda los 40 años desde que empezó a usar la línea, el impacto de la industrialización en los modos de vida, terminando con una observación característica de Gaziél, anhelando o imaginando (o asumiendo) lo que el futuro puede traer:

¿Es un sueño? No; es algo parecido: cuarenta años de vida. [...] Al constatar sus extraordinarias mudanzas es forzoso sentir que, en nuestra brevedad, todo lo que fuimos en el seno de esa vida municipal gigantesca, se borra paulatinamente, y nuestra propia vida se va convirtiendo poco a poco en estampas del tiempo pasado. (Gaziél 1929, 5)

El comentario elegíaco de Gaziél enfatiza la velocidad con la que se producen los cambios, lo que da lugar a una frágil conciencia de la transitoriedad: estamos destinados a ser tragados y desaparecer. Lo cual es una muestra del efecto picnoléptico. No nota el hecho de que hay una importante transformación en la vida de la ciudad: el metro substituye a un antiguo tren de superficie. La demolición y el borrado traen consigo una repentina apreciación de lo que ya no existe, y esta es una característica distintiva de nuestra experiencia del paisaje urbano moderno: «el cambio perpetuo borra la memoria». La interminable búsqueda de la novedad se funde en el flujo del tiempo indiferenciado y vacío en el que el pasado es condenado al olvido por el presente y, quizá lo más importante, puede reaparecer fugazmente como una perturbación que da una conmoción al transeúnte de hoy (Gilloch 2004, 300). Esta peculiaridad es particularmente elocuente en la lenta transformación de la vida subterránea de la ciudad. Circulando bajo tierra, esa línea perdió su carácter de tren urbano y se convirtió en un verdadero metro.

Un poema de Gabriel Ferrater, «Amistat del braç», evoca la inesperada promiscuidad creada durante un viaje en metro. Es notable la elección métrica (diez versos decasílabos) que imprimen un ritmo casi reproduce el traqueteo del metro, con un efecto sonoro final, la alusión al ruido que escucha cuando el vagón del metro se detiene a través de la metáfora de una cuerda de violonchelo que se rompe, creando un momento de incertidumbre y separación:

El metro anava ple. Jo m'agafava
al barrot níquelat vora la porta.
Tenia el braç tibet, i tolerava
aquell pes tebi, persistent, a l'avantbraç.
Quedàvem poca gent quan vaig girar-me.
Era molt jove. Lletja i pobra, descarnada,
com una prima cabra mogrebina
que premia amb el front, tancant els ulls,
abalançada per tota carència,
un braç encara de ningú, lliure i promiscu,
i no veia que ja algú es reprenia
i s'isolava al seu davant. Jo, massa jove
també, no havia après a reconèixer-me
en l'acceptació més que en la tria.
Vaig abandonar el braç, que no fos meu,
i no els vaig mirar més, anguniat
fins a l'estació, i el súbit trenc
d'una corda del cel, la més baixa. (Ferrater 2018, 56)⁵

En el poema se puede detectar un eco de «À une passante» de Baudelaire, pero todavía más del poema de Jaime Gil de Biedma «Amistad a lo largo».⁶ El sonido del violonchelo indica la parada repentina del metro, pero también puede indicar una interrupción significativa experimentada por el protagonista cuando ocurre la situación descrita, porque interrumpe el flujo natural en la relación del protago-

⁵ «El metro iba muy lleno. Me agarraba/ al lado de la puerta, de un barrote/ níquelado. Tenía el brazo tenso/ y toleraba aquella persistencia/ de un peso tibio sobre el antebrazo./ Había poca gente cuando al fin me volví./ Era muy joven. Fea y pobre, descarnada/ como una enjuta cabra mogrebina,/ obstinada la frente, ojos cerrados,/ abalanzada por toda carencia,/ un brazo aún sin dueño, libre y promiscuo,/ y no veía que alguien se movía/ y se aislaba ante ella. Yo, también/ muy joven, demasiado, aún no sabía/ reconocerme, más que en la elección/ en aceptar. Así, abandoné el brazo,/ como si ya no fuera mío, hasta/ la estación, cuando se rompió de pronto/ la última cuerda del violoncello» («Amistad del brazo», Ferrater 1979, 115; trad. Pere Gimferrer).

⁶ Por ejemplo en los versos: «Pero callad./ Quiero deciros algo./ Sólo quiero deciros que estamos todos juntos./ A veces, al hablar, alguno olvida/ su brazo sobre el mío,/ y yo aunque esté callado doy las gracias,/ porque hay paz en los cuerpos y en nosotros» (Gil de Biedma 2010, 99-100). Puede recordarse el comentario de Álvaro Álvarez Delgado: «el resultado de la reflexión que se lleva a cabo en “Amistad a lo largo” no podría ser más elocuente: todo lo sucedido en la vida del ser humano (la toma de conciencia, el trascendental contacto con lo otro y con los otros, las alegrías y las penas, entre muchas experiencias más expuestas en el poema), es debido al paso del tiempo: «¡Ay el tiempo! Ya todo se comprende, como si se hubiera comprendido de una vez por todas que los seres humanos existen en el tiempo» (2009, 115). También es pertinente la opinión de Gabriel Ramos: «El muchacho, conforme crece, reconoce estar viviendo en un espacio confinado por las sombras de un exterior desconocido (“Shades of the prison-house begin to close / Upon the growing Boy...”), pero mientras siga siendo joven también tiene la oportunidad de contemplar la visión espléndida (“But He beholds the light...”)» (2015, 125).

nista con los demás y, en particular, con las mujeres jóvenes, rompiendo con la inocencia. A través de la metáfora final, «el poema se convierte en la formulación de una experiencia juvenil emblemática» (Cornudella 1988, 43), y también en un momento de incertidumbre y separación. El vagón de metro se utiliza como un entorno inesperado para la proximidad y la intimidad, combinado con la distancia y la falta de familiaridad. Es una situación muy familiar: un hombre joven que viaja en un metro abarrotado se da cuenta de que alguien está apoyado en su brazo. Cuando el metro llega a la última parada, el joven se da cuenta de que es una mujer joven, «Lletja i pobra, descarnada», que con los ojos cerrados (¿medio dormida?) delante de él establece un contacto íntimo imprevisto. Debido a la naturaleza de la joven («com una prima cabra mogrebina») podemos inferir que el poeta evoca un encuentro con una prostituta en una parada de metro desaparecida, «Fernando», en el corazón del Barrio Chino de Barcelona. El poema de Ferrater transforma lo cotidiano, enfocándose en un evento que no podría haber ocurrido en las calles en la superficie, y se relaciona con la idea del subsuelo como «the physical and conceptual trash heap of the modern world above» (Pike 2005, 5).

Las estaciones de metro desaparecidas están relacionadas con la legibilidad y los mapas. Pertenecen a una categoría diferente del diseño de la ciudad, una conceptualización de la ciudad que crea nuevos sentidos y realidades. Además, las estaciones de metro desaparecidas pertenecen al ámbito de las ruinas, y podrían relacionarse con la atracción en el Renacimiento por las mismas. Brian Dillon ha examinado las ruinas del siglo XX como la reserva de innumerables exploradores urbanos y entusiastas del hormigón en descomposición que muestran su obsesión por innumerables sitios web dedicados a asilos embrujados, fundiciones silenciosas, búnquers vacíos y estaciones de metro desaparecidas. Explica que «The ruin [...] seems almost a means of mourning the loss of the aesthetic itself» (Dillon 2005-06). Las estaciones de metro abandonadas son ruinas de un pasado industrial, decisiones extremadamente costosas en la planificación de la ciudad, fantasmas de espacios olvidados bajo tierra que a los políticos y expertos en marcas de ciudades les encanta olvidar. Son testigos de una forma de vida ya desaparecida, rastros de antiguas actividades cotidianas. Quizás es la literatura (y el cine) la que sigue siendo una de las formas de preservar un pasado olvidado y, en consecuencia, dar cuenta de la desaparición y crear un catálogo de actividades y lugares de la vida cotidiana. Son umbrales que ayudan a explicar la transformación del espacio urbano subterráneo.

Christoph Asendorf en *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity* apunta que en la Modernidad la percepción de las cosas es desplazada espacialmente: las cosas ya no habitan en un continuo espacio-temporal sino que existen solo momentáneamente y de forma aislada (Asendorf 1993, 5). La picnolep-

sis nos hace conscientes de este carácter momentáneo e inconexo de la experiencia humana. Las situaciones de umbral permiten conectar el mundo ordenado, visible, en la superficie, con el mundo subterráneo, el mundo oscuro y misterioso.

Bibliografía

- Álvarez Delgado, Á. (2009). *Compañeros de viaje (1959). El primer Jaime Gil de Biedma* [tesis doctoral]. México D.F.: El Colegio de México.
- Asendorf, C. (1993). *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Augé, M. (2008). *Le Métro Revisité*. Paris: Seuil.
- Benjamin, W. (2003). *Selected Writings Volume 4. 1938-1940*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Bonet, J.M. (2012). *Las cosas se han roto. Antología de la poesía Ultraísta*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Bou, E. (2018). «Carto-Grafías de la ciudad: paseantes y poetas». Muñoz Rodríguez, R. (ed.), *Arquitectura de palabra. Leticia y melancolía*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 189-224.
- Cornudella, J. (1988). «Estudi introductori». Ferrater, G., *Vers i prosa*. València: Tres i Quatre, 9-47.
- Denil, M. (2011). «The Search for a Radical Cartography». *Cartographic Perspectives*, 68, 7-28. <http://cartographicperspectives.org/index.php/journal/article/view/cp68-denil/5>.
- Dillon, B. (2005-06). «Fragments from a History of Ruin», *Cabinet*, 20 (Winter). <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php>.
- Dobraszczyk, P.; López Galvis, C.; Garrett, B.L. (eds) (2016). *Global Undergrounds. Exploring Cities Within*. London: Reaktion Books.
- Eco, U. [1963] (2016). *Diario mínimo*. Milano: Bompiani.
- Ferrater, G. (1979). *Mujeres y días*. Barcelona: Seix Barral.
- Ferrater, G. (2018). *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62.
- fgc150 (2013). «150 anys 1863-2013 Tren de Sarrià». <http://www.fgc150.cat/historia.asp>.
- Gaziel (1929). «Pequeña elegía urbana». *La Vanguardia*, 26 de abril, 5.
- Gil de Biedma, J. (2010). *Poesía y prosa*. Ed. de N. Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gilloch, G. (2004). «Impromptus of a Great City: Siegfried Kracauer's *Strassen in Berlin und Anderswo*». Hvattum, M.; Hermansen, C. (eds), *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. London: Routledge, 291-306.
- Mical, T. (1992). «The Architecture of Disappearances: Tokyo». *Perforations 4, SHIFTING STATES - Cities on the Verge*, 1(4), s.p. <https://architexturez.net/doc/az-cf-21675>
- Nervi, M. (2011). «Reise August/September 1911». *The Kafka Project*. <http://www.kafka.org/index.php?rtbas1911>.
- Ortiz, B. (2012). «Todo lo que venga, lo que sea nuevo». *Diario de Sevilla*, 23 abril.
- Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil.
- Pike, D.L. (2005). *Subterranean Cities: The World Beneath Paris and London, 1800-1945*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

- Pike, D.L. (2007). *Metropolis on the Styx: The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800-2001*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Quintana i Trias, L. (2006). «Una proposta histogràfica en pedra: Las calles de Barcelona de Víctor Balaguer». Panyella, R.; Marrugat, J. (eds), *L'escriptor i la seva imatge: contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: L'Avenç, 34-61.
- Ramos, G. (2015). «De la exploración del yo al encuentro de los otros. Notas sobre *Compañeros de viaje de Jaime Gil de Biedma*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIII(1), 123-38.
- Rota, L. (2016). «Stefano Bartezzaghi, *M - Una metronovela* (Einaudi)». <https://lucarota.com/recensioni/stefano-bartezzaghi-m-una-metronovela-einaudi/>.
- Scarpa, T. (2000). *Venezia è un pesce. Una guida*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Sheringham, M. (2006). *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford University Press.
- Subirana, J. (2018). «A Present Past, Barcelona Street Names, from Víctor Balaguer to Pasqual Maragall». Bou, E.; Subirana, J. (eds), *The Barcelona Reader: Cultural Readings of a City*. Liverpool: Liverpool University Press, 71-90.
- Tracy, W. (1986). *Letters of Credit*. London: Gordon Fraser Gallery Ltd.
- Urbain, J.-D. (2003). *Ethnologue, mais pas trop...: ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*. Paris: Éditions Payot.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Espacio y memoria en Tánger

Unas notas

Andres Soria Olmedo
Universidad de Granada, España

Abstract The historical singularity of Tangier during the 20th century has produced a number of literary works and a myth of sorts, and has shaped memory and spatial images. Some of them are examined through works, mostly narrative, by Ángel Vázquez, Umberto Pasti, Antonio Lozano and Ramón Buenaventura.

Keywords Space. Memory. Tangier. Exile. Literature.

Sumario 1 International Zone. – 2 La vida perra. – 3 No te me acerques a la memoria.

1 International Zone

Como de costumbre, a estas alturas incorregible, escojo un título de mayores pretensiones de lo que está a mi alcance. La biblioteca sobre el mito de Tánger la Blanca y su presencia en la literatura, las artes plásticas y las vidas de los artistas – reflejadas con frecuencia en sus obras – es muy extensa. Uno de los libros más recientes del ámbito angloamericano va desde Hércules hasta los Rolling Stones, pasando por Ibn Battuta, Samuel Pepys, Walter Harris, Henri Matisse, Paul Bowles, William Burroughs, Brion Gysin, Francis Bacon, Joe Orton y Mohammed Mrabet y Brian Jones (Hamilton 2019). Otro, español (Castillo 2019), se para en el rey don Sebastián de Portugal, Paul Morand, Juan Goytisolo, Jean Genet, Chukri. Por no hablar de Delacroix, Truman Capote, Tennessee Williams, Tahar Ben Jelloun, Jane Bowles, Rodrigo Rey Rosa y Roland Barthes.

Si ya es singular que el Reino de Marruecos fuese el primer país en reconocer la soberanía de los Estados Unidos, por lo que hay en Tánger una Legación Ame-

ricana desde 1821, la excepcionalidad de la ciudad (Pons 1990) se encierra básicamente entre 1923 y 1956, cuando fue Zona Internacional.

En un mínimo enrejado cronológico:

1905. El káiser Guillermo II desembarca en Tánger, toma posesión de la Legación Alemana (palacio de la Mendubía, o gobierno del Sultán de Marruecos) y vuelve a embarcarse.

1906. Conferencia de Algeciras. Francia y España firman un Protectorado sobre Marruecos.

1912. Convenio hispanofrancés para dotar a Tánger de un régimen especial.

1923. Estatuto de zona internacional, administrada por el Sultán de Marruecos a través de un gobernador (Mendub) y Francia, Reino Unido, España, Italia, Bélgica, Holanda y Portugal.

1936-39. El Café Fuentes, republicano, se enfrenta con el vecino Café Central, pro Franco, ambos en el Zoco Chico. Juanita Narboni pasó por delante: «En el Café Central y en el Fuentes se están tirando las mesas a la cabeza» (Vázquez 2011, 240). En 1942 hay unos 50.000 exiliados republicanos.

El 14 de junio de 1940 llega la Wehrmacht a París y la España vencedora ocupa Tánger para garantizar la neutralidad. Juanita Narboni le habla a su madre en su tumba: «La ciudad se está llenando de polacos. Judíos. Aquí los llaman polacos, pero son de todas partes de Europa» (Vázquez 2011, 207).

Mayo de 1941. Los españoles devuelven la Mendubía a los alemanes. La cruz gamada ondea en ella hasta el 3 de junio de 1944.

Apartados del poder por los vencedores de la Segunda Guerra Mundial, los españoles se marchan el 11 de octubre de 1945 y el Mendub recobra el gobierno.

1945-1956, subperiodo especial. Neutralidad política y militar y libertad económica total. Esta situación da lugar a un extraordinario cosmopolitismo aplicado a unos ciento cincuenta mil habitantes¹ y comprimido en unos 370 kilómetros cuadrados. Con el corazón de la ciudad marroquí en el Zoco Chico y los cambistas y bancos de la calle Siaghins. Espías, contrabandistas, burdeles. Escritores americanos y franceses. *Let it come down* de Paul Bowles:² «It was one of the charms of the International Zone that you could get anything you wanted if you paid for it. Do anything, too, for that matter; -they were no incorruptibles. It was only a question of price» (1980, 26).

30 de marzo de 1952. La represión de manifestantes marroquíes nacionalistas costó 14 muertos y 97 heridos.

2 de marzo de 1956. Independencia de Marruecos.

1 En 1955. De ellos 140.000 hablaban español.

2 Escrita - advierte - antes de la sangrienta jornada del 30 marzo de 1952.

2 La vida perra

Hasta cierto punto ese adjetivo le conviene al propio Ángel Vázquez, sobre la que se ha escrito y filmado con cierta profusión. Entre los recuerdos más valiosos están los de los Haro, Tecglen e Ivars, y sobre todo los de otro personaje extraordinario, Emilio Sanz de Soto, que entre otras cosas fue su gran valedor.³

Nacido en 1929, Vázquez era hijo de una sombrerera venida a menos, alcohólica como su abuela. Aunque estudió unos años en el liceo francés y dominó a la perfección esa lengua, no pudo acceder a la Universidad por falta de recursos económicos. Vivió modestamente en la medina con su abuela y su madre, queriendo escribir. Conoció a Bowles, hizo amistad con Jane Bowles, trabajó en la Librairie des Colonnes, colaboró en el diario *España*. Los futuros expatriados de Tánger buscaron a los expatriados en Tánger, llegados a la ciudad lo que no se les permitía en sus países de origen por razones no distintas a las de algunos peninsulares bajo Franco: para conectar con la libertad. Así Soto y Vázquez.

Quizá exageraba en la autodescripción: «Yo también soy un corrompido. Sin fe en Dios, egoísta y sin ninguna confianza en mí mismo. Homosexual, alcohólico, drogado, cleptómano...»,⁴ ya que hasta ese momento (1966) había quedado finalista del Premio Sésamo de 1956 con *El cuarto de los niños*, ganado el Premio Planeta de 1962 por *Se enciende y se apaga una luz* y publicado *Fiesta para una mujer sola* también en Planeta, en 1964. O quizá no, dados sus problemas con el alcohol y sus dificultades con la vida cotidiana («un ragazzo spagnolo della medina, morto a Madrid di crepacuore», escribió Umberto Pasti [2016, pos. 385]).

Ese año murió su madre y en 1965 se fue a España. Le escribe a Emilio Sanz de Soto: «zarpé, para nunca jamás volver, de los brazos de esa puta llamada Tánger».⁵

³ García Soubriet 2011; también Rocío Rojas Marcos (2018) le dedica un apéndice de su completo libro; podemos verlo en el documental *Tánger, esa vieja dama* (2001), de Javier Rioyo y Luis López Linares. León Aulaga, uno de los personajes de Ramón Buenaventura, lo comentó: «Entiéndase: la película de Javier Rioyo es muy amena y astuta y benévola con nosotros, los charfotanchaus (charf=viejo; tanchau=tangerino), y está muy bien urdida y compuesta; pero la he visto ya tres veces, y con ella pasándome delante puedo tender a la epifanía. Es cierto. El Tánger Internacional donde nosotros nacimos y nos criaron fue una ciudad única e incomparable: no ha habido otra como ella, no permitirá la historia que se repita. De manera que la conclusión es obvia: nosotros, los tangerinos de aquella época, los tangerinos internacionales, somos seres de rara excepción, a nadie parecidos, con nadie comparables. Viejos y por lo tanto en vías de extinción, pero oh qué superiores a todos los demás modelos de la raza humana. Hay una retinez propia para cada coyuntura especial. Hay un modo de ser cretinos que solo los tanchaus dominamos. A la perfección» (Buenaventura 2013, 264).

⁴ Carta a Emilio Sanz de Soto desde Jubrique, Málaga, de 11 de marzo de 1966, cit. por Sagnes-Alem 1999, 35.

⁵ A Emilio Sanz de Soto, 11 de julio de 1965 (cit. en Sagnes-Alem 2013, 72).

Doce años más tarde (1976) publicó *La vida perra de Juanita Narboni*, con recepción mixta.⁶ Tras su muerte en 1980, una adaptación cinematográfica por Javier Aguirre (1982) la volvió a poner de actualidad. En el año 2000 Virginia Trueba Mira hizo una edición académica para Cátedra. En 2005 la realizadora tangerina Farida Benlyazid volvió a proponerla, con guion de Gerardo Bellod, y apareció la traducción al alemán de Gundi Feyrer, y en 2009 dio Selim Chérif la suya al francés – ambas con prólogo de Juan Goytisolo (García Soubriet, Chérif 2019).

Estas circunstancias de cercanía al texto son importantes porque la singularidad de este libro está en un lenguaje que no es del todo descifrable sin glosa.

Al frente puso un epígrafe: «En memoria de mi madre y de su tertulia de amigas, hebreas y cristianas, de cuyo lenguaje-recuerdo se apoderó Juanita Narboni, obligándome a escribir este libro». Y en el prólogo explicó:

Varias fueron las lenguas que allí tuvieron uso natural pero, fuera aparte el árabe, a todas dominó un castellano popular-del pueblo-alimentado por la Baja Andalucía y, muy particularmente, por esos hebreos sefarditas, tan inefables como poco conocidos por los españoles, amantes conservadores durante siglos de un castellano arcaico [...] en el yaquetía⁷ se entremezclan, a decir verdad con muchísimo salero, el castellano antiguo con el hebreo, salpicado de árabe y de portugués. (Vázquez 2011, 119)

El lenguaje es fundamental porque el libro consiste en el despliegue de la voz de Juanita, doble y espejo de Vázquez,⁸ a lo largo del tiempo. Virginia Trueba ha visto que no se trata «de un monólogo propiamente interior, desvelador de los estratos más oscuros de la conciencia» al sujetarse a un orden semántico-sintáctico y adoptar formas de diálogo, convirtiendo su monólogo «en una especie de monodialogo» (Vázquez 2011, 44-5; ver también Aliberti 2014, 160).

Se distribuye en dos bloques de fragmentos separados por blancos, respectivamente de 21 y 33 partes de diferente extensión, auto-suficientes o en conjuntos. Abarcan desde 1914 hasta los sesenta y tienen marcas temporales sobre todo implícitas. Entre los fragmentos de cada parte se establecen correspondencias complejas. El punto de inflexión tiene lugar en torno a la muerte de la madre, en lo pri-

⁶ Recordó Sanz de Soto: «Solo Carmen Laforet me escribió desde Roma una carta exaltada de entusiasmo ante su lectura» (1982, cit. en García Soubriet, Chérif 2019, 200).

⁷ La yaquetía o haketía «C'est un Espagnol très particulier, qui, ayant gardé un grand nombre de tournures, mots et expressions tombés en désuétude en Espagne, a ajouté à ces archaïsmes un grand nombre d'emprunts à l'hébreu et à l'arabe dialectal marocain» (Alegria Bendelac cit. en Sagnes-Alem 1999, 149).

⁸ Sagnes-Alem cit. en García Soubriet, Chérif 2019, 17.

vado, y a la independencia de Marruecos (1956) en lo público. En la primera parte figuran sobre todo los recuerdos de juventud. En la segunda, la desolación.

Para apuntar a la ciudad como espacio de signos por descifrar en el texto, Nathalie Sagnes recuerda con Barthes que la ciudad como espacio urbano y la ciudad literaria no se pueden captar por separado (Sagnes-Alem 2013, 69-70). En efecto,

la ville est une écriture; celui qui se déplace dans la ville, c'est à dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret. (Bou 2012, 25)

El espacio (Moretti 2001) se abarca en dos direcciones: en los presentes sucesivos y en la memoria. Si como se ha dicho «cities generate a polyglot discourse, a multilingualism generated by palimpsest city» (Bou 2012, 22), esta condición se acentúa obviamente en Tánger, y ese palimpsesto de presencias políglotas le llega a Juanita de un modo tan singular como parcial, y al lector a través de ella. Como lugar de memoria se dibuja también al combinar en el presente de la enunciación lo cotidiano y el recuerdo: «esta concepción de la temporalidad determina las representaciones del espacio igual que la focalización del discurso» (Sagnes-Alem 2013, 73). Remiten al cronotopo de ciudad de provincia, con su tiempo cíclico de la existencia prevista y cotidiana, denso y viscoso (Bachtin 1979, 395) por debajo de los destellos de cosmopolitismo. Juanita tiene la fuerza como personaje en su limitación, también en lo espacial.

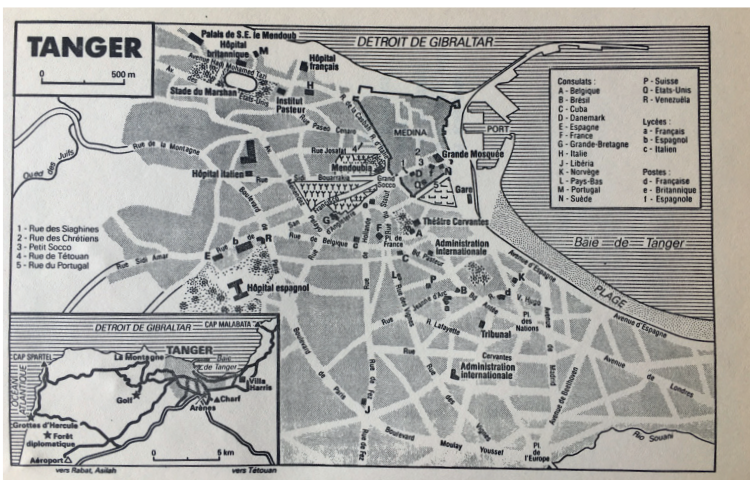


Figura 1 Mapa de Tánger (Pons 1990, 8)

Su mapa es bastante restringido. Se contiene en la playa, el Zoco Chico, la calle Siaghins, el Zoco Grande, el bulevar Pasteur, la plaza de Francia, el teatro Cervantes, la medina,⁹ aunque con exclusión de los marroquíes, que viven en ella desde luego y solo aparecen como criados, como la indispensable Hamruch, a quien conocemos únicamente por las decenas de órdenes, encargos y ruegos, y que cuando desaparece es incapaz de buscar. Apenas hay alusiones al exterior de ese perímetro,¹⁰ salvo el descubrimiento de que «En mala hora se me ocurrió comprar la casita del Marshan, esas protestantes no pagan ni a tiros, mañana les presentaré los dos recibos» (Vázquez 2011, 255).

Desde el mismo comienzo el tiempo pasado y la memoria se plasman en un espacio:

Cada día me cuesta más trabajo ponerme las medias. [...] Con este levante no creo que aparezca nadie por aquí.¹¹ ¿Qué habrá sido de Rina Ketty? Cantaba “Sombreros y mantillas” de morir. Este es el hijo de Cecilia. Parece mentira. ¡Y pensar que lo he visto nacer! Una prenda. Que Dios se lo conserve. Dicen que nada mejor que un delfín [...] Ya lo sé, tarde o temprano nos tendremos que ir. Solo que tú, mi vida, te irás a Suiza o a Alemania, mientras que yo acabaré en el cementerio de Bubana, rodeada de amapolas por todas partes.¹² (2011, 123)

9 Por calles contiguas circula el alegórico narrador del *Don Julián* de Goytisolo para escapar del castellano viejo don Álvaro Peranzules: «y corres, corres por Lucus en dirección a Tadjinia y a Fuente Nueva: no, hacia Abdessadak mejor: para torcer enseñada a la izquierda y perderte luego en el arduo y desorientador laberinto de Ben Batuta [...] por el concertado caos ciudadano: ideograma alcoránico, sutil paradoja de líneas» (Goytisolo 2014, 186).

10 En cambio, y aunque se puede detallar más, *Se enciende y se apaga una luz* transcurre en el Monte, con sus villas sobre el Estrecho y Tánger al fondo: «Cristina sube al tejado. [...] La ciudad aparece desparramada entre colinas. Los pinos ya no ocultan el mar...» (Vázquez 1982, 13). En *Fiesta para una mujer sola* la narración es en tercera persona, la focalización externa y la perspectiva sobre Tánger es menos intensa. Cuando al protagonista Damián lo convocan a Tánger «se acordó de las cajas de dátiles» (Vázquez 2009, 34). Luego se presenta la ciudad moderna («Atravesaban un bulevar lleno de anuncios luminosos. Con grandes almacenes de una sola planta y rótulos en varios idiomas» 2009, 54), y la historia a través de los libros que le ha encuadrado a la tía de la protagonista «una profesora francesa de la “Alianza Israelita”»: las crónicas de historia de Tánger de Walter Harris, Alberto España e Isaac Laredo, las obras sobre Marruecos de d’Amicis y Loti (2009, 78).

11 Juanita está en uno de los balnearios, hoy destruidos, que pueden verse en la película de Farida Benlyazid y que enumera Ramón Buenaventura en *El año que viene en Tánger*: «el Mistral, el Gran Valencia, el Trois Caravelles, Au Coup de Roulis, el Hoteles Asociados» (1998, 9).

12 El *Ubi sunt?* del soliloquio nos lleva casi fatalmente al monólogo lorquiano de *Doña Rosita la soltera*.

Incluso dentro de esos límites, no se da por descontado salir a la calle: habla con su amiga hebrea Esther y alude a su hermana, a la que considera una perdida:

Vamos a la cocina, es el sitio de la casa que tiene más luz a estas horas. Allí estaremos tranquilas. Tráete las copas. Nos reconfortará. Sí, mi bueno, sí, así es la vida, ya la has visto, parece mentira que hayamos nacido de la misma madre. Loca por echarse a la calle, se ahoga entre estas cuatro paredes. (202)

Sale, sí, a determinados lugares públicos. A merendar a La Española, Porte.¹³ Rarísima vez a un café («Eso, todas juntas al café Colón», 139), reservado a los hombres, como su padre: «¿Dónde has estado esta mañana, mi bueno, te caiga lo que te tenga que caer? Un paseíto por el bulevar. Has comprado unas revistas y te has sentado en el Café de París» (199). Y a las tiendas, como Galeries Lafayette o la de la sombrerera Marinita Medina, inspirada en la madre del autor. Cinco días después de enterrar a su madre, se dirige a su hermana:

Te esperaré en la tienda de Marinita, esa tienda es el refugio de todas las almas desamparadas, que Dios la colme de bienes, porque ha habido momentos en que me he sentido desesperada y ella me ha dado ánimos. Allí te espero. Una tarde me traeré al niño para que vea los libros de papá, es un niño al que le encantan los libros y los papeles. (2011, 197)

También se apasiona por el cine. Frecuenta el Cine American, el Capitol, el Mauritania, el París, y despliega un extraordinario conocimiento de películas españolas europeas y americanas, con actores y papeles, que se desliza incluso en la iglesia: «El octavo: no mentir. Con mi hermana vi yo esa película, *El octavo mandamiento*. Lina Yegros...¿y quién era él? Ramón de Sentmenat, o Félix de Pomés, dos hombres que a mí me encantaban. No, yo nunca miento. Bueno, algunas veces porque no hay más remedio» (269). La de la Purísima estaba en la calle Siaghins: «Ayer de mañana, en la misa de once, hubo un momento de silencio. Tanto es así, que se oían los rezos de la sinagoga de al lado, que da pared con pared» (149).

Una de las experiencias fundamentales de la joven Juanita tuvo lugar durante un baile de máscaras en el Gran Teatro Cervantes el domingo de Piñata de 1914, baile de máscaras y baile de identidades, como la de su novio de entonces:

13 Y no al más distinguido *Salon de Thé Porte*. En *Fiesta para una mujer sola*, al joven Javier le dio una temporada por «Merendar en Porte. Y meterse en un cine abarrotado de un público bullicioso y bullanguero» (Vázquez 2009, 176).

Hay que romper, romper cosas, romper con todo. «De tu Adolfo, con el cariño de siempre». Ni siquiera amor. Cariño. Para una vez que tuve un novio: maricón. Suerte la tuya, Juanita. [...] Aquel domingo de Piñata que fuimos al baile del Gran Teatro Cervantes, mamá llevaba un dominó malva, yo iba de Colombina y a él había que verlo de Pierrot, cómo se contoneaba, con la carita empolvada que parecía una tapadera de polvos Tokalón. (154)

Y la identidad de su deseo siempre reprimido:

«¡Cómo me late el corazón! Colombina perseguida por El Zorro. ¿Llevará un látigo? [...] Estaría de ver que tú, Juanita Narboni, la niña buena de la familia, te vieras marcada por El Zorro [...] (170)

¿Qué deseo? Zorrito, bésame. ¡Abajo los antifaces!». (172)

La fantasía regresa en la segunda parte, en un sueño que le cuenta a su madre muerta: «Veo rostros y más rostros, todos desconocidos, yo inclino la cabeza contra el pecho de aquel Zorro maldito, cierro los ojos de vergüenza, y oigo que la multitud vocifera» (363).

En la segunda parte adquieren relieve los cementerios: «El cementerio de Bubana, por ejemplo, representará al mismo tiempo el lugar de recogimiento que posibilita el diálogo con su madre y el espacio de libertad frente a un hogar que ya ha dejado de serlo» (Aliberti 2014, 163).

En la primera parte recordaba que en 1914:

En Bubana, antes de que instalaran el nuevo cementerio católico, y donde ahora está el Country Club,¹⁴ vi yo aterrizar por primera vez en la ciudad tres aeroplanos. (Vázquez 2011, 154)

En la segunda culmina con una lamentación:

Se fueron todos. ¿Adónde fueron a parar? La mayoría al cementerio. Bueno, a los cementerios. Esta ciudad que siempre estuvo rodeada de cementerios, ahora es ella misma un cementerio. [...] Los católicos en Bubana, los judíos repartidos entre el cementerio viejo y el nuevo, los protestantes en Saint Andrews, y esa negra de Hamruch... no creo que la hayan enterrado en Sidi Buarrakía. (370)

De modo paralelo, en la segunda parte se van condensando los signos de desazón ante la independencia y la modernización de los marroquíes (Sagnes-Alem 2013, 75):

14 En *Fiesta*: «¿Y qué tal te fue en el Country Club? – Muy bien. Había un partido de polo. Yo no entiendo mucho de polo, pero allí estaba Paula Carosio» (Vázquez 2009, 178).

Se acabaron los velos y los jaiques, y el burnús y la yilaba, todo lo que para nosotros tenía el encanto de lo oriental. Mira este que llevo delante: los pelos largos no te van, mi vida, cuando se tienen los pelitos como tú, rizados, el progreso resulta un problema. Pues anda que la farajmá¹⁵ que me acaba de dar un pisotón y ni siquiera se ha vuelto la muy burra, con minifalda. Cara de dolor lleva. Los tacones, mi bueno, no se puede pasar de las babuchas a los tacones de la noche al día. ¿La oiste, Juani? Ahora todas hablan en francés y pasan a tu lado como si no existiesen... Claro, hemos pasado nosotros tantas veces por el lado de ellos como si no existieran, que esto es la revancha. (Vázquez 2011, 345)

El escritor y diseñador de jardines Umberto Pasti hizo un fantástico homenaje a Juanita Narboni en el relato «La canzone dei vecchi Narcisi»: en primera persona, el narrador cuenta que su amigo Christopher Gibbs le ha aconsejado pasear por el cementerio de Bubana, cerca de su casa. En busca de plantas, medita entre las tumbas y las lápidas. El cementerio está en una ladera y ya cerca de la cima, huele y ve al *Narcissus viridiflorius* de pétalos verdes, una rara especie en peligro de extinción que ha buscado por todos los alrededores de Tánger. Cuando tiene en alto el pico para sacar el bulbo oye una voz, dos voces que lo insultan con alacridad, en un perfecto y divertido pastiche de las voces de Juanita y su madre. Cuando vuelve a agarrar el pico, la flor:

Emette un urlo disumano. “Non lo sai che abbiamo i bulbi a mezzo metro di profondità? Mica siamo quei tontos bianchi che si comprano al Soco Grande, mica siamo quei Narcisi campesini che le smorfiose se li infilano nella scollatura per farsi guardare dai caballeros al ballo del Cervantes, porci, hallouf, che pensano solo a una cosa sola, che schifo, te lo dico io. Tocca la tomba di mamacita, e ti giuro, te lo giuro com'è vero che mi chiamo Juanita Narboni, che per il resto della mia vita...”. (Pasti 2016, pos. 379)

Naturalmente no puede sacar el bulbo. Consigue el registro de las tumbas y encuentra a una descendiente de las Narboni, una señora apasionada por los narcisos. Suben ella y una nieta. Por suerte no pueden oír la lluvia de insultos. Rosario Pineda Narboni le dice al narrador que Juanita es solo un personaje y se van de Bubana. El narrador se queda entre los narcisos, hasta que se despide y las Narboni condescienden a responderle en español: «Muchas gracias, niño».

15 Término de yaquetía de interpretación dudosa. La hipótesis más verosímil es que adapte *ferajmal* o *ferazmal* del español *fuera el mal* (Sagnes-Alem 1999, 151).

Un largo sueño en Tánger (2015) de Antonio Lozano¹⁶ presenta la situación de Isabel, una mujer nacida a mediados de los años veinte, que ha sufrido un accidente y se ha quedado en coma. Está en el hospital italiano de Tánger. La atiende su criada Amina y la visita su marido Alberto. El lector descubre que Isabel, aunque no recuerda las circunstancias y la causa de su accidente puede oír lo que dicen los demás. Del accidente sabe que el taxista murió y deja una viuda. Isabel tiene tres hijos, de cuyas reacciones, cariñosas o cicateas, toma nota. Al mayor su padre lo desprecia porque piensa que es homosexual, la mediana es médico y «altruista». El tercero está casado con una inglesa. Tiene nietos. Los hijos estudiaron en el liceo francés. Entre lo que oye y lo que recuerda de su pasado se va armando la parábola de su transformación interior, que consiste básicamente en aceptar el correctivo de su hija Cristina. Cuando dice pertenecer a «un puñado de tangerinos de toda la vida» Cristina replica que los «tangerinos de toda la vida» son los «marroquíes que despreciamos y que únicamente queremos como sirvientes» (Lozano 2015, pos. 134).

Esa aceptación pasa por intentar conocer sencillamente el apellido de Amina (Lamrani), la criada de siempre que ahora la cuida y le habla sin desconfiar («solo Dios sabe»), por apreciar y querer conocer a Jimo, la viuda del taxista, por reconciliarse con sus dos tíos republicanos que se trasladaron a Casablanca el 14 de junio de 1940, por la insumisión¹⁷ frente a su marido Alberto, que se revela como un fascista, mujeriego, bebedor antisemita y maltratador. La ruptura es facilitada por el descubrimiento de que viajaba en aquel taxi para huir de él y reunirse con Paco, de quien estaba enamorada. Paco estaba viudo de Sol, judía a quien Alberto ofendió gravísimamente. La recompensa por la transformación será el despertar. Isabel se queda a vivir con Jimo.

Reflejado en las imágenes de la ciudad, este proceso supone la ampliación del territorio. Al principio Isabel sigue defendiendo lo natural de los privilegios: «El Yacht Club, menos mal que aún tenemos eso, el resto de la playa está llena de marroquíes (si me oyera Cristina...)», el club de golf, el salón de té Porte (Lozano 2015, pos. 232).

Isabel recuerda cómo el 30 de marzo de 1952, antes de que los soldados devolvieran a los manifestantes «a sus barrios de hojalata» intuyeron que la ciudad «no acababa en los aledaños del bulevar, el zoco chico y la Avenida de España» (pos. 529). Recordó también «la

¹⁶ Antonio Lozano (Tánger, Marruecos, 1956-Las Palmas de Gran Canaria, España, 2019), profesor, escritor y agitador cultural afincado en Agüimes (Gran Canaria), donde impulsó el Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres continentes, donde se reúnen compañías de África, Europa y América.

¹⁷ «No concebíamos Alberto y yo mayor desgracia familiar que uno de nuestros hijos fuera homosexual o se casara con una marroquí o una judía» (Lozano 2015, pos. 983).

calle de tierra» donde los esperaba Amina una vez que invitó a comer a la familia, con el contrapunto de oír en el presente que su nueva Jane quiere cenar en La Pagode y en El Dorado («venir a Tánger y no cenar ahí es como no venir, lo sabes», pos. 719). En otro plano recuerda cierta cercanía con el Tánger literario y artístico (pos. 1430). Una vez se cruzó con Bowles en la Librairie des Colonnes y trató un poco al pintor Antonio Fuentes, a Mohamed Chukri, a Emilio Sanz de Soto y al propio Ángel Vázquez, siempre estorbada por la aversión de su marido a los homosexuales. Entretanto oye que Jean Luc, pareja de su hijo mayor, está albergado en el hotel Minzah y Cristina cena con ellos en Hammadi. La ruptura con Alberto pasa por reconocer que ha sido «un intruso que me robó mi ciudad» (pos. 1902), una ciudad que vuelve con fuerza en la evocación en la que decide acompañar con la imaginación a Amina:

Qué ganas de respirar el aire de Tánger, de entrar en el mercado de la calle Fez y llenarme de sus aromas. [...] qué lindas están las rosas esta mañana, Amina, que hermosas las calas y los claveles. [...] Sí, Amina, zanahorias para el cuscús, nabos y calabacines. No olvides el cilantro, por favor, que se sepa que vivimos en Tánger, que aquí nunca nos falta el sabor rebelde del cilantro. (pos. 2066)

En una recapitulación final, tras la visita de unas amigas de toda la vida, repasa con ojos ya críticos la superficie de la vida de la burguesía española de Tánger, donde predomina el citado cronotopo de la provincia:

Hemos creído estar abiertos al mundo por los artistas y escritores que han recalado aquí; nos hemos creído cosmopolitas porque en el mercado nos cruzábamos con inglesas, francesas, judías, porque almorzábamos en Raihani y en la Casa de Italia; exquisitos porque merendábamos en Porte y cenábamos en La Pagode; superiores porque una criada se pasaba el día en nuestra casa [...] y nos seguíamos creyendo dueños de una ciudad aun cuando no nos pertenecía. (pos. 2134)

Ya restablecida, Isabel espera a que Jimo venga de la calle:

El cielo resplandecía sobre Beni Makada. Aunque el nombre del barrio leera muy familiar por encontrarse el manicomio en él, nunca antes había estado allí, salvo, quizá, en algún sueño. (pos. 2433)

3 No te me acerques a la memoria

El cosmopolitismo ha sido fundamental y diferencial para Ramón Buenaventura. Nacido en 1940 en la ciudad internacional, la independencia de Marruecos vino a coincidir con la partida hacia la vida universitaria en la Península y el fin de la adolescencia,¹⁸ de modo que no pudo vivir el contraste con la España del franquismo sino como un exilio, y a su vez Tánger como un paraíso perdido. Traductor de muy extensa y brillante carrera, el cosmopolitismo se concreta en el dominio de varias lenguas y en la exposición precoz a varias literaturas o al cine europeo y americano, en la tradición tangerina, además de a la música.

Para Isabel Caro, los temas fundamentales de su literatura son «dos: la memoria y el sexo. Que a la vez es uno, Tánger. Tánger es todo. La infancia perdida pero también el paisaje perdido» (Buenaventura 2019, 14).

Se dice en «Cantata soleá», de 1978:

Nací en una ciudad que ya no existe

En un país que entonces no existía. (Buenaventura 2019, 114)¹⁹

Esta situación está en la raíz común de la tetralogía de *Bildungsromane* (hoy accesibles por Internet), atribuidos a cuatro amigos de una pandilla, respectivamente: León Aulaga, Pablo Huarte, Rodrigo Díez del Canchal y Rafael Pérez Pérez, todos ellos nacidos en el mismo lugar y año que el autor. No podemos detenernos en lo experimental de estas dos mil páginas, suma de géneros novelescos, ya integrado en el modo electrónico de lectura, con sus distintos niveles, a través de diferentes medios tipográficos, glosas e intertextualidad en diferentes idiomas (podría hablarse de una *amplificatio* de nuevo tipo), sobre la base de un profundo conocimiento de la literatura española medieval y clásica, y de la europea. Nos ceñiremos a unas pinceladas sobre lo que comparten, el imán del Tánger del paraíso adolescente. El Tánger Internacional «me impuso tres propensiones invencibles: a la diversidad, a la libertad, a la luz» (Buenaventura 1998, 760-61).

El título de *El año que viene en Tánger* (1998)²⁰ coloca al libro bajo el signo de la diáspora, hecha explícita en la dedicatoria: «León Aulaga y Ramón Buenaventura dedican este libro a la diáspora tangerina;

¹⁸ Max Aub repitió muchas veces que se es de donde se estudia el bachillerato.

¹⁹ Y en otro lugar del mismo poema: «Yo soy un exiliado del país de la infancia» (Buenaventura 2019, 132).

²⁰ Se lo sugirió Rachel Muyal (1933-2020), paisana suya sefardí, gerente de la Librairie des Colonnnes desde 1972 hasta 1999.

a todos los nuestros que no están en casa; a todos quienes llevamos la llave de Tánger en lo más profundo de la añoranza».²¹

En los primeros compases salta la presencia de Rimbaud:

Traduje automáticamente (Juvenil pereza | a todo sumisa | por delicadeza | me quedé sin vida) y aún no he superado esta versión, casi cuarenta años después: Uno no se recupera jamás de estos versos, leídos a los dieciocho años recién cumplidos, el día antes de marchar al destierro para siempre. (Buenaventura 1998, 12)

E inmediatamente el contraste insoportable y no olvidado:

Sobre todo: que venía abatanado a la libertad de cultura - de poder leer todos los libros, sin prohibiciones, de haberme visto todo el cine europeo y norteamericano de la época, sin cortes ni versiones amañadas. De ahí, a un repulsivo casón que olía a santa mugre y a cirio, cuyo portero llevaba siempre puesta la camisa morada y el cordonejo amarillo de los penitentes, gobernado por un agrio sacerdote, viejo, feo, casoso, que se pasaba las noches recorriendo los pasillos no fuera a ser que alguno de sus queridos colegiales se metiera en el cuarto de otro después de la cena. Motivado por los celos, supongo. Yo qué sabía. Lo llamaban El Avispa. (23)

Una excursión de la pandilla al Forêt Diplomatique²² en agosto de 1957, con otros chicos y sobre todo chicas es un idilio primigenio que irradia sobre las otras tres novelas:

Y la excursión... Pues eso: el sol, la arena, los pinos, el Atlántico: aquel paraje en la memoria, para siempre. Todos éramos dueños del sol y del verano.

Recuerdo que yo iba llorando, carretera arriba, retorciéndole el gas a la moto, de regreso hacia Tánger, poniéndose el sol. Me había despedido de mí mismo. (50)

21 No está de más traer unos versos del soneto borgiano «Una llave en Salónica» de *El otro, el mismo* (1964): «Abarbanel, Fariás o Pinedo, | arrojados de España por impía | persecución, conservan todavía | la llave de una casa de Toledo. | Libres ahora de esperanza y miedo, | miran la llave al declinar el día; | en el bronce hay ayeres, lejanía, | cansado brillo y sufrimiento quedo».

22 «Es un bosque de pinos mediterráneos que se alinea con la costa atlántica de Tánger, empezando tras las Grutas de Hércules y terminando unos kilómetros antes de llegar a Arcila. Entre los pinos y el océano hay - a trechos - abultadas dunas que almohadonan el horizonte: más allá de las dunas se extiende una playa inmensa: seguramente llega, con pocas interrupciones, hasta África del Sur: y en lo ancho rebasa el hectómetro» (Buenaventura 1998, 43).

En el mismo lugar, en 1995:

«Sí recuerdo Tánger, claro que recuerdo Tánger. Pero viéndola ahora sólo puedo pensar que me equivoco, que nunca existieron las dulzuras en que creemos haber vivido. No sé si habrá mayor tragedia – entre las menores, porque peor es morirse, claro – que ésta de asistir al entierro de la propia memoria. Que descanse en paz. Yo que siempre soñé con morir aquí. Ni eso se nos permite. (73)

En adelante se narra la vida de León Aulaga contada por R.B., quien reproduce mensajes y chats de Internet, así como las fichas eróticas de los encuentros de Aulaga. Es un libro «radicalmente moderno»²³ según Mariano Antolín Rato (Buenaventura 1998, 688).

El corazón antiguo es el de Pablo Huarte Udkini, de ascendencia cántabra y marroquí. Su germen fue la novelita *Tal vez vivir* «donde contaba la desesperación [...] de toda la pandilla, ante el inminente abandono de nuestras vidas» (Buenaventura 2000, 310), ahora (2019) empleado por Isabel Giménez Caro para titular una antología de sus poemas. Esta vez es en un guateque en «una villa antigua (en Tánger siempre se dijo “vila”, quizá por influencia francesa), en el Mar-chán» donde entre bailes y escarceos eróticos salta la realidad: «Está el hecho de que nos vamos de Tánger, Margot, y no queremos irnos» (Buenaventura 2000, 12).

También «Sidi Rodrigo Díez del Canchal, capitán de industria, natural de Tánger», se salta la voz de *El último negro* (Buenaventura 2005) que ha contratado para que escriba su vida y vuelve sobre aquellos jóvenes y aquellos años:

Pero es que Ramón me supera, la verdad. No sé cómo ha podido llegar a ser tan poco sencillo, un chico que andaba todo el día por ahí haciendo el burro con su moto verde, vestido de James Dean, y con León Aulaga al lado. Mi mayor contacto con él, en los tiempos de Tánger, fue ese, el de los paseos en moto por el Monte. Una vez, cuando a mí acababan de comprarme el primer coche – un Morris Minor negro, chiquitito, el padre del Mini –, o sea, en el verano de 1958, me ligué en la playa a dos turistas inglesas y, como necesitaba acompañante para la que me sobraba, y con las prisas no aparecía ninguno de mis verdaderos amigos, le propuse a Ramón que completara el cuarteto, más que nada por su conocimiento del inglés. (Buenaventura 2005, 310)

23 «novela libre y abierta, donde el escritor y el lector, juntos, tal vez puedan recuperar la libertad literaria de la Edad Media, esa negativa a reconocer límites e imposibles cuyo modelo, medieval tardío, es el libro más descomunal y excesivo jamás escrito, es decir *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*» (conferencia de 1998, en Buenaventura 2019, 18-19).

NWYT (Buenaventura 2013), No Working Title Yet (todavía sin título de trabajo), recoge la excursión de marras en apéndice. Ramón Buenaventura recibe el mensaje de que León Aulaga y otros personajes han inventado la red social *Tancha Alqadima (Tánger la vieja) 1.0 Los juegos de la memoria* y le ofrecen un avatar para que participe. Aulaga lo invita al territorio virtual:

que, como ya te dije en mi mensaje electrónico, es un reproducción exacta, solo que sin fronteras terrestres, de nuestro Tánger, la Ciudad Internacional de mediados de los años 50 en que fuimos felices, pensando que en ella seríamos felices el futuro entero. (Buenaventura 2013, 40)

A partir de ahí, reproduciendo el aspecto de la red, con sus glosas e interrupciones, con recursos tipográficos en árabe y hebreo se cuenta la incestuosa aventura de Rafael Pérez Pérez y un mar de historias, con predominio de las que tienen que ver con las deslicias («Placer recíproco que ocasionan los órganos sexuales al deslizarse juntos»), hasta el momento sintomático en que León Aulaga va sufriendo de Alzheimer.

Inédito hasta la reciente publicación de la antología *Tal vez vivir* (Buenaventura 2019, 304) y fechado el 31 de julio de 2009, este breve poema condensa el núcleo del asunto que solo hemos rozado en estas páginas.

Una y otra vez Tánger
Me es imposible
pensar en ti,
ver una foto tuya,
oir tu nombre en alguna canción
en cualquiera de tus tantos idiomas
sin que los ojos se me lloren.
Ciudad maldita.
No te me acerques a la memoria.

Bibliografía

- Aliberti, D. (2014). «Cuartos tangerinos: las múltiples realidades de *La vida perra de Juanita Narboni*». Greco, B.; Pache Carballo, L. (eds), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bachtin, M. (1979). *Estética e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Bou, E. (2012). *Invention of Space. City, Travel and Literature*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Bowles, P. (1980). *Let it come down*. With a Preface by the Author. Santa Rosa: Black Sparrow Press.

- Buenaventura, R. (1998). *El año que viene en Tánger*. Madrid: Debate. <https://1drv.ms/u/s!Ap45JsQGNjMphJwxK63qDiLMCmy14A>.
- Buenaventura, R. (2000). *El corazón antiguo*. Madrid: Debate. <https://1drv.ms/u/s!Ap45JsQGNjMphJwwaRkFnSOzPNC84w>.
- Buenaventura, R. (2005). *El último negro*. Madrid: Alianza Editorial. <https://1drv.ms/u/s!Ap45JsQGNjMphJwuVmgZoBgKk2UDNQhttps://goo.gl/gP5sdN>.
- Buenaventura, R. (2013). *NWYT*. Madrid: Alianza Editorial. https://1drv.ms/u/s!Ap45JsQGNjMphJwyF_6NFYErAzkLAg.
- Buenaventura, R. (2019). *Tal vez vivir. Antología poética*. Ed. de I. Giménez Caro. Almería: Edeal.
- Castillo, F. (2019). *Un cierto Tánger*. Almería: Confluencias.
- Charia, Z. (2016). «Tánger a través de *La vida perra de Juanita Narboni*». *Anadiss*, 22, noviembre, 145-9.
- García Soubriet, S. (2011). *Ángel Vázquez en los papeles*. Trad. al francés por S. Chérif. Tánger: Khbar Bladna.
- García Soubriet, S.; Chérif, S. (eds) (2019). «Ángel Vázquez, una recuperación de la memoria», núm. monogr., *Nejma*, 11, verano.
- Goytisolo, J. (2014). *Don Julián*. Madrid: Cátedra.
- Hamilton, R. (2019). *Tangier. From the Romans to the Rolling Stones*. London: TP.
- Lozano, A. (2015). *Un largo sueño en Tánger*. Córdoba: Almuzara.
- Moretti, F. (2001). *Atlas de la novela europea 1800-1990*. Madrid: Trama.
- Pasti, U. (2016). *Animali e no* [e-book] Disegni di P. Le-Tan. Milano: Bompiani.
- Pons, D. (1990). *Les riches heures de Tanger*. Paris: La Table Ronde.
- Rojas Marcos, R. (2018). *Tánger, segunda patria: una ciudad imprescindible en la historia y la literatura española*. Córdoba: Almuzara.
- Sagnes-Alem, N. (1999). *Ángel Vázquez romancier (1929-1980). Images et représentations du Maroc hispanophone*. [s.l.]: Presses Universitaires de la Méditerranée. Puesto on line 2015. <https://doi.org/10.4000/books.pu1m.646>.
- Sagnes-Alem, N. (2013). «Représentations de Tanger dans *La Vida perra de Juanita Narboni* d'Ángel Vázquez». *Itinéraires*, 3, 69-79. <https://doi.org/10.4000/itineraires.957>.
- Vázquez, Á. (1982). *Se enciende y se apaga una luz*. Barcelona: Planeta. Colección popular.
- Vázquez, Á. (2009). *Fiesta para una mujer sola*. Ed. y prólogo de S. García Soubriet. Madrid: Rey Lear.
- Vázquez, Á. (2011). *La vida perra de Juanita Narboni*. Ed. de V. Trueba. Madrid: Cátedra.

Filmografía

- Aguirre, J. (1982). *Vida perra*. Dirigida por Javier Aguirre, con Esperanza Roy.
- Benlyazid, F. (2005). *La vida perra de Juanita Narboni*. Dirigida por F. Benlyazid, con Mariola Fuentes.
- Rioyo, J.; López Linares, J.L. (dirs) (2001). *Tánger, esa vieja dama* [Documental].

Lugares ¿Qué lugares?

editado por José Joaquín Parra Bañón

Espacios, sombras, no-lugares Barcelona, Islandia y Nueva York en dos obras de Cunillé

Mònica Güell

Sorbonne Université, CRIMIC, France

Abstract The present contribution aims to study two pieces of the Catalan drama author Lluïsa Cunillé, *Barcelona, mapa d'ombres* and *Islàndia*, and the rhapsodic pulsion of these texts in their relation to space: dramatic space and literary space. It also focuses on non-places and the notion of nowhere, and finally we examine the function of some touristic guides.

Keywords Literature. Drama. Cunillé. Contemporary Catalan theatre. Space.

Sumario 1 Introducción. – 2 Espacios y viajes. – 2.1 El espacio escénico. – 2.2 El espacio dramático. – 3 El espacio literario. – 3.1 Hipotextos explícitos e implícitos en *Islàndia*. – 3.2 Intertextualidad e hipertextualidad en *BMO*. – 4 Sombras, no lugares. *L'enlloc*. – 5 Unas guías. – 6 Conclusión.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 17

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-432-5 | ISBN [print] 978-88-6969-433-2

Open access

Published 2020-07-09

© 2020 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-425-5/005

93

Une ville: de la pierre, de béton, de l'asphalte.
Des inconnus, des monuments, des institutions.
Mégalopoles. Villes tentaculaires. Artères. Foules.
Fourmilières?
Qu'est-ce que le cœur d'une ville?
L'âme d'une ville?
(Perec, *Espèces d'espaces*)

1 Introducción

En *Espèces d'espaces* (1974) Georges Perec construyó su peculiar «diario de un usuario del espacio» según las siguientes categorías elementales: la página, la cama, la habitación, el inmueble, la calle, el barrio, la ciudad, el campo, el país, Europa, el mundo, EL ESPACIO. Pese a una aparente simplicidad, su diario proporciona valiosas reflexiones acerca de nuestra relación al espacio. Partiendo de dichas categorías muy elementales, nos ha parecido interesante interrogarnos acerca de los espacios de la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé. Entre su prolija producción teatral, hemos elegido dos obras particularmente interesantes, *Barcelona, mapa d'ombres*, estrenada en Barcelona en 2004 y publicada el mismo año,¹ e *Islàndia*, de 2009, estrenada en 2017 y publicada el mismo año.

Para mayor claridad expositiva, presentamos sucintamente ambas obras siguiendo a la especialista de Cunillé, Anna Prieto. La primera, *Barcelona, mapa d'ombres*,²

Supone un hito en la trayectoria de Cunillé, por cuanto asume una realidad concreta y reconocible – la ciudad de Barcelona en el siglo XXI –, frente a una producción anterior caracterizada por entornos abstractos y por la ausencia de referentes externos. (Prieto 2016, 102)

Fue escrita a petición del director de la sala Beckett de Barcelona, Toni Casares, quien impulsó en 2004 un ciclo de teatro llamado *L'acció té lloc a Barcelona* (La acción tiene lugar en Barcelona) (Belbel 2016, 98). El argumento es el siguiente:

Su acción transcurre en el curso de una misma noche y se sitúa en un piso del Ensanche de Barcelona; allí asistimos a diversos encuentros cruzados entre seis personajes: el anciano matrimonio

1 La obra en español es *Barcelona, mapa de sombras*, en *Primer Acto*, 2006, 314, 31-59, traducida por la propia autora. Ventura Pons ha realizado la película *Barcelona, un mapa*, en 2007.

2 De ahora en adelante abreviamos: *BMO*.

de arrendadores - Él y Ella - tres inquilinos - la Mujer, el Joven y la Extranjera - y el Médico, hermano de la anciana. La noche en que tiene lugar la acción, Él y Ella [...] hablan con los realquilados para pedirles que se vayan, puesto que el hombre está enfermo y quiere morir en casa. (Prieto 2016, 102-3)

La segunda obra, *Islàndia*,

se inscribe claramente dentro de aquella parte de la producción de Cunillé que se ocupa de problemas político-sociales y económicos de la más candente actualidad. El contexto es la crisis financiera que estalló en 2008 en Islandia. (Prieto 2015, 699)

La trama es la siguiente:

Un Hombre tumbado en la cama se encuentra de golpe a una Joven de veintidós años en su dormitorio, una desconocida que lo ha confundido con otro; después el Hombre presencia cómo un Chico de quince o dieciséis años - a todas luces su *alter ego* procedente de otra época y proyectado por su imaginación - coge la maleta y una guía de viaje y sale; ya en la siguiente escena, en el trayecto en tren a Manhattan, este mismo Chico conoce al Viajero, un extraño inventor, y al Médico; una vez en Estados Unidos, se deja timar por una Mujer mayor en una calle de Harlem, duerme en una jaula rodeado de perros rabiosos, atiende por momentos el puesto de perritos calientes de su padrastro en Wall Street, halla a su Madre en un banco de una catedral, acude a un hospital de Chinatown y allí reencuentra al Médico y al Viajero que conoció en el tren. (700)

En el presente estudio no trataremos de la teatralidad del espectáculo, sino de la teatralidad textual, o, para decirlo con palabras de Carles Batlle, de la pulsión rapsódica del texto (Batlle 2016), centrándonos en algunos pasajes relevantes de *Islàndia* y de *BMO* que configuran un universo dramático muy particular, el que Xavier Albertí ha llamado «Cunillélandia» (2000, 40-1). Veremos pues cómo se configuran los espacios y viajes; el espacio literario; las sombras, los no-lugares, *l'enlloc*; finalmente, a modo de coda, examinaremos la función de unas guías cuyo papel merece atención.

2 Espacios y viajes

El espacio puede articularse según categorías dobles: espacio dramático/espacio escénico, o espacio cerrado/abierto. Una constante en la obra de Cunillé es que los espacios aparecen íntimamente relacionados con la personalidad de los personajes y su actuación o ausencia de actuación.

2.1 El espacio escénico

En *BMO*, el espacio escénico lo ocupan las distintas habitaciones de un mismo piso del Ensanche. Así la escena primera tiene lugar en una habitación desordenada de un piso antiguo del Ensanche de Barcelona, la segunda en una habitación muy desordenada del mismo piso, la tercera en una habitación muy pequeña, la cuarta en una habitación grande, la quinta en una habitación con mucha luz. También un dormitorio es el punto de partida de la primera escena de *Islàndia*: «(L'HOME està estirat en un llit gros i antic, amb els ulls oberts. La JOVE està asseguda a sobre d'una maleta, darrere el capçal de ferro del llit. A sobre de la tauleta de nit hi ha un esmorzar i una poma» (Cunillé [2009] 2017, 117). Dos objetos escénicos e icónicos, una maleta y una guía de Nueva York de la cual se ofrecen ciertos fragmentos, nos invitan a emprender un viaje a Nueva York. Así, a partir de la escena segunda, el personaje del Chico – el *alter ego* del hombre – se halla en un tren con destino a Manhattan; en la tercera, en una calle de Harlem; en la cuarta, en una perrera del Bronx, en la quinta, en una esquina de Wall Street; en la sexta en un banco de la catedral de San Patricio; en la séptima y última, en la sala de espera de un hospital de Chinatown. Sus desplazamientos por la ciudad muestran fragmentariedad y una cuadrícula desordenada, aunque el protagonista viajó a Nueva York animado por el deseo de encontrarse con su madre. Asimismo, excepto la habitación, que representa el espacio de la intimidad, del mundo interior – *L'espace du dedans*, para decirlo con palabras de Henri Michaux –, los espacios por los cuales se mueve el Chico corresponden a los que se suelen incluir en la categoría de los no lugares: estaciones, trenes, aeropuertos, calles, bancos, pues se asocian a la transitoriedad.

2.2 El espacio dramático

En la segunda escena de *Islàndia*, el Chico sentado en un tren cuenta su caótico paso por el aeropuerto, donde hubo un apagón de luz. Este Chico, caracterizado por la juventud y la inocencia, canta, se ríe o sonríe a lo largo de toda la obra. Se ríe del caos en que se sumió

el aeropuerto a causa de un apagón de luz, donde todos corrían como locos. Siguiendo una lógica discursiva de la sugestión, se sugiere también el temor de los atentados, siempre presentes en la mente de los neoyorquinos, y que figuran explícitamente en la escena siguiente.³ También se ríe de felicidad al final de la escena, lo cual no deja de sorprender al Médico neoyorquino, presumiblemente no acostumbrado a que la gente cante y se ría. La respuesta del Chico es de lo más lógico:

METGE: I es pot saber per què rius?

NOI: Perquè estic content de ser a Nova York. (Cunillé [2009] 2017, 129)

En esta primera escena la dramaturga nos deja entrever otro espacio, *hors-scène*, contrapuesto al de la caótica ciudad, el de la América rural y sus grandes extensiones: así, el personaje del Viajero alude a la granja de sus padres en el Wisconsin, breve mención de otros espacios donde la vida está más en armonía con la naturaleza.⁴ A partir de la tercera escena, nos ubicamos en los barrios 'duros' de Nueva York, poblados por excluidos y marginales, hasta hace poco. Así, en una calle de Harlem, barrio histórico de los negros y de la pobreza, una señora mayor, hispana, que lo ha perdido absolutamente todo durante la crisis financiera del 2008, vende sus pertenencias y su intimidad, hasta sus recuerdos. La acción dramática transcurre en Harlem, pero el discurso nos lleva a Florida, el estado con el cual sueñan muchos americanos, donde la señora y su esposo iban a comprar una casa para su jubilación. Como ella, miles de norteamericanos vieron como el *American Dream* se desvanecía con la crisis financiera de las *subprimes* y el desplome brutal de la bolsa de Nueva York. El contraste entre el sueño y la realidad no puede ser más impactante:

DONA GRAN: En Donald i jo havíem de comprar-nos una casa a Florida per anar-hi a viure quan ens jubilàssim tots dos, però ho vam perdre tot, tot el que havíem estalviat per poder comprar la casa de Florida. Ell es pot dir que va morir del disgust, i jo ja ho veus... Però d'aquestes històries en va plena Nova York i el país sencer. (131)

³ «No havia vist mai res de semblant. De sobte s'han disparat totes les alarmes, i tothom corria d'una banda a l'altra amb el telèfon mòbil enganxat a l'orella mentre la policia, amb els seus gossos, ens perseguien com bojos per escorcollar-nos a tots. Al final, de tant córrer, m'he posat a riure» (Cunillé [2009] 2017, 124).

⁴ «Al camp, el cel es mira més sovint que a la ciutat. Al camp, la felicitat depèn sobretot del temps que fa, de si plou o de si hi ha sequera» (Cunillé [2009] 2017, 125). La imaginación nos lleva hacia los cuadros de Edward Hopper.

Así, escena tras escena, Cunillé desmonta los tópicos del *American Dream*, y siguiendo su lógica temática que señala con el dedo el impacto de la crisis financiera que empobreció y marginalizó a miles de ciudadanos, el itinerario del Chico ha de pasar por el Bronx, y más precisamente por una perrera, donde se halla el personaje marginalizado de Robinson, cínico, violento, alcohólico. Como la señora mayor de Harlem, él también lo ha perdido todo, aunque por otras razones; antes socio de Delamarche, ahora trabaja en una perrera. Robinson duerme encerrado en una enorme jaula: «A l'aire lliure, dins d'una gàbia molt gran, algú dorm tancat en un sac de dormir davant d'una estufa petita encesa i un televisor gros apagat» ([2009] 2017, 135). La jaula, y el diálogo de una violencia verbal extrema, sumen al lector en una catábasis o bajada a los infiernos, son una parábola del Mal. El espacio adquiere una función metatextual: en efecto, el subsuelo de Nueva York y luego Manhattan se describen desde la perspectiva de abajo, de los infiernos y del reino de los muertos guardados por el Can Cerbero. Con cierta ironía macabra, Robinson recuerda la colonización americana por irlandeses, alemanes e italianos, y concluye sobre el estado de 'los de arriba': «Al Bronx així que esgarrapes una mica la terra et trobes caps de colons irlandesos, alemanys i italians per tot arreu. El subsòl de Nova York és ple de cadàvers i els de dalt no estem pas millor» (138).

De Manhattan, Robinson apunta con ironía mordaz una de sus múltiples paradojas: allí los perros viven mejor que los hombres.

En tot Amèrica, hi deu haver uns cinquanta milions de gossos amb una vida de gos, doncs el milió i mig de Manhattan viuen com reis. Manhattan és l'únic lloc del mon on els gossos viuen millor que les persones. Al metro, la gent pot tossir i escopir damunt dels altres tot el que li doni la gana que no passa res, però si un gos tus en una gossera de Manhattan una sola vegada la tanquen per sempre. (140)

Siguiendo el conocido estudio de Bajtin ([1941] 2005) sobre el carnaval la estructura del texto es aquí claramente carnavalesca, de mundo al revés, donde los perros viven mejor que las personas.⁵ Perros furiosos y cadáveres de colonos en el subsuelo, un hombre enjaulado, tal es la visión infernal del Bronx que nos ofrece Cunillé. Como contrapunto del frío y la brutalidad del Bronx, Islandia aparece mucho más cálida y hospitalaria. Si el subsuelo de Nueva York está lleno de muertos, el de Islandia es generador de calor y vida, como se aprecia en el siguiente diálogo entre el Chico y Robinson:

⁵ El mismo tópico según el cual los perros de Manhattan viven como reyes se aprecia en una revista de viajes sobre Nueva York, en un corto fragmento titulado «La folie des chiens» («La locura de los perros») (*Destination New York* 2011, 82).

NOI: Només de la senyora Delamarche. He vingut d'Islàndia per veure-la.

ROBINSON: D'Islàndia?

NOI: Sí, a Europa...

ROBINSON: Així també hi ha un país al món que es diu així de debò?

NOI: Sí, entre Amèrica i Europa.

ROBINSON: I què coi feu allà?

NOI: Què fem?

ROBINSON: Com es viu en país de gel?

NOI: Al subsòl i ha corrents d'aigua calenta natural que es fan arribar a totes les cases per escalfar-les. (Cunillé [2009] 2017, 137)

Como en otros diálogos de la obra, el fragmento muestra la sorpresa y la incredulidad de Robinson ante el origen europeo del Chico. El diálogo remacha la ignorancia de ciertos americanos. Los referentes de Robinson son pues americanos, y aunque ha oído Islandia, la palabra le suena o recuerda tal vez a Disneylandia, y lo apuntamos sólo como una hipótesis. Así interpretamos la frase: «Així també hi ha un país al món que es diu així de debò?», como un juego de palabras basado en una cuasi homofonía entre dos espacios, Dislandia (con la preposición 'de' antepuesta al nombre) y Disneylandia. Si nuestra intuición es cierta, no sólo se sugiere la ignorancia de ciertos norteamericanos, sino también la 'Disneylandización' creciente de ciertas ciudades, convertidas hoy en parques temáticos, tema también esbozado en *BMO*. Finalmente, el diálogo trata de la insularidad y del *entre-deux*: Islandia es una isla entre dos continentes, como también es una isla Nueva York: «He sortit d'una illa per anar a parar-ne a una altra» ([2009] 2017, 125).

Distintos son los espacios por los cuales se transita en *BMO*. Aunque el espacio escénico se ciñe a las distintas habitaciones de un piso del Ensanche, el espacio dramático despliega la geografía urbana de Barcelona: se mencionan el Poblenou, el Raval, las Ramblas, el Paseo de Gracia, la Plaza de Catalunya, lugares emblemáticos de la ciudad condal. Sin embargo, el propósito de la dramaturga es de señalar con el dedo la Barcelona de los especuladores y la gentrificación de los barrios antes populares:

DONA: Fa anys tenia una habitació a prop del cementiri, però quan van començar les obres de la Vila Olímpica em vaig mudar al Raval, m'hi vaig estar una bona temporada, fins que van aparèixer un altre cop els especuladors i els corredors de fúting. Arriben gairebé alhora. És inevitable. (Cunillé 2008, 21)

No parece inútil mencionar que el barrio del Raval - antes llamado barrio Chino - y su metamorfosis han generado en la literatura del

siglo XX y XXI numerosas ficciones, literarias y documentales.⁶ *Plou a Barcelona*, de Pau Miró, con quien Cunillé comparte cartelera en 2004, se sitúa en un piso pequeño del Raval. En dos palabras: el Raval se ha puesto de moda, y a nivel sociológico, se constata cierta *gentrificació*n. En *BMO* no falta la Barcelona monumental y turística, cuyos monumentos y lugares emblemáticos pautan el texto. De tan monumental y turística que se ha vuelto, los personajes de Ella y el Médico sueñan con quemarla y hacer desaparecer las huellas arquitectónicas de la ciudad (Prieto 2015, 207), es decir cuantos monumentos y espacios culturales marcaron su historia: el Liceu, el Palau de la Música, el Museo de Arte Contemporáneo (MACBA), el Campo del Barça,⁷ la Sagrada Família, la Plaza Cataluña y el Paseo de Gracia. Sin embargo, la dramaturga dibuja en filigrana otra historia espacial de la ciudad, por ejemplo, la Barcelona de los burdeles en la segunda escena: «Molts diumenges quan deia que anava a veure el Barça el que de debò feia era anar a un bordell. A casa tots ho sabíem. Anar a veure el Barça era anar de putes» (Cunillé 2008, 32). El personaje de la Mujer también nos ofrece una mirada distinta sobre Barcelona. Así, cuando Él le pregunta a la Mujer si le gusta la Sagrada Família, ella responde dándole la vuelta a la pregunta:

ELL: No li agrada la Sagrada Família?

DONA: *La pregunta potser hauria de ser a l'inrevés. Li agradem nosaltres a la Sagrada Família?* Si jo fos la Sagrada Família també em posaria a cridar veient tot el que hi ha al meu voltant. I sense la possibilitat de fugir a més a més.

ELL: Se'n podria anar a viure a fora de Barcelona.

DONA: He passat temporades llargues a fora, però sempre hi torno. I ara ja res m'estalviarà *la transformació final, aquella que farà definitivament de Barcelona una ciutat intercanviable amb qualsevol altra capital occidental benestant i autosatisfeta*. (Cunillé 2008, 17; cursivas añadidas)

El tono de la última frase es particularmente pesimista. Los adjetivos *benestant i autosatisfeta* señalan con el dedo la previsible pérdida de identidad de la ciudad y su alma, en la era de la globalización.⁸ Recordamos aquí la pregunta de Perec citada en el epígrafe, «Qu'est-ce que le cœur d'une ville? L'âme d'une ville?», a la cual intentan responder poetas, novelistas, artistas y cineastas. La Mujer, a quien le gusta pasear - *flâner* - de noche, tiene otra mirada sobre la ciudad y

⁶ Véase por ejemplo el dossier sobre el Raval en *Catalonia*, 24 (Thibaudeau 2019).

⁷ Sobre el Barça, baste recordar el lema «Més que un club», que lo dice todo.

⁸ La ciudad autosatisfecha es el blanco de la ironía de Quim Monzó en su relato titulado «Barcelona» (Monzó [1983] 2000) escrito unos años antes de los Juegos Olímpicos del 92.

sus habitantes. Ella busca la interioridad de la gente, lo que no se ve a través de las ventanas iluminadas de los edificios:

DONA: Alguna nit m'aturo davant dels pisos que ha aixecat el meu fill i miro les finestres on hi ha llum i la persiana aixecada, i observo una estona la gent que hi viu a dins. No conec cap arquitecte, inclòs el meu fill, que tingui prou valor per fer una cosa així. L'especialitat del meu fill són els xamfrans, per això no té altre remei que treballar a Barcelona, però així que surt de la feina fuig a corre-cuita de la ciutat abans no es faci de nit. (Cunillé 2008, 13)

En *BMO* se alude brevemente a Venecia. En la cuarta escena dialogan Ella y el Médico sobre viajes. La última vez que viajó en tren, dice el Médico, fue para ir a Milán y a Venecia. Como Nueva York, Venecia es un potente crisol de sueños en el imaginario colectivo,⁹ así que cuando Ella le pregunta al Médico si le gustó Venecia, la respuesta no es la que espera el lector, pues alude a cierta decepción inicial, de ahí la sorpresa o incredulidad de Ella, con la réplica «De debò?»:

ELLA: I et va agradar Venècia?

METGE: Al començament em va decebre.

ELLA: De debò?

METGE: Fins que no vaig arribar al barri de l'Arsenal una tarda. Allà vaig veure els colors per primera vegada.

ELLA: Quins colors?

METGE: Tots. (428)

3 El espacio literario

La literatura del siglo XIX 'inventa' la ciudad. Los autores de los cuales se inspira Cunillé en *BMO* y en *Islàndia* son los que cantaron el esplendor y la miseria de las ciudades (París, Nueva York), como Baudelaire, Kafka o John Dos Passos. Nos centramos ahora en algunos hipotextos¹⁰ explícitos e implícitos que traslucen en ambas obras, y en el juego que se establece entre el hipotexto y el hipertexto.

⁹ No es la Venecia turística la que interesa a Cunillé; véase, pero ejemplo, el siguiente diálogo de *L'universari*, donde se alude a un sangriento ritual que se hacía en la plaza San Marco: «El de los perros que perseguían a los cerdos hasta la plaza y allí la gente los mataba a hachazos y a cuchilladas [...]. Hasta que la plaza era como un gran matadero donde la gente recogía todos los pedazos de cerdo que podía» (cit. en Prieto 2015, 160).

¹⁰ Para la hipertextualidad, véase *Palimpsestes*, de Gérard Genette (1982); para otras hipertextualidades en Cunillé, remitimos a Gallardo 2017 y a García Villalba 2019.

3.1 Hipotextos explícitos e implícitos en *Islàndia*

Uno de los hipotextos explícitos de *Islàndia* es *Manhattan Transfer* (1925) donde John Dos Passos ofrece un mosaico de historias y personajes que se cruzan en la ciudad tentacular, la ciudad-mundo. En *Islàndia*, la Mujer mayor vende este libro en una calle de Harlem (Cunillé [2009] 2017, 130); esta alusión explícita es una primera invitación para explorar el juego hipertextual entre ambas obras. Así, de la misma novela se ofrece una alusión implícita en la quinta escena ubicada en Wall Street, sede de la bolsa de Nueva York y epicentro de la finanza mundial. Un Cliente, personaje que merodea por ahí y que ha perdido dinero en la bolsa, alude a la leyenda de un tal Harland:

CLIENT: Sempre que el vell Harland portava posada la corbata blava, a la borsa pujaven les accions com l'escuma, fins que un dia se la va descuidar en un hotel de putes i des d'aleshores tot va començar a anar malament a Wall Street. I ara fins que el vell Harland no recuperi la seva corbata blava, les coses no s'arreglaran. ([2009] 2017, 145-6)

La referencia es un guiño al personaje Joe Harland, ayer rico, hoy miserable, que relata su éxito en la bolsa y «el singular predominio de la suerte en los negocios humanos», con su consiguiente derrumbe:

Pero ya están ustedes muertos por saber mi secreto, que creen podrá servirles... De ningún modo... Era una corbata de seda azul que mi madre me hizo cuando chico... No se rían, vamos... No, no estoy tratando de armarla. Es simplemente otro ejemplo del singular predominio de la suerte en los negocios humanos. El día que me aventuré con otro tipo a meter mil dólares en títulos de Louisville y Nashville, llevaba aquella corbata. Subieron veinticinco enteros en veinticinco minutos. Aquello fue el principio. Luego, poco a poco noté que cada vez que no llevaba la corbata perdía. (Dos Passos [1925] 1984, 116)

Otro hipotexto implícito es *Amerika* de Kafka. Así, el Chico tiene más o menos la misma edad que el joven Karl Rossmann, emigrante europeo, cuando llega a América: quince el primero, dieciséis el segundo. Es significativo que los únicos personajes que tienen nombre propio en *Islàndia* son Robinson y Delamarche, nombre de los mismos personajes picarescos con quienes el joven Karl Rossmann se cruza en su deambular por América. Robinson el irlandés es en *Amerika* «esclavo de Delamarche», y en Cunillé un personaje deshumanizado, mientras que Delamarche parece tener una situación ligeramente mejor al vender perritos calientes en Wall Street. Como dice acertadamen-

te Laurent Gallardo (2017, 15) en el prólogo, «L'obra dialoga constantment amb els textos fundadors d'una Amèrica desmitificada».

Finalmente, cabe mencionar el hipotexto bíblico del *Apocalipsis*, pues numerosas son las alusiones al fin del mundo, ya desde la primera escena en la cual se relatan ciertas viejas leyendas islandesas: «Els déus i els gegants es barallaran entre ells [...] Només sobreviuran uns quants homes i déus que tornaran a poblar el món i tot començarà de nou una altra vegada» (Cunillé [2009] 2017, 123).

3.2 Intertextualidad e hipertextualidad en *BMO*

En la primera escena de *BMO* (Cunillé 2008, 389, 395, 397) se citan versos de *Las Flores del Mal* de Baudelaire, con tres citas en francés: «Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis!», verso de «Le Voyage» de Baudelaire; «Voici le soir charmant, ami du criminel», primer verso de «Harmonie du Soir»; «Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?», último verso de «Le goût du Néant». Son citas de unos poemas muy conocidos, cuyo rastro deberá encontrar el lector, pues nunca se nombra al autor o se da el título del poema. Baudelaire canta el Mal, el *Spleen* y la Nada, y los versos están en perfecta consonancia con la mirada desencantada y esplínica de la Mujer. Asimismo, cuando deambula de noche por la ciudad observando a la gente detrás de las ventanas iluminadas, recordamos el poema en prosa «Les Fenêtres»: se adopta la misma perspectiva que Baudelaire, con una mirada del exterior hacia el interior.

La mención del suicidio de Ana Karenina en la cuarta escena es un guiño claro a la novela epónima de Tolstoi, que se concluye con el trágico suicidio de la heroína echándose debajo de un tren. Esta alusión explícita prepara al lector y al espectador al suicidio potencial del Hombre al final de la obra, dejando el desenlace abierto.

4 Sombras, no lugares. *L'enlloc*

Los que Marc Augé definió como no lugares en *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* abundan en la obra de Cunillé. Recordamos su definición:

La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudelariana, no integran los lugares antiguos. (Augé [1992] 2000, 83)

Sin embargo, el crítico matiza más lejos la potencial dicotomía entre lugares y no lugares, afirmando que no hay tal dicotomía:

En la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares (y que sueña, por ejemplo, con una residencia secundaria arraigada en las profundidades del terruño). Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas. Pero las palabras de moda – las que no tenían derecho a existencia hace unos treinta años – son las de los no lugares. (110-11)

Así, en *BMO*, la Mujer recuerda aquellos tiempos cuando llevaba a su hijo de paseo, y a ella le gustaba retratar fábricas abandonadas y solares vacíos; lo llevaba también a la estación de Francia, para ver cómo entraban y salían los trenes.¹¹ Finalmente, este personaje no consigue proyectarse en el futuro, y no se ubica ‘en ninguna parte’: «Aleshores tracto d’imaginar-me a mi mateixa dintre de deu anys, i, francament, no puc imaginar-me. Tracto d’ubicar-me en algun racó concret o passejant per algun carrer però no sóc enlloc» (Cunillé 2008, 396). Queda claramente dicha su radical desubicación.

En *Islàndia*, el Chico apenas permanece un par de días en la ciudad. Lo hallamos en un tren, una perrera, la calle (Harlem o en una esquina de Wall Street), la sala de un hospital de Chinatown... espacios de paso, transitorios, que reactualizan a la luz de la posmodernidad el tópico del *homo viator*, del viajero. En nuestra opinión, la escena más relevante en cuanto a la transitoriedad es la sexta, el clímax de la obra, pues dramatiza el encuentro entre el Chico y su Madre – finalidad del viaje del Chico – en un banco de la catedral de San Patricio. La elección de esta célebre catedral situada en el corazón de Manhattan, entre la Quinta avenida y la Cincuenta, no es anodina. El lector o el espectador esperaría de dicho lugar sagrado una redención del Mal, pero no hay redención alguna y el banco confirma lo efímero del encuentro entre madre e hijo, o mejor dicho del desencuentro. Así son sus vidas: transitorias, se cruzan un instante y siguen su camino.

5 Unas guías

De sumo interés son las dos guías presentes en ambas obras. La inclusión de textos considerados como para-literarios o infra-literarios es un ingrediente de la llamada literatura de la posmodernidad. Releyendo a Perec en *Espèces d’espaces*, nuestro punto de partida, tomamos con la inclusión de una guía de Londres de 1907, el Baedeker,

¹¹ Sobre éste y otros aspectos, véase la tesis de Fabrice Corrons (2009).

con todo tipo de consejos para los viajeros. En la última escena de *BMO Él* regala a Ella una vieja guía Barcelona, en la cual señaló todas las aceras donde había sombra:

ELL: Un estiu que feia molta calor i treballava cobrant rebuts de llum, vaig marcar aquí totes les voreres on donava l'ombra. Els números de dalt són les diferents hores del dia, perquè les ombres es van movent amb el sol, no estan mai quietes. (Cunillé 2008, 443)

La réplica de Ella «És com un gran mapa d'ombres» da la metáfora que define la ciudad y da título a la obra. La ciudad no se define a partir de la luz y lo visible sino todo lo contrario, se cartografía lo que no se ve, lo oscuro, la sombra, con todo el potencial imaginario, dramático y poético que encierra la palabra sombra. Con una función metatextual o metadramática evidente, situada al final de la obra (escena quinta), la guía tiene por función de mostrar otra faz de la capital catalana, en una lectura retrospectiva. Por el contrario, en *Islàndia* la guía de la primera escena se lee en clave alegórica de una ciudad-mundo, capital de los sueños, los excesos, la desmesura, y por ello tiene una función metatextual o metadramática prospectiva:

Nova York no és Amèrica. Una capital mundial no es pot tancar dins d'uns límits geopolítics. A Nova York es parlen totes les llengües, es preparen tots els plats, estan representades totes les races i nacionalitats, tenen cabuda tots els somnis i es perpetren tots els abusos. [...] És una ciutat estimulante i depriment alhora, aterridora i gloriosa, però sempre desmesurada... (Cunillé [2009] 2017, 119)

Nos ha parecido interesante comparar esta presentación de la Gran Manzana con la guía turística de Nueva York ya aludida que recoge fragmentos del escritor neoyorquino Jerome Charyn. También él alude al alma de Nueva York, contraponiéndola a París. En París, nos dice Charyn, la vida está en el interior de los apartamentos, puertas adentro, mientras que en Nueva York «todo está en la calle»:

Cette ville n'a pas d'âme secrète, elle ne cache rien, assure Charyn. À titre de comparaison, Paris m'apparaît davantage comme une ville-musée. Elle propose aux yeux de passants ses monuments magnifiques et imposants, mais la vraie vie se joue à l'intérieur des appartements, derrière les portes fermées. Alors qu'ici tout est dans la rue. Mais elle est aussi pour lui une ville "sauvage", voire "psychopathe". New York est l'Amérique dans ce qu'elle a de plus brut [...] comme une pulsation secrète du pays, écrit-il dans Metropolis, magnifique immersion dans les entrailles urbaines. (Destination New York 2011, 17; cursivas del original)

6 Conclusión

Siguiendo las pautas de la posmodernidad, la representación de Barcelona y de Nueva York que nos ofrece Cunillé a través de sus espacios es parcelaria y fragmentada. Siguiendo los ejemplos liminares de Baudelaire, el poeta del *Spleen de París*, de Kafka en *Amerika* y de John Dos Passos en *Manhattan transfer*, la dramaturga catalana revisita el tema de la capital, en pleno siglo XXI. Mostrando lo que no se ve, lo invisible, desde la perspectiva de los de abajo, para citar un título conocido, o «las vidas minúsculas»¹², con su soledad y su precariedad auestas, con su desubicación. Traza «una cartografía humana de la ciudad de Barcelona, un mapa de la soledad urbana» según Manuel Aznar Soler (Prieto 2016, 103). De Nueva York, capital de los sueños, capital de la finanza, capital de la pobreza, capital de todos los excesos, se nos ofrece una visión esperpéntica que pone a la luz, sin concesiones, la miseria moral de hombres y mujeres desorientados y desubicados, en una sociedad enferma a causa de la codicia de los tiburones de Wall Street. El Médico de *BMO* quiso hacerse cirujano para buscar el alma, pero no la halló en ninguna parte: «Saps per què em vaig fer cirurgià? Per poder buscar l'ànima, però no la vaig trobar enlloc, no hi era» (Cunillé 2008, 427). Y el Médico de *Islàndia* fustiga la codicia en la última escena, cuando atiende a dos pacientes en coma: «L'un amb una pila de pastilles i l'altre amb una bala al cap. L'un per culpa d'haver perdut tots els seus diners i l'altre per haver volgut aconseguir els que no eren seus. El més segur és que cap dels dos arribi fins a demà» (Cunillé [2009] 2017, 156).

A través de la imagen de esos pacientes en coma - ciertamente un detalle en la economía dramática, pero en un lugar clave, la última escena - podemos preguntarnos, rizando el rizo, si no será el coma una de las metáforas del estado de nuestra sociedad enferma. A lo largo de sus obras, y de manera más clara a partir de 2007, la mirada inquieta de Cunillé nos invita a interrogarnos acerca de nuestro modo de vida y nuestra relación a la ciudad y al espacio. Éstas son algunas pistas de lectura inspiradas por ambas obras de la dramaturga catalana.

¹² Aludimos al título *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984).

Bibliografía

- Albertí, X. (2000). «Cunillélandia». *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, 284, 40-1.
- Augé, M. [1992] (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. de M. Mizraji. 4a impresión. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, M. [1941] (2005). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza.
- Batlle i Jordà, C. (2016). «Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució». Batlle, C.; Gallén, E.; Güell, M. (dirs), *Drama contemporani: renaixença o extinció?* Lleida; Barcelona; París: Punctum; Institut del Teatre; UPF; Université Paris-Sorbonne, 45-65.
- Baudelaire, C. [1857] (1968). *Œuvres complètes*. Paris: Seuil. L'intégrale.
- Belbel, S. (2016). «La acción tiene lugar en Barcelona». Sotelo Vázquez, M. (ed). *Barcelona, ciudad de novela*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 95-8.
- Corrons, F. (2009). *Le théâtre catalan actuel (1980-2008): une pratique singulière? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de «l'Escola de Sanchis»* [thèse]. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail.
- Cunillé, L. (2008). «Barcelona mapa d'ombres». *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62, 383-448.
- Cunillé, L. [2009] (2017). «Islàndia». *Teatre reunit 2007/2017*. Tarragona: Arola, 115-57.
- Destination New York* (2011). *Destination New York*, 8, primavera.
- Dos Passos, J. [1925] (1984). *Manhattan Transfer*. Trad. de J. Robles Piquer. Barcelona: Seix Barral.
- Gallardo, L. (2017). «Pròleg». Cunillé, L., *Teatre reunit 2007/2017*. Tarragona: Arola, 11-16.
- García Villalba, M. (2019). «La incertidumbre de la posmodernidad. *Islandia* (2018) de Lluïsa Cunillé». *Anagnórisis. Revista de investigació teatral*, 19, 167-83. <http://anagnorisis.es/pdfs/num19.pdf>.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Kafka, F. [1927] (1946). *L'Amérique*. Trad. de A. Vialatte. Paris: Gallimard.
- Michon, P. (1984). *Vies minuscules*. Paris: Gallimard.
- Monzó, Q. [1983] (2000). *L'illa de Maians*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée.
- Prieto Nadal, A. (2015). *El teatro de Lluïsa Cunillé en el siglo XXI (2004-2014)* [tesis doctoral]. Universidad nacional de Educación a Distancia. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Aprieto>.
- Prieto Nadal, A. (2016). *El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- Thibaudeau, P. (dir.) (2019). «Entre Chino et Raval, représentations littéraires et filmiques des mutations d'un quartier de Barcelone». *Catalonia*, 24, premier semestre 2019. <https://crimic-sorbonne.fr/publication-crimic/catalonia-24/>.

Lugares ¿Qué lugares?

editado por José Joaquín Parra Bañón

Venecia prosaica y literaria, entre Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer

Lidia Carol Geronès

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract Considering two very different novels, *Fortuny* by Pere Gimferrer and *La isla inaudita* by Eduardo Mendoza, which indicated a clear recovery of Venice as a narrative space in the 1980s, this essay proposes to contextualise this renewed interest in Spanish Peninsular literature, including, due to his direct relationship with Pere Gimferrer, also some examples from Spanish-American literature and Italian cinema.

Keywords Venice. Narrative space. Spanish and Hipano-American narrative. Pere Gimferrer. Eduardo Mendoza.

Sumario 1 Introducción. – 2 Los años sesenta y setenta: narrativa hispanoamericana y cine italiano. – 3 La década de los ochenta. – 3.1 La Venecia de Pere Gimferrer: *Fortuny*, los *Dietaris* y *Los raros*. – 3.2 Las máscaras de Bioy Casares. – 3.3 La isla de Eduardo Mendoza. – 4 Conclusión.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 17

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-432-5 | ISBN [print] 978-88-6969-433-2

Open access

Published 2020-07-09

© 2020 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-425-5/006

109

Venecia es de por sí un decorado escenográfico. ¿Por qué? Porqué ha dejado de existir como entidad política y se ha convertido en el decorado de sí misma. [...] Venecia está hoy fuera de la historia por el hecho de ser historia en ella misma. (Pere Gimferrer¹)

1 Introducción

¿Se puede geolocalizar el deseo de una ciudad, de una ciudad huidiza y sensual, atractiva y misteriosa como lo es Venecia, referente compulsivo de toda la literatura mundial? Partimos de aquí, de esta Venecia que no es tanto un *objet trouvé*, sino más bien un objeto ausente, una falta, un error de perspectivas y expectativas, una ausencia perceptible que se debe de encontrar. Mediante un enfoque interdisciplinar aquí nos proponemos analizar la representación de Venecia en dos novelas muy distintas entre sí, *Fortuny* de Pere Gimferrer y *La isla inaudita* de Eduardo Mendoza, sin el propósito de hacer un estudio comparatista, sino con el objetivo de contextualizar una recuperación de Venecia como espacio narrativo en la literatura española peninsular de la segunda mitad del siglo pasado, incluyendo, por su relación directa principalmente con Pere Gimferrer, también algunos ejemplos de la literatura hispanoamericana y del cine italiano.

Eduardo Mendoza y Pere Gimferrer tienen en común el lugar de nacimiento, ambos son de Barcelona, y casi son del mismo año: Mendoza nació en 1943 y Gimferrer en 1945. Los dos han escrito obra de ficción, tanto en castellano como en catalán (y Gimferrer también en otras lenguas). Aunque entre ellos hay una diferencia esencial muy clara, Mendoza es un novelista y Gimferrer un poeta, ambos en la década de los ochenta publicaron en Barcelona dos novelas en que la ciudad de Venecia tiene un protagonismo evidente. Gimferrer publicó en 1983, en catalán y por Planeta, *Fortuny*; y Mendoza publicó en 1989, en castellano y por Seix Barral, *La isla inaudita*. Para Mendoza es la primera vez que trata Venecia y también es la primera que deja Barcelona como ambientación novelística. Gimferrer, por su parte, ya demostró su interés por Venecia en el poema «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», recogido en su celebrado poemario *Arde el mar* [1966] (2010).

Como refleja el estudio de Franco Merregalli (1979) sobre la presencia de Venecia en la literatura española e hispanoamericana, son pocos los autores de la península que en sus obras hayan recreado ficcionalmente la ciudad véneta cual lugar reconocible: Cervantes en *El licenciado Vidriera* y en el episodio sobre la batalla de Lepanto del

¹ Gómez, J.M., «Pere Gimferrer: Venecia vista a través de un viajero enamorado», *La Vanguardia*, 5 de agosto de 1985, 16.

Quijote, Lope de Vega en *El piadoso veneciano*, y Leandro Fernández de Moratín en sus impresiones sobre el viaje a Venecia, sólo para citar a los nombres más importantes. El primer ejemplo de novela que propone Venecia como lugar literario ficcionalizado proviene de las letras hispanoamericanas con *Bomarzo* (1962) del escritor argentino Manuel Mújica Láinez y le sigue unos diez años después *Concierto barroco* ([1974] 2006) del cubano Alejo Carpentier.

2 Los años sesenta y setenta: narrativa hispanoamericana y cine italiano

En el caso de *Bomarzo*, Venecia emerge sólo en el capítulo séptimo, «El retrato de Lorenzo Lotto», cuando el protagonista deja Bomarzo para ir a Venecia donde anhela encontrar al pintor veneciano Lorenzo Lotto para que le haga un retrato. Al inicio del capítulo, el protagonista y voz narrativa, gracias a la doble perspectiva, la del personaje Orsini (hombre del renacimiento) y la del escritor Mújica (hombre del siglo XX), avisa a los lectores que la Venecia de su tiempo, la del siglo XX, solo es un producto falso, un artificio lleno de hoteles y turistas, y por eso, él va a recrear a la Venecia auténtica, la Venecia del siglo XVI:

Perdóneme el lector la falta de gusto, la petulancia anacrónica, la insolencia típica de los viajeros frente a los que no han salido de su barrio - y en este caso de su tiempo -, pero le aseguro que quien no ha visto a Venecia en el siglo XVI no puede jactarse de haberla visto. Comparada con aquella, con aquella vasta composición cuidada e impetuosa de Tintoretto o de Tiziano, la actual es como una tarjeta postal, o un cromó, o una de esas acuarelas que los insulapintarrajeadores venden en la plaza de San Marcos a los extranjeros inocentes [...] Yo sólo hablo de lo que tuve la suerte de conocer. La Venecia que el lector habrá recorrido tal vez en estos años de posguerra, bazar de cristales reiterados en series, con lanchas estrepitosas, hoteles innúmeros, fotógrafos, turistas invasores, histéricas, lunas de miel, serenatas con tarifa, pillastres de la sensualidad, rezagados de Ruskin y ambiciosas portabikinis, no conserva vínculo alguno, fuera de ciertos rasgos de la decoración eterna, con aquella, admirable, que yo visité en el otoño de 1532. (Mújica Láinez [1962] 2011, 295)

Con una voluntad claramente irónica por parte de Mújica, según el narrador protagonista de *Bomarzo* la tela del Lotto sería un retrato de sí mismo. El gentilhombre del retrato por sus rasgos físicos y precisamente por esta angustia existencial que transmite podría ser perfectamente Pierfrancesco Orsini. Esta superposición de tiempos

en el relato y la voluntad de hacer emerger solo la Venecia del siglo XVI por su autenticidad, son una constante en la representación de Venecia en Gimferrer. El ejemplo del pintor veneciano Lorenzo Lotto, para evocar esta Venecia auténtica, íntima y cotidiana, Gimferrer lo retoma, en «Retrat d'un gentilhome» artículo escrito en ocasión de los quinientos años del nacimiento del pintor veneciano, más tarde recogido en los *Dietari* (Gimferrer 1996). El texto de Gimferrer es esencialmente una écfrasis del cuadro del Lotto, *Retrato de un gentilhomme* (1535).

La novela de Mújica no pasó desapercibida delante del entonces joven crítico literario de la revista *El Ciervo*, Pedro Gimferrer. En abril de 1965, y a propósito de otro escritor argentino, Adolfo Bioy Casares, Gimferrer afirmaba que «Manuel Mújica Láinez, no tan conocido en España como debiera y cuya monumental novela *Bomarzo* es un retablo bellísimamente cincelado – quizás incluso con exceso – de la sociedad renacentista» (cit. en Marco, Gracia 2004, 331).

Entre *Bomarzo* (que se publicó en 1962 y en Argentina) y *Concierto barroco* (que se publicó en 1974 y en Cuba), hay que colocar en el contexto peninsular hispánico y en el ámbito de la poesía el poema de Gimferrer «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (Gimferrer [1966] 2010, 133-6). Gimferrer recuperaba e introducía la ciudad lagunar como espacio literario a través de una imagen de Venecia muy concreta, la Venecia de Lord Byron y de Ezra Pound, último gran cantor modernista «la cui vita viene ad essere avvolta nella fascinazione del mito di Venezia» (Livorni 2009, 101). En los primeros versos Venecia aparece como ciudad teatro, teatro de la historia y de las historias, ciudad escenario para el arte y para la vida de sus artistas. No hay que tener demasiada prisa en definir qué tipo de belleza es la que Gimferrer reencuentra en la Venecia poética de Pound, y que intenta evocar en sus mismos versos. Probablemente en estos primeros versos Gimferrer evoca la Venecia de Pound que fue «very much the Venice of Ruskin [...] and Henry James, a city seen through the eyes of sympathetic foreigners» (2009, 102). Venecia representa para el poeta la belleza, y admite que se puede morir de belleza: «o aquel que allá en Venecia de belleza murió? | [...] Noche, noche en Venecia | va para cinco años [...] Soy | el que fui entonces, [...] y ser herido | por la pura belleza como entonces» (Gimferrer [1966] 2010, 135). Como es sabido, la aparición de *Arde el mar* fue un acontecimiento literario, demostrando que a finales de los sesenta aparecía en el panorama de las letras castellanas una nueva estética que superaba el (neo)realismo social. El poema asumía una condición casi de *collage* en el cual emergían otras referencias más o menos explícitas a distintos ámbitos, como el cine, el jazz, el barroco, lo camp. Por esto a los novísimos se les puso la etiqueta de 'culturalistas' y, de forma despectiva, también se los llamaba 'venecianos' por la «Oda

a Venecia ante el mar de los teatros», que ejemplificaba este *collage* intelectualista poético (pre)pop.²

Por lo que se refiere a la novela, el primer ejemplo de recuperación de Venecia como espacio literario en España lo encontramos en la literatura en lengua catalana. En 1969, Terenci Moix publicaba la novela *Onades sobre una roca deserta*, que ganó en 1968 la primera edición del Premio Josep Pla de narrativa. Aquí, el protagonista, Oliveri, huye de su pasado emprendiendo un viaje por Europa, que lo lleva a visitar también Venecia. Como un novel Jacopo Ortis, Oliveri se refugia en el extranjero como un exiliado que huye de una patria desengañado, desilusionado del franquismo y de una pequeña burguesía catalana. El norte de Italia, como Francia, son para el protagonista refugios culturales, aunque lo que más le impresiona de Venecia no es precisamente su riqueza cultural sino su fragilidad ante la fuerza de la naturaleza:

Ara, però, em calia la terrible visió d'aquesta Venècia esporuguida sota els estralls de l'acqua alta, amb l'amenaça constant de ser engolida per les aigües, nova Atlàntida que els diaris i les revistes sensacionalistes es complauen a pronosticar continuament. I la deducció que he tret d'aquesta visió tan dramàtica és la d'una Venècia inerta, immòbil, que repte inútilment el pas dels segles. (Moix [1969] 1985, 203)

Seguramente Moix se refería al aluvión del 4 de noviembre de 1966 (a la llamada *Aqua Grandia*), acontecimiento histórico ya que el agua llegó a 1,95 cm por encima del nivel del mar, un hecho sin precedentes que entonces se creía ingenuamente irreplicable. Es verdad, como concluye Moix, que «Venècia resterà sempre més en la meva memòria com una gran escenografia de cartó-pedra» (204). A diferencia de Gimferrer, aquí las escenografías majestuosas y ricas de historia se demuestran efímeras y débiles como el yeso, y no fuerdes como la piedra.

Sin lugar a dudas, ayudó también a reforzar el calificativo de 'venecianos' para definir a los novísimos y a consolidar una nueva valoración estética de Venecia, la adaptación cinematográfica de la novela de Thomas Mann, *Morte a Venezia* (1971) de Lucchino Visconti, muy apreciada por el público y la crítica ya desde su estreno.³ No debemos de olvidar otra película italiana anterior a *Muerte en Venecia*, que también caracterizó un cierto descubrimiento de Venecia como

² Lucas, A., «50 años de los novísimos: la última tormenta de la poesía española», *El Mundo*, 1 de abril de 2018, <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/04/01/5a-bf66d1ca4741aa4d8b45b7.html>.

³ En España se estrenó el 7 de septiembre del 1972.

ambientación romántica (escenografía natural) para el cine de aquellos años. Es la película de Enrico Maria Salerno, con guion Giuseppe Berto, *Anonimo veneziano* (1970).⁴ En *Anonimo veneziano*, a través de su protagonista, Enrico, un oboísta de la Fenice gravemente enfermo, se describe a una Venecia enferma, moribunda, agonizante en su eterno hundimiento. La atmósfera del film es decadente como la vida del protagonista que va solo hacia la propia muerte (García Gómez 2013, 115-26). Con este melodrama cinematográfico se hizo famoso un tema musical, que recuperaba y reinterpretaba el *Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo* de Alessandro Marcello, un casi desconocido compositor del siglo XVIII, perteneciente a la nobleza veneciana.

El elemento musical como elemento artístico de una Venecia barroca nos lleva a *Concierto barroco*, que como hemos dicho unas líneas más arriba, se publicó en 1974. El personaje protagonista es el compositor veneciano y barroco por antonomasia, Antonio Vivaldi. Venecia es la Venecia aparentemente libertaria y en buena parte libertina del *prete rosso*. Es la Venecia del Carnaval, que tiene un carácter divertido, burlón e ilusorio, el de la ciudad-teatro y el juego de máscaras y espejos. También en este caso, como en el de Mújica, el tiempo se dilata y las personas/personajes del siglo XX viven en el espacio de ficción de la Venecia barroca.

Como crítico literario, Gimferrer también dedicó su atención al escritor cubano y a su novela recién publicada, *Concierto barroco*. En su crítica en *Destino* Gimferrer destacaba las siguientes cualidades del relato de Carpentier:

En *Concierto barroco* no se pone en duda el carácter verificable y no ilusorio de nuestra concepción del tiempo y el espacio, esencial en la ideología de Carpentier, sino porque, aunque todo permanezca en los límites de un juego de alusiones intelectuales. [...] el relato es una alegoría y un divertimento. [...] La obra constituye un discurso en torno a las relaciones de un lado, entre realidad y arte, [...] y, de otro, entre música culta y música popular. (cit. en Marco, Gracia 2004, 961-3)

Así Carpentier nos presenta otro rostro de Venecia, ahora más lúdica que seria, más burlona que melancólica, una ciudad que puede ser más improbable que verosímil. Como ha indicado Susanna Regazzoni (2017), *Concierto barroco* marca un momento notable en la deconstrucción de la ciudad de los enamorados y en esta línea hay que colocar el relato de Júlío Cortázar, «La barca o nueva visita a Venecia», un relato escrito en los años cincuenta, posteriormente reelaborado y publicado en *Alguien que anda por ahí* ([1977] 2006, 687-813). Casi

⁴ Estrenada en Italia el 3 de octubre de 1970 y en España el 6 de abril de 1971.

como si tuviera una telecámara en las manos, Cortázar propone una imagen de Venecia real, imagen de sí misma, estereotipada y por eso vacía y falsa: «La constante presencia inquietante del agua junto con la fastidiosa de los turistas contribuye a una imagen de Venecia que no comunica la tradicional fascinación, más bien lo contrario» (Regazzoni 2017, 53). En este sentido también *La isla inaudita* de Mendoza, como veremos más adelante, usa Venecia como ambientación de la narración, deconstruyendo el mito de Venecia ciudad del amor.

3 La década de los ochenta

En la década de los ochenta Gimferrer vuelve otra vez a Venecia, primero en siete artículos periodísticos de *El correo catalán* («Dibuixos venecians», «Un americà a Venècia», «Silvana Manganò: la pagesa i la dama», «El mar italià», «Retrat de un gentilhomo», «Bruixes a Venècia» y «Els dos paladins»⁵), después en su novela *Fortuny* y, finalmente, en seis episodios de su ensayo *Los raros* («El libretista Goldoni», «Giorgio Baffo, patricio véneto», «Pedro de Oña, en la épica», «Recuerdos de un mundo», «El mago florentino» y «Un embajador en Venecia»). Por lo que se refiere a la prosa periodística literaria de inicios de los ochenta, hay que añadir aquí también dos artículos del *ABC* de Joan Perucho: «El breviario veneciano» (8 de agosto de 1983) y «El barón Corvo en Venecia» (9 de junio de 1984).⁶ Seguramente la publicación en 1982 por Seix Barral de *En busca del barón Corvo* de A.J.A. Symons generó una cierta moda en el mundo literario barcelonés hacia la biografía novelada, y sobre todo hacia la persona/personaje del barón Corvo (el escritor y fotógrafo inglés Frederick Rolfe⁷) y su Venecia finisecular, mundana y decadente (que evoca al turismo homosexual de inicios del siglo XX), la cual aparece delante de los ojos del protagonista moribundo, azul y violeta, congelada en el tiempo, como un cuadro de Tintoretto o Tiziano. Perucho en su texto imagina un encuentro entre Henry James y el barón Corvo que daría origen al relato de James *Los papeles de Aspern*. También Gimferrer en su *Fortuny* imagina un posible encuentro, pero aquí entre Proust y Mariano Fortuny, y también Henry James es un personaje de la novela, descrito a través de *Los papeles de Aspern*, haciendo emerger el juego de espejos entre persona/escritor y personaje. La mundanidad,

⁵ Los siete textos son del 1980. El primero se incluyó en *Dietari. 1979-1980* (1981) y los otros en *Segon dietari. 1980-1982* (1982).

⁶ Estos artículos se recogieron inmediatamente en forma de libro en catalán y en castellano con traducción del mismo autor: *Un viatge amb espectres* (1984a) por Quaderns Crema y *Los laberintos bizantinos o Un viaje con espectros* (1984b) por Bruguera.

⁷ Agradecemos a Julià Guillamón este dato.

el erotismo y los amores homosexuales, lésbicos y bisexuales en Venecia (y en París) también son temas que emergen en forma de imágenes evocadas en el *Fortuny* de Gimferrer.

3.1 La Venecia de Pere Gimferrer: *Fortuny*, los *Dietaris* y *Los raros*

Fortuny es la primera y hasta hoy única novela en lengua catalana de Pere Gimferrer. Es un relato narrativamente complejo, construido con un lenguaje literario barroquizante, en línea con la estética del imaginario *Fortuny*.⁸ Con palabras de Octavio Paz (1987, 5-6), *Fortuny* es «una suerte de álbum visual hecho de palabras. [...] Pintura y cine: libro no para ser pensado sino visto pero visto a través de la lectura». La novela *Fortuny* como el poema «Oda a Venecia» es un homenaje muy especial a Venecia, y de la misma manera que con *Arde el mar* Gimferrer en los sesenta proponía una nueva forma de hacer poesía, con *Fortuny* irrumpía en los ochenta con una nueva forma de hacer novela en la narrativa catalana y peninsular.⁹

En *Fortuny*, Venecia emerge de dos maneras parecidas pero distinguibles. Por un lado, Venecia como *spatial frame*, descrita con breves indicios descriptivos que explican un lugar preciso donde se desarrolla la ‘acción’, a menudo solo nombrándola puntualmente y caracterizándola más o menos rápidamente. Por el otro, Venecia como *setting* o *story space*,¹⁰ representada por lo tanto de un modo general, de forma implícita, para dar peso al lugar solo parcialmente evocado. Para describir Venecia (tanto la *spatial frame* como la *story space*) el narrador adopta tres puntos de vista: el del artista forastero, el del escritor viajero y el de la mirada cinematográfica. Los artistas forasteros son el pintor norteamericano John Singer Sargent, los escritores ingleses Henry James y Robert Browning, y el compositor alemán Richard Wagner. Todos ellos entre finales del siglo XIX y principios del XX estuvieron un tiempo viviendo en Venecia, ciudad donde crearon parte de sus producciones artísticas que tienen como sujeto Venecia, pero ciudad también donde murieron, como es el caso de Browning y el de Wagner. Gimferrer nos describe Venecia mediante imágenes que pertenecen a momentos muy concretos e íntimos, por lo que el *spatial frame* son los palacios Palazzo Barbaro, Palazzo Ca’ Rezzonico y Palazzo Martinengo. Por ejemplo, Venecia a través del cuadro *An interior of Venice* (1900) de Sargent:

⁸ Hemos dedicado un estudio completo a *Fortuny* en Carol Geronès 2016.

⁹ Umbral, F., «Gimferrer», *El País*, 21 de noviembre de 1983.

¹⁰ Adoptamos los términos *spatial frame* y *setting* según Marie-Laure Ryan (2012) en «Space».

Els dos senyors que parlen en anglès – John Singer Sargent i Henry James – vénen de les fosqueses de color de caoba d'un saló. Al palau Barbaro, l'ull de John Singer Sargent ha vist la parada d'espectres embuatats i llampants de la família Curtis: sota les aranyes de cristall de Murano, el gendre duu un pantalon blanc i una jaqueta de tons foscos i la jove porta un vestit llarg tot clar, i sosté a la mà una tassa de te. A primer terme, asseguts, els amos del casal: la dona gran, mirant-nos, amb un plec als llavis de garsa, i el vellard canós i abaltit que fulleteja un patracol. Al fons de la tela, la foscor sedallosa i luxosa ho xucla tot en un remolí d'invisibilitat. (Gimferrer 2003, 21¹¹)

Esta Venecia íntima pero también llena de sensaciones y colores vivos alude voluntariamente a la Venecia que tanto atraía al protagonista de la novela, Mariano Fortuny y de Madrazo (De Osmá 2012, 74). En segundo lugar, el narrador también describe Venecia a través del punto de vista del escritor viajero, el 'prototurista' que en Venecia se pierde para descubrirla y para reencontrarse a sí mismo. El viajero es el escritor austriaco, Hugo van Hofmannsthal, al mismo tiempo que lo es su personaje de ficción y alter-ego, el señor Von N de *Andreas o los unidos* (1930).¹² También es un viajero el escritor italiano Gabriele D'Annunzio, que viaja a Venecia (y por el río Brenta hasta Villa Pisani) y anota sus impresiones de viaje en sus *Taccuini*, libretas de apuntes que le sirven posteriormente para escribir su obra de ficción. Es una Venecia literaria, es el espacio del y para el arte. En este caso los *spatial frame* son aún más evidentes en el definir los lugares precisos que se quieren sugerir:

El setembre venecià és lluminós i confús. L'aigua alta de la marea envaeix la porxada de Sant Marc, pel cantó del cafè Quadri, i arriba fins al centre de la plaça, a tocar de la terrassa del Florian. [...] Venècia és un palau oceànic de passarel·les. (74)

En tercer lugar, Gimferrer nos describe Venecia desde la mirada del cine. Lo hace capturando imágenes, siempre a través del mismo recurso retórico: la éfrasis. Venecia es una ciudad-decorado, es el *setting* de unas historias cinematográficas, que, a la vez, son adaptaciones de obras literarias. Imagen y palabra como elementos de construcción narrativa. Es la Venecia de Orson Welles en el *Otelo* (1952), versión cinematográfica del *Otelo: el moro de Venecia* (1603) de Shakespeare, y la Venecia misteriosa de *Amenaza en la sombra* (1973, *Don't*

¹¹ De ahora en adelante se va a citar esta edición y se va a indicar entre paréntesis solo el número de la página directamente después de la cita.

¹² En Espanya se publicó a finales de los setenta por Seix Barral (Hofmannsthal 1978).

Look Now) de Nicolas Roeg, adaptación a su vez del relato *Not After Midnight* (1971) de la escritora británica Daphne du Maurier. En este caso, el *spatial frame* y el *setting* se unen para evocar al mismo tiempo lugares precisos (fijados en los fotogramas de las películas) y sensaciones espaciales que estas imágenes restituyen a la ciudad:

A la nit escenogràfica de Venècia, el cel de la plaça de Sant Marc és un temporal canyella, granat i rosa de llamps de color carmesí en una llum de núvols malves [...] a ple sol d'or fos i dolç a la plaça de Sant Marc, la màscara cau en un plegall de la capa de vellut. La columna, a l'entrada de la basílica, és pastada en una daurada antiga com el reflex del sol de marroquineria al filament gòtic de les porxadades del palau ducal. Sota la caputxa de Fortuny, amb la capa de Fortuny, Julie Christie té la màscara de Carnaval a la mà i mira cap al centre de la plaça buida. (163)

Todas estas descripciones de Venecia esconden la subjetividad relativa a la experiencia del autor. Las descripciones sugieren diferentes maneras para ver o mejor imaginar Venecia, y casi nada revelan de la Venecia personal conocida por Gimferrer. Igual que en el espacio de ficción del poema «Oda a Venecia», también en la novela *Fortuny* se sugieren al lector diferentes maneras para ver (imaginar imágenes a través de las palabras) una Venecia literaria, artística, cinematográfica, en la Venecia real, pero no se revelan experiencias personales del autor en relación con Venecia. Para encontrar huellas de la experiencia personal de Gimferrer con Venecia hay que dejar la prosa de ficción de *Fortuny* y acercarse a la prosa de los *Dietaris* y mejor aún a la de *Los raros*. Concordamos en este sentido con cuanto afirmado por Ángel Luis Luján (2006) que es sobre todo a partir de *El vendaval* (1988), pero ya antes en los *Dietaris* y en *Los raros*, que emerge de una forma explícita un sujeto lírico autobiográfico.

En cualquier caso, Gimferrer siempre describe la ciudad de Venecia a través de su arte, superando las coordenadas espacio y tiempo: el pasado vive en el presente y Venecia es el decorado de la Historia. En este sentido, identificamos cuatro venecias. En primer lugar, la Venecia decadente, la tardo romántica *fin de siècle*, que se representa en la muerte, impregnada de recuerdos melancólicos, y en contraposición a ésta (y en segundo lugar) hay la Venecia barroca y del tardo Renacimiento, que re-nace, que está llena de vida (y también de intrigas políticas). En tercer lugar (y dentro de ésta) está la Venecia gloriosa de los grandes artistas como Carpaccio, Tiziano, Tintoretto, Canaletto, y en contraposición a ésta (y en cuarto lugar) la Venecia miniaturista, íntima, de las obras y artistas 'secundarios' o raros, como el Goldoni libretista o el pintor Longhi.

Más allá de esta posible subdivisión temática, que amplía y aclara el imaginario al cual Gimferrer se refiere, es en *Los raros* y no en

los *Dietarios* que vemos delinear al individuo, a Gimferrer mismo que se muestra en el espacio que está evocando. Así, el escritor pasea, se mueve en un espacio preciso buscando el rastro de los testimonios (libros, lugares) que puedan explicar el imaginario que quiere evocar. La voz que nos habla ya no es aquella voz misteriosamente impersonal de *Fortuny*, narrador omnisciente extradiegético que sólo se muestra en el imaginario que describe. Por razones de espacio, aquí solo se va a mostrar un ejemplo de *Los raros*, donde Gimferrer surge en primera persona, en forma de narrador homodiegético, autodiegético, en las *calli* de esta Venecia tanto imaginada y descrita. Proponemos el texto «El libretista Goldoni», porque emerge la veste de bibliófilo de Gimferrer, que presenta al lector al Goldoni menos conocido, el libretista, a través del volumen editado por Antonio Zatta en 1794, *Dramma giocosi per musica del signore Carlo Goldoni*. Del encuentro casual del volumen que pertenece al pasado (s. XVIII), el texto se concluye en el tiempo presente del escritor Gimferrer, evocando su vista en Venecia a la casa de Goldoni:

La casa de Goldoni está, franqueado un puentecillo, cerca de San Tomà, en una luz ocre. Solo una vez el guarda nos dejó entrar en ella: bajo una claridad de cristales verdosos, dos saletas alojaban figurines antiguos y máscaras de carnaval, tan lejanas como el tintineo de esos versos de ayer. (Gimferrer 1999, 47)

3.2 Las máscaras de Bioy Casares

Retomando nuestro *excursus*, en 1986 aparece el relato del argentino Adolfo Bioy Casares, «Máscaras venecianas», narración incluida en el volumen *Historias desafiadas* (1986). En este caso prevalece la imagen de una Venecia concreta: la del carnaval, la de las máscaras, que actúa como telón de fondo del relato para adentrarse en la cuestión de la dualidad persona/personaje, realidad y ficción. Así, «la ciudad es un desfile que en todo momento se pone en escena para regocijo de los turistas, quienes, frente al espectáculo romántico de ese lugar, no alcanzan vislumbrar su verdadera naturaleza decadente» (Anzanel 2016, 196). También el narrador protagonista es un turista pero él, a diferencia de los demás, y en virtud de su trabajo (es un investigador científico) sí que va en busca de la verdad que se esconde detrás de la máscara o del reflejo del espejo (del agua). Similar a este es el narrador protagonista de *La isla inaudita*.

3.3 La isla de Eduardo Mendoza

A finales de los ochenta, Eduardo Mendoza publica *La isla inaudita* (1989), una novela donde se narra otra Venecia, la que se ha convertido en una ciudad demasiado turística. Aquí no se evoca la gloriosa historia artística de la ciudad. De hecho, el protagonista, Fábregas, no es un artista o hombre de letras, es sencillamente un industrial barcelonés separado. Con un tono irónico y a veces onírico, se muestran descripciones de una Venecia fea y descuidada, invadida de turistas con mochila, como cuando Fábregas visita por primera vez San Marco acompañado por una guía.

El individuo, sin dejarse amilanar por aquel silencio hosco, dijo llamarse Laurencio. Era un hombre enjuto y nervioso, de sonrisa servil y dientes amarillentos. Fábregas se habría desembarazado sumariamente de él si hubiera podido contraponer a la obsequiosidad porfiada del otro la energía que había dejado en la vorágine de la noche precedente. Ahora se veía atado por cansancio a un desaprensivo que se arrogaba las funciones de guía del modo más irregular-. Esto parece verdaderamente un supermercado - siguió diciendo una vez hubieron entrado en la basílica. En efecto, allí no se podía dar un paso; en la penumbra aquella turbamulta resultaba doblemente enojosa-. ¡Qué cáfila! - exclamó el guía. [...] Como la mayoría de los visitantes formaban agrupación, los guías respectivos procuraban hacer que todo el mundo siguiera el mismo trayecto y mantener un ritmo homogéneo en los desplazamientos. Así preservaban la fluidez del tránsito. Si alguien quería pasar por alto algún detalle o demorarse en otro por más tiempo del asignado a él, se producían choques y trastazos. [...] Fábregas, que se encontraba casualmente junto al lugar del suceso, alcanzó a ver cómo dos hombres llevaban en volandas a la mujer a un banco, donde la dejaron tendida. Su rostro exangüe y surcado de arrugas parecía hecho de celofán. Fábregas aprovechó la confusión para eludir al guía y abrirse paso a codazos hasta la salida. En el tumulto perdió un zapato y al agacharse a buscarlo estuvo a un tris de ser aplastado. Por último ganó la plaza de nuevo sin que el guía, que había cobrado sus honorarios por anticipado, le hubiera dado alcance. (Mendoza 1989, 43-4)

Solo el encuentro casual con una veneciana empujará al protagonista enamorado a no dejar la invivible ciudad. Como afirma Rocío Peñalta Catalán, Mendoza desmitifica el tópico de la ciudad de Venecia como «ciudad del amor» (2015, 96), ya que Venecia no es un simple escenario para un amor romántico porque también es un espacio subjetivo, perteneciente al personaje protagonista:

La ciudad de Venecia posee una doble dimensión: por una parte es el escenario donde se desarrolla la acción; por otra es el paisaje que el señor Fábregas, protagonista de esta historia, puebla de recuerdos y alucinaciones, un espacio subjetivo que el personaje reconstruye en su mente y mediante sus paseos. Venecia aparece deformada, [...] y convertida en un escenario de sucesos absurdos e inverosímiles que la dotan de comicidad. (Peñalta Catalán 2008, 154)

Solo después de muchos encuentros absurdos y de haber superado peripecias surreales, Fábregas se podrá casar con Maria Clara y transformar parte del lúgubre palacio veneciano del siglo XIV de su mujer en una tienda de *souvenirs* para turistas. Fábregas, por lo tanto, «termina por asentarse en Venecia, crear una familia y fundar un negocio porque solo así puede hacerse suyo el espacio» (2008, 159).

4 Conclusión

Por muchos rasgos, la novela de Mendoza está muy lejos de la Venecia culturalista de Gimferrer. Aparentemente, en Mendoza, la historia y el arte de Venecia poco importan para dar un sentido al desarrollo de la novela, contrariamente a cuanto eran esenciales en los relatos de Gimferrer. Pero solo aparentemente, ya que de hecho es plausible leer *La isla inaudita* como una novela bizantina enmascarada, adaptada a nuestra época. Como ha afirmado Wesley J. Weaver, no es casual la elección de Venecia como lugar narrativo, ya que «obedece a las consideraciones temáticas y estructurales de la novela bizantina española» (1998, 449).

Resumiendo, Mendoza ha construido una novela como las novelas bizantinas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes; Mendoza nos pone frente a una serie de encuentros paradójicos, de malentendidos, hasta llegar a un final feliz sarcástico, tal y como sucedía en las novelas que relataban las peripecias para llegar a Bizancio en época románica. Desde este punto de vista (casi como una novela en clave) tiene sentido notar que Fábregas a menudo visita y descubre la Venecia románica/bizantina y que los encuentros o sueños lo llevan a evocar la vida de los santos (mártires o anacoretas) de aquella época medieval. En otras palabras, aunque a través del enmascaramiento irónico y de descripciones más prosaicas que poéticas, *La isla inaudita* nos acerca, aunque paradójicamente, a otra importante época en la gloriosa historia de la ciudad *serenissima*.

Concluyendo, la recuperación de Venecia como espacio literario en la narrativa peninsular hispánica de la segunda mitad del siglo pasado, empieza muy libremente en los sesenta en las letras catalanas con Onades sobre una roca de Moix. Gimferrer lo hace en la poesía con «Oda a Venecia» y ya demuestra un cierto interés por el tema

como crítico literario con sus reflexiones críticas admirativas sobre *Bomarzo* y *Concierto barroco*. Es a partir de la década de los ochenta que esta recuperación se hace más evidente con las novelas *Fortuny* y *La isla inaudita*, dando paso a partir de los noventa y en las diferentes literaturas hispánicas varias novelas que tratan sobre Venecia: *El sueño de Venecia* (1992) de Paloma Díaz-Mas, *La tempestad* (1997) de Juan Manuel de Prada, *Settecento* (2013) en gallego y de Marcos Calveiro y *El impresor de Venecia* (2016) de Javier Azpeita. Todos estos títulos son más deudores de *La isla inaudita*, de una Venecia prosaica, que de *Fortuny*, una Venecia poética, literaria.

Bibliografía

- Anzanel, G. (2016). «La representación de la realidad en el teatro veneciano». Castagna, V.; Horn, V. (a cura di), *Simbologie e scritture in transito*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 193-204. <http://doi.org/10.14277/6969-112-6/DSP-6-12>.
- Bioy Casares, A. (1986). *Historias desaforadas*, Buenos Aires: Emecé.
- Carol Geronès, L. (2016). «*Fortuny* de Pere Gimferrer o un bric-à-brac de la Belle Époque. Una novel·la singular en el panorama narratiu català dels anys vuitanta [tesi doctoral]». Girona: Universitat de Girona. <http://hdl.handle.net/10803/403210>.
- Carpentier, A. [1974] (2006). *Narrativa completa*. Vol. 2, *Concierto barroco*. Barcelona: RBA.
- Cortázar, J. [1977] (2006). *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: RBA.
- De Osmá, G. (2012). *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*. Madrid: Ollero y Ramos.
- García Gómez, F.J. (2013). «Está triste Venecia: Anónimo veneciano (Enrico María Salerno, 1970)». *Quintana*, 12, 115-26.
- Gimferrer, P. (1995). *Obra catalana completa*. Vol. 2, *Dietari complet, 1 (1970-1980)*. Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, P. (1996). *Obra catalana completa*. Vol. 3, *Dietari complet, 2 (1980-1982)*. Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, P. (1999). *Los raros*. Mallorca: Bitzoc.
- Gimferrer, P. (2003). *Fortuny*. Barcelona: Planeta.
- Gimferrer, P. [1966] (2010). *Arde el mar*. Barella, J. (ed.), *Poemas (1962-1969)*. *Poesía castellana completa*. Madrid: Visor.
- Hofmannsthal, H. von (1978). *Andreas o los unidos*. Barcelona: Barral.
- Livorni, E. (2009). «D'Annunzio, Marinetti, Pound e il mito di Venezia». *TriceVersa*, Assis, 3(1), 101-17.
- Luján, Á.L. (2006). «Esta segunda inocencia». *Revista de Libros*, 119. <https://www.revistadelibros.com/articulos/la-poesia-de-pere-gimferrer>.
- Marco, J.; Gracia, J. (eds) (2004). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona: Edhasa.
- Mendoza, E. (1989). *La isla inaudita*. Barcelona: Seix Barral.
- Meregalli, F. (1979). «Venecia en las letras hispánicas». *Rassegna iberistica*, 5, 3-48. <https://bit.ly/3e2izis>.

- Moix, T. [1969] (1985). *Onades sobre una roca deserta. Un melodrama de l'època "pop"*. Barcelona: Llibres a mà.
- Mújica Láinez, M. [1962] (2011). *Bomarzo*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (1987). «La trama mortal». Gimferrer, P., *Fortuny*. Barcelona: Círculo de Lectores, 6-7.
- Peñalta Catalán, R. (2008). «Turistas y venecianos: dos visiones de la ciudad en La isla inaudita de Eduardo Mendoza». *Revista de Filología Románica*, Anejo VI, 153-60.
- Peñalta Catalán, R. (2015a). «El tópico de Venecia como ciudad del amor en la literatura y la publicidad». *Revista de Filología Románica*, Anejo VIII, 95-102. https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2015.49319.
- Perucho, J. (1984a). *Un viatge amb espectres*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Perucho, J. (1984b). *Los laberintos bizantinos o Un viaje con espectros*. Barcelona: Bruguera.
- Regazzoni, S. (2017). «La deconstrucción del mito de una ciudad: La barca o nueva visita a Venecia». Ramos Izquierdo, E.; Dulou, J. (eds), *Antes y después de "Rayuela"*. Paris: Université Paris-Sorbonne, 49-56. <https://crimic-sorbonne.fr/publication-crimic/colloquia/#>.
- Ryan, M.-L. (2012). «Space». Hühn, P. et al. (eds), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>.
- Weaver, W.J. (1998). «Vuelta a la isla bárbara: Eduardo Mendoza y la novela bizantina». *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 447-59.

Lugares ¿Qué lugares?

editado por José Joaquín Parra Bañón

La construcción cinematográfica del espacio en la alegoría política

Alicia en la España de las maravillas

Alfredo Martínez-Expósito

University of Melbourne, Australia

Abstract The film *Alice in Spanish Wonderland / Alicia en la España de las maravillas*, directed by Jordi Feliu in 1978, was saluted by international critics as the first open questioning of Franco's dictatorship on screen. The film was well received in the festival circuit before being dubbed into Catalan in the early 1980s. Yet, it soon fell into relative oblivion due to its demanding visual language and political content. Like other political allegories of Spain's Transición, this film makes a complex use of cinematic space. Visual rhetoric of space includes instances of realistic, symbolic, and allegorical compositions. Intertextual allusions to Lewis Carroll's Alice books further compound the construction of spaces in the film. The film makes use of four main strategies for the composition of space: discontinuity, incongruity, over-signification, and symbolism. Furthermore, the film's powerful Catalan subtext generates a particularly complex set of hybrid spaces in which Spanishness and Catalanness are ambiguously expressed.

Keywords Spanish cinema. Catalan cinema. Country image. Space in film. Surrealism.

Sumario 1 La contribución de Feliu al cine de la Transición. – 2 Espacios y significados. – 3 Conclusión.

1 La contribución de Feliu al cine de la Transición

Alicia en la España de las maravillas (1978) fue la primera y única película propiamente de autor que dirigió Jordi Feliu i Nicolau (1926-2012). Feliu tuvo una larga carrera ligada al cine como crítico, director y guionista. Fue uno de los fundadores del grupo Gente Joven del Cine Amateur en 1952. Cosechó éxitos en la España del franquismo con sus cortos y escribió los guiones de *Tierra de todos* y *Vamos a contar mentiras*, ambas dirigidas por Antonio Isasi-Isasmendi. Dirigió doce documentales, entre los que se encuentran algunos de temática catalanista como *Som i serem*, y cuatro largometrajes de ficción, tres de ellos en colaboración con José María Font-Espina: *Diálogos de la paz*, *El arte de casarse* y *El arte de no casarse*. En solitario dirigió *Alicia en la España de las maravillas*, en cuyo guion colaboraron Jesús Borràs y Antoni Colomer. Presentada como una adaptación libre del clásico de Lewis Carroll, la película participó con éxito en los festivales de Cannes,¹ Nueva York, Sao Paulo, Cartagena de Indias y Belgrado. Tanto la película como su director cayeron en un cierto olvido que sólo algunas retrospectivas² y un menguado número de estudios monográficos han logrado paliar (Bonet Mojica 2008). Sin embargo, la aportación de la película a la reconsideración del franquismo y a la configuración de una nueva imagen de España en el cine catalán está lejos de haber agotado su desarrollo crítico (Gustran, Quiroga 2019).

Argumentalmente, la película adopta la clásica estructura narrativa de *Alice's Adventures in Wonderland* y *Through the Looking-Glass*: una muchacha dormida se interna en un mundo onírico en el que la sociedad de su tiempo es diseccionada a través de personajes fantásticos y mediante una lógica elemental que pone en evidencia sus elementos absurdos, contradictorios e injustos. Feliu sustituye la Inglaterra victoriana de Carroll por la España franquista, introduciendo tramas y personajes que van explicando ese mundo. Los Estados Unidos envían a un agente de la CIA a la España de la Transición con el objetivo de que la propia España tome conciencia de lo que el franquismo fue realmente; esa toma de conciencia será el paso previo para la democracia. El agente adopta la apariencia de la conocida conejita del *Playboy*. Por su parte, España aparece personificada no en

Este trabajo ha sido posible gracias a una estancia en el Madrid Institute for Advanced Study (MIAS) y a una Cátedra de Excelencia de la Universidad Carlos III / Banco de Santander.

1 La participación española en Cannes 1978 contó con cinco representantes del cine iconoclasta de la Transición: Carlos Saura, Ricardo Franco, Bigas Luna, Ventura Pons, y el propio Feliu.

2 Filmoteca de Catalunya en diciembre de 2008; Filmoteca Española en diciembre de 2017.

una sino en tres Alicias (interpretadas por Mireia Ros, Silvia Aguilar y Montserrat Móstoles), todas ellas muchachas jóvenes de unos veinte años.³ La toma de conciencia de Alicia tiene lugar mientras asiste a una serie de episodios o viñetas representativas de la dictadura, tales como la persecución política, el estraperlo, el fanatismo católico, la represión lingüística, el imperialismo de los Estados Unidos, o el capitalismo multinacional, entre otros. Al final, Alicia (España) se ve envuelta en un extraño juicio que se desarrolla en una plaza de toros completamente vacía: la propia Alicia es la acusada, por el mero hecho de haber presenciado los episodios que se le han ido mostrando. El juicio está pregrabado y en lugar de jueces y fiscales sólo hay altavoces y ordenadores. Sin posibilidad de defensa, Alicia es condenada a muerte por subversión contra el Estado. Pero en ese momento una lluvia providencial acaba con el juicio-farsa y el agente de los Estados Unidos declara a España lista para la democracia. Epílogo: una Alicia envejecida, interpretada por una cuarta actriz (Concha Bardem, que durante el rodaje tenía 58 años), vuelve a la plaza de toros, donde ya no hay vestigios del juicio que allí se celebró, como si la memoria se hubiera borrado.

Tanto por el tema como por las condiciones de producción y recepción, la película de Feliu permite un acercamiento al cine español de la Transición desde una óptica catalana, lo cual contribuye a problematizar la noción de un cine español en singular de la que el propio Feliu era muy consciente, ya que la película es contemporánea de los importantes debates surgidos en torno al Congreso de Cultura Catalana (Barcelona, 1976) y el Simposio sobre el Cinema a les Nacionalitats (Sant Feliu de Guíxols, 1977), que tendrían eco en el Primer Congreso Democrático del Cine Español (Madrid, 1978). Esta perspectiva permite leer la película de Feliu en relación con dos grandes tendencias del cine catalán de la Transición: por una parte, el género de recuperación de la memoria histórica, con títulos de gran impacto como *La ciutat cremada*, *Raza: el espíritu de Franco*, o *Companys, procés a Catalunya*; y por otra, los géneros populares como la comedia (Betriu, Belmont, Comerón) o el thriller (Bigas Luna, Herralde). En *Alicia en la España de las maravillas* son visibles tanto las intenciones proto-normalizadoras del cine político como la apelación al entretenimiento del cine de género. Esta perspectiva permite, también, problematizar la cuestión lingüística, sobre la cual no se había alcanzado un consenso claro en el Congreso de Cultura Catalana:

3 Aunque Feliu (1978b) proporcionó una explicación de tipo simbólico a la multiplicidad de Alicias, como reflejo de la «pluralidad étnica» de España, el origen fue más prosaico: «todo partió de un percance de rodaje: Mireia Ros abandonó temporalmente el proyecto, en solidaridad con los miembros del equipo despedidos en la segunda fase de su realización» (Costa 2017).

S'havia evidenciat una diferent concepció del que podia considerar-se cinema català. Mentre que per a uns l'element lingüístic era essencial, per als altres no, i consideraven cinema català tota producció realitzada a Catalunya. (Porter i Moix 1992, 349)

Feliu rodó su película entre 1975 y 1977 en castellano, y en este idioma se presentó en festivales internacionales y en su estreno en salas (Maryland de Barcelona el 2 de octubre de 1978 y Arniches de Madrid el 18 de enero de 1979). El 14 de febrero de 1986 se estrenó en Barcelona la versión doblada al catalán.⁴ Porter i Moix recuerda que este tipo de doblajes no era infrecuente: «Una cosa semblant succeí amb altres films, ja que, malgrat els canvis, la reticència envers l'ús corrent del català al cinema era ben viva» (1992, 349). Es importante recordar que la censura quedó oficialmente abolida en España el 1 de diciembre de 1977, y que en consecuencia la película, que ya estaba pre-montada bajo un régimen de censura, vio la luz tras su desaparición y pudo beneficiarse de algunos rápidos cambios de última hora en los diálogos y en la voz en *off* (Bonet Mojica 2008, 83). También es importante aclarar que la película no sufrió cambios a manos de la censura y que su exhibición fue autorizada para mayores de 16 años.⁵

Estamos, a la luz de estos datos, ante una película típicamente transicional y por lo tanto no puede extrañar que las nociones de españolidad y catalanidad estén tan abiertas como las categorías estéticas y políticas que en ella se plantean: por ejemplo, la apelación a una cinefilia familiarizada con los géneros alegóricos, la militancia política heredera del antifranquismo, y la vacilación lingüística presente en el cine catalanista de aquel momento. Esta peculiar combinación de erotismo y política es típica de lo que en su momento se de-

4 Según el Ministerio de Cultura y Deporte la versión catalana se estrenó en junio de 1985, pero tanto Romaguera i Ramió (2005, 61-2) como Bonet Mojica (2008, 83) apuntan a 1986. Una discrepancia similar se encuentra en lo referido a la fecha en la que el doblaje se llevó a cabo: Porter i Moix (1992, 349) señala que fue 1982 pero Romaguera i Ramió (cit. en Casares Rodicio 2011, 748) da la fecha de 1984. Brad Epps (2012, 76) atribuye estas discrepancias al efecto de la censura, aunque no habría que descartar las diferencias entre los diferentes sistemas de catalogación filmográfica.

5 La película obtuvo una subvención oficial normal pero no consiguió una subvención superior para películas de Interés Especial. Feliu solicitó esa subvención especial en base a la buena acogida de la película en festivales, aduciendo además «la considerable importancia que, para la credibilidad de la democracia española en el exterior, puede tener el factor 'ayuda estatal' para una película de este tipo. Y parece obvio también lo que puede significar en detrimento de tal credibilidad una denegación del 'Interés Especial' en un caso como el presente». Feliu acusó a la Comisión de Visado de negarle la subvención por razones políticas (Archivo General de la Administración, recurso de 26 de junio de 1978). La Comisión de Visado rechazó unánimemente cualquier motivación política y adujo criterios estéticos como «su pésima narrativa, su pesada reiterativa en tópicos manidos y comunes, su surrealismo barato y de baja calidad» (Archivo General de la Administración, resolución de 28 de julio de 1978).

nominó «pornopolítica».⁶ *Alicia en la España de las maravillas* no está editada en formato doméstico y por lo tanto constituye «una rareza monumental [del cine español]»⁷ que algunos llegaron a creer definitivamente perdida.⁸ La copia que se conserva en Filmoteca Española, con el color muy defectuoso y subtitulada en francés, posiblemente sea la que se proyectó en Cannes. La Filmoteca de Catalunya conserva una copia restaurada, que se corresponde con la versión doblada al catalán que se realizó en 1982-84. A su vez, la investigación historiográfica sobre esta película plantea problemas de producción y distribución también típicos de su momento, tales como la existencia de al menos dos guiones conocidos, ambos en castellano,⁹ y las dos versiones (la original en castellano y la doblada al catalán), que compiten entre sí en el terreno de la autenticidad cultural. La existencia de estas dos versiones ha ocasionado interesantes perspectivas críticas; por ejemplo, Daniel Seguer (2017) considera que la película reivindica el uso del catalán, del vasco y del gallego. Sin embargo, la única de esas lenguas que aparece en la versión original es el gallego. La explicación, obviamente, es que Seguer usa únicamente la versión catalana, en la que, a diferencia de la castellana, «Alicia habla en catalán mientras que los representantes de la dictadura lo suelen hacer en castellano» (2017). Por otra parte, el guion de 1977 incluye una escena que no llegó a incluirse en la película:

No lejos del hombre gallego, (ALICIA ha proseguido su avance siempre precedida de la CAM en TRAV), la muchacha llega a un punto de la cola en el que hay un hombre (también con auriculares), agachado, derrumbado, hecho un apretado ovillo, pero con su mano derecha permaneciendo abierta sobre el muro. Las uñas de esa mano (sangrantes) han rascado el muro marcando cuatro arañazos verticales y rojos (saltó el yeso descubriendo el ladrillo) y formando las “cuatro barras” de la bandera de Catalunya. Por efecto de la caída, este hombre catalán tiene los auriculares mal puestos y por ellos escapa el mensaje que está recibiendo a través de los mismos. Se trata, realmente, del mismo mensaje que reciben el VASCO, el GALLEGO y cuantos (miembros de nacionalidades del país) llevan auriculares. Es un mensaje que dice siempre lo mismo, a modo de consigna-cantilena interminable:

6 Fernández-Santos, Á., «Pornopolítica española», *Cambio* 16, 26 de febrero de 1978.

7 Tones, J., «*Alicia en la España de las maravillas*: cuando Lewis Carroll conoció la Transición española», *El Diario*, 26 de diciembre de 2017, https://www.eldiario.es/cultura/cine/Alicia-Espana-Maravillas-Carroll-Transicion_0_722327961.html.

8 Palacios, J., «La trastienda oculta del cine español», *El Cultural*, 22 de diciembre de 2017, <https://elcultural.com/La-trastienda-oculta-del-cine-espanol>.

9 Feliu 1977, 1978a. A pesar de las fechas, el de 1977 parece ser una redacción posterior y más cercana a la versión finalmente rodada que el de 1978.

VOZ EN OFF A TRAVES DE AURICULARES:

En España se habla el idioma del Imperio... En España se habla el idioma del Imperio... En España se habla el idioma del Imperio... (Feliu 1977, 100-1)

El propio Jordi Feliu se encargó de llamar la atención sobre ciertos aspectos de su película en una serie de paratextos antes y después del estreno. Estos aspectos tienen que ver con el significado global de la película, con el sentido de algunos de sus episodios, y con su dimensión autobiográfica.

En el primer planteamiento argumental, Feliu destaca su intención de que la acción transcurra en distintos puntos de España:

Alicia, una niña de doce años, tiene un sueño en el que corre una serie de aventuras en distintos puntos de España a través del encuentro con diversos personajes que sirven de apoyatura para realizar una sátira sociológica centrada en la evidencia de los defectos más característicos de la sociedad contemporánea en nuestro país [...] Los escenarios corresponden a puntos de la geografía española tan característicos como de fama reconocida. (Feliu 1976)

Poco quedó de este planteamiento inicial en la película. Aparte de la edad de la protagonista, que en la película posibilita una sexualización explícita con abundantes guiños al cine de destape de la época, las localizaciones reconocibles no corresponden a la geografía española en su totalidad, sino que están circunscritas a la ciudad de Barcelona.¹⁰

En la «Declaración de Propósitos» que acompañó a la película en Cannes y otros festivales, Feliu da dos claves de su simbolismo: la denuncia del franquismo y la personificación de los pueblos de España en una pluralidad de Alicias.

Fundamentalmente, en *Alicia en la España de las maravillas*, he intentado expresar mi visión de la represión cultural ejecutada por un fascismo. Una represión que comienza con un paternalismo asfixiante y termina con el genocidio [...] Mi cuento incluye una serie de momentos decisivos de la España del general Franco de 1.936 hasta 1.975. Pero lo importante no son los hechos en sí porque, por encima de todo, lo que me ha interesado es presentar una situación de conjunto evidenciando la tiranía de unas fuerzas represoras contra los pueblos del Estado español. Esos pueblos están

10 Los exteriores acreditados en la película corresponden a Arenys de Munt, Barcelona, Girona, y Colmenar Viejo.

representados por el personaje de Alicia, desdoblado en tres actrices para dar una idea de la pluralidad étnica [...] *Alicia en la España de las maravillas* es un film concebido y realizado en Catalunya, uno de los pueblos del Estado español. La cultura y la historia política de Catalunya incluyen la existencia de una cinematografía que, en estos momentos, está luchando por expresar libremente su personalidad». (Feliu 1978b)

En la Sinopsis Argumental que se incluyó en la Nota de Prensa para su estreno en España en 1978 se destaca el elemento erótico explícito y se hace alusión al concepto de raigambre marxista «toma de conciencia». Además, se desgranar los episodios de la película y se explican algunos simbolismos.

Alicia se introduce en una singular *casita de muñecas*, donde será violada nada menos que por los soldados - incorporados por enanitos - del Séptimo de Caballería de Michigan, episodio que coincide precisamente con la firma del primer pacto España-USA [...] Alicia penetra en el mundo inmenso, infinito - lleno de extrañas nieblas y soles - de la Censura oficial, donde se compendian los 40 años abarcados por la película. Aquí es donde empieza a producirse la toma de conciencia de Alicia, que actúa ya incluso por cuenta propia en el episodio siguiente, protagonizado por el *espíritu del doce de febrero* [...] Y esto, paradójicamente, lleva a la muchacha a vivir una maravillosa escena de amor con un ser extraordinario, *angélico*, que se le aparece en el calabozo donde Alicia aguarda el momento del juicio. Para la muchacha, el episodio es, realmente, *de fábula*. Pero no así su desenlace, pues en este momento el *ángel* resulta no ser tal, sino un representante de las multinacionales que pretenden la posesión de España (Feliu 1978c; cursivas del original)

A raíz de su estreno madrileño, Feliu declaró a *El País* que la película tenía para él un sentido autobiográfico, ya que incluía «los sucesivos traumas que me produjeron los enfrentamientos con la censura [y] experiencias de mi infancia en general». ¹¹ Mediante estas declaraciones, se constata el interés personal de Feliu por que la película fuera entendida como un relato acerca de España, en el que el personaje de Alicia, en sus cuatro encarnaciones, es una personificación de una España plural que se opone al régimen fascista y que toma conciencia de su propia historia mediante un proceso de indagación a través de una serie de episodios, cada uno de ellos relacionado con

11 «*Alicia en la España de las maravillas* es una película muy vivencial. Entrevista con su realizador, Jordi Feliú», *El País*, 19 de enero de 1979, https://elpais.com/diario/1979/01/19/cultura/285548402_850215.html.

un espacio concreto. Estos episodios son los siguientes: (1) el jardín donde Alicia se duerme y se despierta; (2) un ascensor donde Alicia visiona fragmentos filmicos de la Guerra Civil; (3) la plaza de toros donde Alicia presencia torturas y donde se celebra el juicio contra ella; (4) la orilla de un río donde un grupo de niños es adoctrinado por sacerdotes; (5) una mansión/catedral donde viven las damas acomodadas del régimen; (6) un patio donde se sirve el rancho a los perdedores; (7) el almacén donde un estraperlista atesora alimentos y donde trata de violar a Alicia; (8) el cuarto infantil de una casa familiar, adonde incongruentemente llega el Séptimo de Caballería en busca de Alicia, la cual trata de esconderse en el interior de una casa de muñecas; (9) un cementerio donde una autoridad eclesiástica pronuncia un discurso sexista; (10) un circo donde un prestidigitador hace trucos con una bolita blanca que representa la democracia española; (11) un vasto espacio, oscuro y laberíntico, que representa la opacidad de la censura; (12) una rosalada en la que un grupo de jardineros pinta todas las flores de azul; (13) un parque de atracciones en el que un científico declama un encendido discurso sobre la superioridad de la raza hispana; (14) un espacio blanco y abstracto en el que Alicia hace el amor con un Ángel que representa el carácter vampírico de las multinacionales.

Estamos, por lo tanto, ante un estilo narrativo metafórico cuyas claves interpretativas se encuentran en el personaje de Alicia y en la construcción cinematográfica de los espacios, cuestiones que, como se comprobará, están íntimamente relacionadas entre sí.

2 Espacios y significados

El cartel que se utilizó para promocionar la película, junto con la frase publicitaria «El libro de reclamaciones nacional abierto por primera vez de par en par», alude a ambas claves.¹² En él se ve a Mireia Ros desnuda (excepto por unos calcetines blancos y zapatos de charol), con un lazo rojigualdo en el pelo, y «los pechos tachados por los característicos rectángulos negros de una imagen censurada» (Costa 2017). La sexualización, la violencia, el referente nacional y el uso opresivo del espacio hacen de esta imagen un compendio icónico de los temas que la película aborda. La sexualización admite una lectura en términos alegóricos, ya que la nación suele ser personificada por una mujer en términos iconográficos;¹³ pero en este caso resul-

12 Los creadores del cartel fueron Pere Virgili y Albert Culleré, con fotografía de Joan Ribé, director visual Daniel Panicello, de la empresa de máquetin y publicidad Costa SA.

13 Si bien durante el franquismo proliferaron las personificaciones masculinas, como Manolo Escobar o Paco Martínez Soria.

ta obligada la lectura en términos sicalípticos, ya que la promoción de la película explotó los desnudos de Mireia Ros en el contexto del cine de destape de la época.¹⁴ La violencia visual adopta en un caso la retórica habitual de la censura española (los rectángulos negros) como denuncia paródica de una práctica que había sido habitual hasta pocos meses antes del estreno de la película. Significativamente, la censura parodiada no es sólo de tipo sexual (pechos) sino que afecta también a la libertad de expresión y a la lengua (boca). El referente nacional mediante el uso de la bandera española en el lazo podría ser entendido como una pista para interpretar el personaje de Alicia como personificación de España. Existe, sin embargo, otra versión del cartel, que se utilizó para su promoción en Cannes, en la que no hay rastro de los rectángulos negros pero Ros aparece atada y amordazada con una cinta rojigualda.¹⁵ En esa versión, la españolidad meramente identificativa del lazo se transforma en una españolidad silenciadora y represiva. En ambos casos, el encuadramiento opresivo de Alicia en un espacio claustrofóbico, unido a la mirada directa, suplicante, de la muchacha al espectador, tiene un componente emocional que Joan Costa, creador del póster, reconoce como constitutivo del mismo:

El cartel [...] debe seducir, operar persuasivamente, con convicción y, en cierta forma, debe 'programar un comportamiento' del espectador (llevándole a ver el filme: ésta es la función esencial del cartel) [...] El cartelista debe ser un 'ingeniero en emociones'. (Costa cit. en Contel 1979, 45)

Tal como anuncia el cartel, la poética del espacio en *Alicia en la España de las maravillas* es anti-realista. Aunque la idea original de Feliu era rodar en espacios reconocibles y característicos de la geografía española, esa intención realista estaba ya condicionada por una distorsión, ya que «Alicia, mágicamente, aumenta o disminuye de tamaño» al entrar en contacto con «una serie de personajes negativos» (Feliu 1976). La intención de la distorsión espacial sería «plasmarse diversos aspectos de la realidad española contemporánea y someter-

14 La revista *Fotogramas* dedicó cinco reportajes a la película entre abril de 1977 y febrero de 1979 (números 1487, 1495, 1545, 1572 y 1582), dos de los cuales incluían material explícito: «El último erotismo del cine español» (1487, 15 de abril de 1977, 46-7) y «Las maravillas de Mireia Ros» (1495, 10 de junio de 1977, 23-6).

15 «El póster que se vio aquí causó muchísimo revuelo, pero había otro en el que salía amordazada con una cinta de la bandera de España, en el que se me veía el pecho, que lo publicaron a doble página en una revista, creo que *Paris Match*. Suponía un cambio radical respecto a lo que se conocía de nosotros» (Ros cit. en Piñón, M., «Cómo Alicia y Caperucita desafiaron la censura», *Vanity Fair*, 24 de diciembre de 2017, <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/alicia-caperucita-cuentos-censura/27993>).

los a una visión crítica» (Feliu 1976). El resultado final de la película conserva tanto la serie de personajes negativos como algunos episodios en los que el tamaño físico de Alicia parece modificarse. Pero el posible realismo de los espacios reconocibles de la geografía española ha sido sometido a un proceso general de metaforización.

En la película, la metaforización del espacio está enmarcada por el sueño de Alicia, es decir, por un pacto anti-realista entre texto y lector mediante el cual la lógica cartesiana es sustituida por una lógica onírica gobernada por la semiótica connotativa en la que el sentido procede siempre de manera oblicua: símbolos, metáforas, alegorías, etc. Este es el modelo que Feliu toma prestado de Lewis Carroll, y para el cual adopta un lenguaje visual procedente del surrealismo en lo relativo al uso de símbolos y del expresionismo en lo relativo a la deformación de los espacios. En este tipo de tratamiento, el espacio no tiende a ser expresión de la psicología del personaje; por el contrario, el personaje está enfrentado y en oposición al espacio que le circunda.

Las principales características del espacio en *Alicia en la España de las maravillas* son su discontinuidad, su incongruencia, su sobre-significación y su uso simbólico.

Discontinuidad: si la continuidad es un principio básico de la narrativa realista, en esta película se privilegia la discontinuidad espacial. Esto se consigue mediante la yuxtaposición de las catorce secuencias narrativas antes señaladas, que tienen lugar en espacios diferentes sin que se establezca una causalidad lógica de unos a otros. Como ejemplo de este tipo de yuxtaposición a-causal de episodios podemos mencionar el paso de la secuencia 10 (circo) a la 11 (espacio abstracto de la censura, episodio que fue filmado en las ruinas del mercado barcelonés de El Born): se trata de una transición narrativa y espacial establecida mediante un simple corte sin explicación de ningún tipo.

Un segundo tipo de discontinuidad lo constituye el desajuste ilógico entre campo y contracampo. Por ejemplo, el paso de la secuencia 2 a la 3 muestra a Alicia saliendo de un ascensor con docenas de botones (que sugieren un edificio de gran altura) al interior de una plaza de toros. El paso de 6 (patio) a 7 (almacén) lo protagonizan Alicia y el Estraperlista: el plano A se sitúa en el patio, pero el plano B, contraplano del anterior y situado y en el almacén, muestra un espacio a la espalda de los personajes que ya no se corresponde con el patio, en el que se puede ver el muelle de un puerto y la quilla de un gran barco.

Incongruencia: la introducción de elementos espaciales incongruentes entre sí contribuye a disolver la lógica cartesiana. La película contiene abundantes escenas en las que la incongruencia se consigue mediante elementos absurdos o imposibles en un espacio dado. Por ejemplo, la habitación infantil de la secuencia 8 se encuentra en el segundo piso de una casa amueblada de manera convencional, pero una de cuyas paredes ha desaparecido y en su lugar la habitación

se abre a un exterior arbolado y silvestre a ras de tierra. También se puede conseguir mediante efectos sonoros, como por ejemplo el sonido de un fuerte viento acompañando las imágenes de una soleada y apacible plaza de toros en la que la arena y las banderas están perfectamente inmóviles.

Sobre-significación: modificación del sentido habitual de un espacio determinado. El uso de la luz en los dos espacios más abstractos de la película contribuye a crear este efecto. En las zonas oscuras de la secuencia 11, el uso de luz solar cenital colándose por la techumbre agujereada del antiguo Mercat del Born contribuye a crear una atmósfera sobrenatural (que en el guion se califica como «sacralizada»), un espacio vacío que de esta manera adquiere un sentido simbólico. En las zonas blancas de la secuencia 14 (escena erótica con el ángel/vampiro), el espacio se metaforiza hasta el punto de la abstracción gracias a una iluminación multidireccional blanca y a un sonido ambiguamente intra/extra-diegético de música gregoriana.

Simbolismo: el uso de espacios y escenarios reales de carácter simbólico se complica mediante un trabajo de reelaboración de sus referentes habituales. Así, la plaza de toros en la que se desarrolla una parte importante de la película tiene sus propios referentes en la cultura española, como espacio propio de la fiesta nacional y por lo tanto significante de españolidad; pero en la película sirve de escenario a prácticas de tortura, al juicio-farsa de Alicia, y a la toma de conciencia final de la Alicia envejecida. Se trata, por consiguiente, de un espacio saturado de sentidos simbólicos. Ejemplos similares los encontramos en la casa de muñecas (8), el cementerio (9), o el parque de atracciones (13). Este último espacio, filmado en el Tibidabo, está sometido a un proceso de metaforización aún más complejo porque en él se combina la importante escena entre Alicia y el Científico Azul con la ciudad de Barcelona al fondo. El Científico Azul se eleva en una de las atracciones mientras declama un discurso grandilocuente sobre la vocación imperial de España. Abajo y a lo lejos, la urbe queda resignificada como la España objeto del discurso del Científico Azul. Así, el Tibidabo y sus atracciones adquieren la categoría simbólica de tribunas ideológicas mientras que la ciudad de Barcelona pasa a ser una sinécdoque de toda la geografía española y, simbólicamente, la España que el Científico Azul pretende aprehender con su encendido discurso. La dinámica espacial arriba/abajo que gobierna la construcción de esta escena llega a su culmen con los dos planos finales: un contrapicado en el que el Científico termina su vibrante discurso y dirigiendo su mirada a Alicia busca su asentimiento: «¿De acuerdo?»; y un plano picado en zoom de Alicia, que contesta al Científico con un simple «No». Es la primera vez en toda la película que Alicia se posiciona claramente frente a un discurso franquista.

Este último ejemplo plantea por su parte un problema que lleva la cuestión del espacio a otra dimensión: si tanto el personaje de Ali-

cia como la ciudad de Barcelona remiten a un mismo significado simbólico /España/, la cuestión entonces es qué lugar semiótico ocupa el referente «España» en el discurso de la película. Esta es quizá la cuestión central de la película, y muy posiblemente apunta a la razón última por la que Feliu se embarcó en este proyecto, y la razón, también, por la que algunos reseñistas interpretaron la película de manera parcial. La dificultad de la cuestión nace del carácter polimorfo de esa España del título, que puede ser tanto un espacio geográfico concreto como una entidad más abstracta: una sociedad, o un Estado, o incluso una idea. La lectura más sencilla de la película es que Alicia es una personificación de la España que sufrió el franquismo: se trataría, así, de una España plural, representada por tres actrices jóvenes, que se horroriza ante los abusos del franquismo, del que es víctima, y que cuarenta años más tarde se entristece al ver que lo mejor de su vida ha sido consumido de manera estéril. Según esta lectura, España, mediante su personificación en Alicia, habría sido violada por el estraperlo, castrada por la Iglesia, acallada por la censura, acosada por los Estados Unidos, poseída por las multinacionales y condenada a muerte por el franquismo. Pero esta lectura no explica dos aspectos importantes: no aclara la relación entre España y Transición y no explica el subtexto catalán de la película.

La relación entre España y Transición no es el tema central de la película, pero sí aparece como elemento argumental en al menos tres momentos en los que se alude al asesinato de Carrero Blanco, la democracia simbolizada por la bolita de un trilero, y la lluvia providencial que aborta el juicio-farsa en clara referencia al final del franquismo. En todos estos momentos Alicia parece estar esperando con ilusión la posibilidad de escapar del franquismo. Y de hecho la petición que realiza al Ángel cuando éste le pregunta qué es lo que de verdad desea es precisamente esa: «Sácame de aquí». Pero más allá de equiparar la Transición con un afuera respecto al interior asfixiante del franquismo, con todo lo que este posicionamiento tiene de pionera denuncia del régimen (Besa 1978; Gustran, Quiroga 2019), ni Alicia ni la película logran dar contenido a lo que podría ser esa deseada Transición.

Más complejo resulta el subtexto catalán de la película, ya que todos los espacios reconociblemente barceloneses (plaza de toros Monumental, Mercat del Born, parque del Tibidabo...) están connotados sólo como españoles, no como catalanes. Es más, a pesar de la profunda re-semantización de que la película fue objeto mediante su doblaje al catalán, la catalanización de su título y el interés por parte de algunos críticos en considerar la película como ejemplo temprano de un cine propiamente catalán (Porter i Moix 1992; Bonet Mojica 2008), el texto fílmico original carece de esas capas de sentido adicional que se le han ido añadiendo a posteriori. Y, sin embargo, es evidente que en la película existe un subtexto catalanista que se tra-

duce en elementos como la aparición de la revista *La España Regional* (1886-93) en manos de Alicia; el personaje Poeta Gallego, que recita un poema de *Cousas da vida*, de Castelao; o la denuncia del uso franquista de la «lengua del imperio».

3 Conclusión

Para el espectador avisado, resulta evidente que Feliu, que mientras trabaja en *Alicia* viene de hacer documentales de temática catalanista y se prepara para realizar el importante *Som i serem* (que se estrenará en una sesión de gala presidida por Jordi Pujol el 9 de septiembre de 1982), no puede estar filmando en espacios icónicos de Barcelona sin tener una clara conciencia de la resonancia nacionalista de su denuncia anti-franquista. Por esta razón, el subtexto catalán opera en esta película de una manera extremadamente sutil: en lugar de otorgar protagonismo al catalanismo (cosa que habría resultado muy fácil, simplemente haciendo que el Poeta Gallego que lee a Castelao fuera un poeta catalán que leyera un texto catalán), se subordina éste a una estrategia anti-centralista como parte del discurso general anti-franquista; pero los espacios geográficos barceloneses conservan toda su potencialidad, que, como una cápsula de tiempo, comienzan a desplegar años después del estreno de la película. Así, el Mercat del Born sería resignificado en 2013 como un espacio museográfico ligado a la Guerra de Sucesión, añadiendo de esta manera un nuevo sentido retrospectivo a la larga escena central de la película en la que Alicia se pierde en el laberinto de la censura.

Pero además de una lectura de España como víctima del franquismo la película acepta otra lectura contrapuesta: la de España como país al que una inocente Alicia acude para conocer de primera mano el fascismo, es decir, España como sinónimo de franquismo o cuando menos como país esencialmente autoritario donde el franquismo habría encontrado terreno abonado para su implantación.¹⁶ La película de Feliu no se decanta claramente por ninguna de estas dos opciones (España como franquista, España como víctima del franquismo), sino que hábilmente plantea la cuestión en términos casi teóricos, como de cuento infantil. El cine catalanista tardaría todavía algunos años en comenzar a dilucidar el dilema, pero la película de Feliu tuvo el gran mérito de plantear la que habría de ser una de las cuestiones medulares del naciente cine catalán.

16 Lenta pero tenazmente, esta visión de España acabaría encontrando su acomodo entre algunos sectores nacionalistas. Una formulación asombrosamente precisa se encuentra en Fonollosa i Guardiet 2013.

Bibliografía

- Besa, P. (1978). «Alicia En La Espana De Las Maravillas (Alice in Spanish wonderland)» [reseña]. *Variety*, 291(3), 38.
- Bonet Mojica, L. (2008). *Jordi Feliu: un creador a l'Espanya de les "meravelles"*. Barcelona: Institut Català de les Industries Culturals.
- Casares Rodicio, E. (2011). *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE.
- Contel, R. (1979). «El cartel de cine: entrevista con Joan Costa». *Cinema 2002*, 49, 44-5.
- Costa, J. (2017). «Cuentos perversos de la Transición». *El País*, 25 de diciembre https://elpais.com/cultura/2017/12/24/actualidad/1514134563_196460.html (2020/02/12).
- Epps, B. (2012). «Echoes and Traces: Catalan Cinema, or Cinema in Catalonia». Labanyi, J.; Pavlovic, T. (eds), *A Companion to Spanish Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, 50-80.
- Feliu, J. (1976). «Alicia en la España de las maravillas, ó bien, Alicia en la España maravillosa, ó bien Alicia en el país de las Maravillas [descripción argumental]». Texto mecanografiado. Biblioteca Nacional, registro 739.393.
- Feliu, J. (1977). «Guion cinematográfico: Alicia en la España de las maravillas». Texto mecanografiado. Biblioteca Nacional, registro 769.154.
- Feliu, J. (1978a). «Guion cinematográfico: Alicia en la España de las maravillas». Texto mecanografiado. Biblioteca Nacional, registro 807.496.
- Feliu, J. (1978b). «Declaración de Propósitos». Texto mecanografiado. Filmoteca Española. Traducción francesa disponible en <https://www.quinzaine-realistes.com/film/alicia-en-la-espana-de-las-maravillas/>.
- Feliu, J. (1978c). «Nota de Prensa y Sinopsis Argumental de Alicia en la España de las Maravillas». Texto mecanografiado. Filmoteca Española.
- Fonollosa i Guardiet, J. (2013). *Espanya explicada als catalans*. Barcelona: Dux.
- Gustran, C.; Quiroga, A. (2019). «Self-Portraits of the Past: Conflicting Narratives of the Spanish Transition in a Time of Crisis (2008-2016)». Cavallaro, M.E.; Kornetis, K. (eds), *Rethinking Democratisation in Spain, Greece and Portugal*. Cham: Palgrave Macmillan, 21-44.
- Porter i Moix, M. (1992). *Història del Cinema a Catalunya: 1895-1990*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Romaguera i Ramió, J. (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopedia Catalana.
- Seguer, D. (2017). «Alicia en la España de las maravillas: travesía por los engranajes del franquismo». *Contrapicado: Escritos sobre Cine*, 50, 28 de julio. <http://contrapicado.net/article/02-alicia-en-la-espana-de-las-maravillas-jordi-feliu-1979/>.

Filmografía

- Alicia en la España de las maravillas* (1978). Dirigido por Jordi Feliu. España: Roda Films.
- Companys, procés a Catalunya* (1979). Dirigido por Josep Maria Forn. España: Llanterna Films, Producciones Zeta; Teide PC.
- Diálogos de la paz* (1965). Dirigido por Jorge Feliu y José María Font. España: Petruka Films.
- El arte de casarse* (1966). Dirigido por Jorge Feliu y José María Font. España: Mundial Film; Eva Film.
- El arte de no casarse* (1966). Dirigido por Jorge Feliu y José María Font. España: Mundial Film; Eva Film.
- La ciutat cremada* (1976). Dirigido por Antoni Ribas. España: Leo Films, Repiso Ruiz; Teide PC.
- Som i serem* (1981). Dirigido por Jordi Feliu. España: Institut del Cinema Català.
- Tierra de todos* (1961). Dirigido por Antonio Isasi-Isasmendi. España: Isasi; Suevia Films.
- Vamos a contar mentiras* (1962). Dirigido por Antonio Isasi-Isasmendi. España: Isasi.

Peleando engaños

Recordando a Jesús Franco

Luis Revenga
Film Director, Madrid

Abstract Jesús Franco is the filmmaker who undoubtedly shot more movies than John Ford. His remains were lost, celebrating his farewell, in a public park in Malaga, which in the end is not such a bad place. In this chapter certain events, experiences, observations and some shared experiences are related by the one whom he affectionately called El Chino, or Mr. Quererber: his assistant, co-writer, second unit director and, at all times, his friend, about the most prolific film director of all time, who authored more than two hundred films using nearly seventy pseudonyms.

Keywords Jesús Franco. 'El Chino'. Miss Muerte. Necronomicon. Tarantino.

Puedo decir que siempre he hablado/hablamos mucho de Jesús en privado y en público: aprendí tanto de él.

En público, la última vez fue en la Universidad Ca' Foscari, en un día de *Cama revuelta* en el que participó gente muy lúcida. Gente de la que se aprendía y, alguno de ellos pasó a convertirse en amigo que añoras. Aquel día, en el Aula Baratto, fue algo así, me sucedió como cuando rodábamos exteriores: al regresar a casa y dejar de estar inmerso en el bullicio, en la aventura de un equipo que rueda una película, te deprimes. Además, el encuentro con Jesús Franco como tema tuvo lugar en un espacio mágico, el Aula Baratto, una sala bellísima interpretada por Carlo Scarpa, en la que uno de sus lados, el de la izquierda del conferenciante, es una gran cristalera que ofrece la visión

Versión escrita de la presentación oral realizada la tarde del 2 de diciembre de 2019 en Venecia durante la jornada: *Specie di spazi. Cinema, architettura, letteratura (Casas de citas 3)*.

del Gran Canal. Increíble e inolvidable. Y muy difícil dejar de mirar a otro lado, lo que se ve está tras esa cristalera, y los sufridos, o encantados asistentes al acto lo saben.

Enric Bou, Alessandro Scarsella, Francesco Cesari y Roberto Curti, propiciaron el encuentro con motivo de la presentación de dos volúmenes de *Il caso Jesús Franco*.¹ Y ahora es José Joaquín Parra Bañón, a quien agradezco su revelador libro *El oído melancólico*.² Y la producción de esta nueva *cama revuelta*, en la que nuevamente El Chino y Jesús Franco vuelven a encontrarse.

1 Auld Lang Syne

Should auld acquaintance be forgot
And never brought to mind?
Should auld acquaintance be forgot,
And auld lang syne!

Oímos tantas veces en tantas películas aquella canción de 1788, de Robert Burns, y vimos en *La quimera del oro* el grupo en corro emocionado al son de la canción, tanto nos gustó, que esa escena imprimió carácter, y la celebrábamos siempre, tarareándola, y tomando una copa cuando nos encontrábamos, aunque únicamente hubiéramos pasado sin vernos una o dos horas escasas.

Comenzaba a tararearla Nicole, y Jesús entraba de inmediato con su voz convertida en el saxo de Ben Webster. El tema musical ya sonaba; yo ejercía de Max Roach golpeando quedo con las manos sobre alguna superficie; el trío, ya era un trío, y sonaba bien, ¡no era tan difícil conseguirlo! Aquel rito nos hacía pasar aún mejor los buenos ratos.

Luego, blablabla, era el tema de conversación, inagotable, siempre el mismo, y siempre era sobre la película de Jesús que estábamos rodando, o pergeñábamos su próximo proyecto en inquietas ciernes.

Escribiendo, actualmente recluido en casa por prevención ante el coronavirus, leyendo *El oído melancólico*, o ante el ordenador escribiendo, me obligo a introducir en este escrito, de una de sus páginas, la 111, lo que sigue:

Es el Tiempo quien arrastra en su cabellera, como el polvo de su cometa, la historia, los acontecimientos, los dragones y las serpientes aladas en medio de los actos de misericordia, la victoria erigi-

1 Cesari, F.; Curti, R. (2017). *The Jess Franco Files*. Vol. 1, *Cuatro guiones y una sinopsis de Jesús Franco*. Madrid: Vial Books.

2 Parra Bañón, J.J. (2018). *El oído melancólico*. Sevilla: Athenaica.

da sobre una lechuza y una manta voladora en la que navegan, en pie, un monje, un soldado y dos mujeres desnudas.

Eran tiempos difíciles, la dictadura católicofranquista ejercía como una Inquisición implacable que no se limitaba a cercenar obras y prohibir hacer y pensar, castigaba, incluso a pasar hambre a los hacedores, no permitiendo que trabajasen en su oficio, ya fuera artístico, o simplemente oficio. El ministro Sánchez Bella, un católico fervoroso franquista, impidió a Ramón 'Tito' Fernández escribir y dirigir películas, y Jesús Franco, para sobrevivir haciendo cine, se dedicó a rodar escenas eróticas que añadía a los originales de otros directores que se estrenaban fuera de España (cuantas quejas sufrí de Julio Coll), principalmente en Francia, dobles versiones, cine porno. Aquí no se exhibían, en los cines X se estrenaban películas de temática sexual culta o pura *cultureta*, originarias de diversos países.

En España, Jesús Franco rodaba películas de bajo presupuesto que lograban su estreno. Así fueron sus primeros largometrajes, musicales casposos de escasa aceptación. Esa experiencia produjo en Jesús una errata, su inexplicable enamoramiento de Lina Morgan. Le decía yo, aunque el amor sea ciego, tu sabes mirar, y ves. Jesús siempre quería verlo todo antes de que yo lo incluyera en el orden de rodaje. Todo: una pistola, un vaso de whisky, un automóvil o el color de una pared. Mi Mr. Quererber, me decía; y era así, lo veo todo, insistía.

E improvisaba. Su imaginación se revolucionaba y me pedía lo que se le ocurría en un instante: serpientes aladas, un caballo blanco, o una manta voladora como la que habíamos visto en Beirut, en la revista musical *Mais Oui*, de Alberto Lorca. O un monje, o reclamaba a Margarita con un cristal, para desconcierto de Luis Buch, jefe de producción en *Miss Muerte*. Bush, enloquecía, y me preguntaba todas las tardes quien hacía el papel de Margarita, y al saber finalmente (cuando Jesús quiso que lo supiera) que no, que Margarita no era un personaje, que era una garita con un cristal, pensaba que aquella película no tenía remedio, esto es de locos, gritaba. Y en las ruinas de los siniestros ruinosos bajos del Cuartel de la calle (9 y 11) del Conde Duque resonaban en la oscuridad los ecos que producían las risas.

2 Inevitables digresiones

Contando mi experiencia como ayudante y colaborador de Jesús Franco intentaré seguir un esquema. Un esquema, pero un esquema disperso, claro, un esquema godardiano, tarantiniano, un lector cinéfilo o cervantino lo entiende. Para mí las digresiones son inevitables. Y, como pueda, voy a intentar que conozcan a Jesús, y a Jesús Franco.

A mediados de los 60 yo dirigía el cine club Lumière, en un colegio de chicas, en Madrid. Aquellas monjas eran muy permisivas y

les gustaban las acciones culturales, y mucho el cine. Habíamos dedicado un ciclo a Hitchcock que tuvo mucho éxito. Incluso publicamos un folleto ilustrado con muy buenas fotografías que nos mando él. Escribí a Hitchcock y me respondió al poco enviando las fotografías. Naturalmente, guardo restos de aquel envío, el sobre, la carta ¿se perdió? en la imprenta.

Bien, pues una tarde, Juan Cobos vino como lo había hecho en otras ocasiones, en una de ellas me invitó a colaborar en *Film Ideal*, y lo hice y lo pasé muy bien haciéndolo, las tertulias en la cafetería Chócola eran muy interesantes, y algunos combatíamos en ellas la dictadura franquista. Bien, pues aquella tarde a Juan Cobos le acompañaba Jesús Franco. No le conocía personalmente, sabía mucho sobre él, sobre todo sabía que iba a comenzar una nueva película, *Miss Muerte*. Agradecí su presencia en la sala, e intenté ser brillante en la presentación y en el orden del coloquio, en el que participó con mucha lucidez y simpatía. Intenté responderle lo mejor que supe. Al finalizar la sesión hablamos. Me invitó a tomar una copa en su casa de Conde de Aranda, mañana. Y allí estuve.

Tardaban en abrir la puerta. Abrió Caroline, una graciosa preadolescente, a quien pregunté: «¿Don Jesús Franco?» Sin más, la niña se dio la vuelta y corrió hacia el interior, diciendo en voz alta: «Mamá, un chino pregunta por Jesús». Para ellos ya siempre fui El Chino.

Nicole era una mujer muy guapa y elegante. Jesús me contó su proyecto. Me mostró fotos de los actores que iban a integrar el reparto. Me pidió que opinase. Lo hice. Hablamos los tres de cine, del cine de Jesús, de jazz, de Madrid, París y Burdeos, y de nosotros mismos. Sin duda, ya podría decirse que éramos amigos.

Y una sorpresa que finalizó aquel agradable encuentro. Jesús me dijo: «Quieres ser mi ayudante de dirección en *Miss Muerte*?». Continuamos hablando hasta bastante tarde, algo que debía estar previsto por ellos; había preparada una cena. ¿Ayudante de dirección? Mi experiencia era mínima: meritorio de Ana Mariscal, veinte duros a la semana y una bolsa (bocadillo y un Kas de naranja o limón) para comer. Compraba tabaco a Manuel Zarzo, pasaba diálogos con Jorge Rigaud, y me movía entre cables y mobiliario cada día mejor. Procuraba entender todo lo que Ana Mariscal y Valentín Javier, director de fotografía y marido de Ana, hacían. Sigo admirando a Ana Mariscal. No seré el buen ayudante que me gustaría ser, dije a Jesús Franco. Nicole me dijo que era muy movedizo y que sabía todo lo que tenía que saber hacer un ayudante, querer hacerlo. Y rellenar todos los días aquellos formularios de Cinearte (la empresa impresora), que formulan quehaceres a los que responde el sentido común, toma. Y me daba un manajo de hojas. En efecto, se respondían solas. Empiezas a trabajar el lunes, y hoy es sábado, y nos vamos a tomar una copa. Fuimos a la calle Villamagna, a Whisky Jazz. Lo pasamos muy bien. Empecé a conocer esa música y a muchos de sus grandes interpretes.

Jesús era un maestro. Me contaba que había grabado un disco con Buddy DeFranco, *Franco meets Franco*; nunca pude comprobar si esa grabación existía; sí era cierto que se habían conocido, y que sabía quién era, lo distinguía en cuanto sonaba su clarinete. Y, es verdad, Jesús tenía la capacidad de reconocer a cualquier solista que oyésemos. Era raro el día que no escuchábamos jazz, y que yo no salía de mi asombro. Su discoteca era fabulosa, y trabajábamos en su casa.

3 Nicole

Años más tarde, con Manuel Zarzo hablando de Jesús y Nicole, y de la película *El llanero*, Zarzo me contaba detalles del rodaje dando gran importancia a la gran sensibilidad de Nicole, guionista de la película, y siempre atenta a la puesta en escena de su marido aportando muy buenas ideas. También corroboró la historia de los huachis, de los que Jesús me había hablado tantas veces, y me pedía que le trajese: huachis como extras, figurantes que a veces incluso hacían pequeños papeles, con diálogo. Jesús contaba que en Doñana todavía se conservaban restos de cabañas, y algunos habitantes descendientes de una tribu procedente de África desterrados por ¿Carlos III? Y era verdad, el color moreno, las facciones, y las maneras de moverse de aquella gente, su cadencia, los huachis parecían suramericanos.

También comentamos que Jesús y Nicole habían conseguido rodar con Conrado San Martín, José Suárez, Fernán Gómez, y Fernando Rey, los tres actores con los que quiso contar siempre. Jesús Franco me decía que él no tuvo la suerte de Don Luis (Buñuel) que pudo dirigir a Jorge Mistral en *Abismos de Pasión*. Aunque había sido ayudante de Leito (León Klimovsky) en *¿El tren expreso?*, en una película con Jorge Mistral como protagonista. De Klimovsky contaba lo mucho que aprendió de él, y le divertía una anécdota suya: los críticos reprochaban a Leito que no le cabían los actores en cuadro, y que usaba mucho el plano contraplano, y Klimovsky les respondió: «¿También les molesta el plano contraplano, vaya, vaya? ¿Se inventó algo mejor?».

Puede encontrarse *El llanero* buscando en Google *Sfida selvaggia*.

El cine de Jesús Franco debería dividirse en dos partes. Una, la primera, afecta a las producciones rodadas durante su matrimonio con Nicole Guettard, desde *El secreto del Dr. Orloff* y *La muerte silba un blues*, hasta la aparición de Soledad Miranda, protagonista en algunas de sus películas de los años setenta. Y su definitivo cambio de pareja, podríamos considerarla como una segunda etapa de sus producciones: Lina Romay, protagonista de *La mujer vampiro* (1978), en la que ya Jesús Franco está inmerso en una carrera desenfrenada de producciones de muy bajo presupuesto, cine casposo, cine de serie infra B, en el que en sus películas, el erotismo y una peculiar na-

rrativa de género terror y/o policiaco y suspense, el cine según él, le convirtieron en un director de culto en todo el mundo.

Nicole era una mujer muy refinada, culta. Que había vivido una vida en ambientes en los que trabajaban en el mundo del espectáculo eran estrellas. Su marido anterior fue el batería de Sydney Bechet, *Pequeña flor*, y con ella y Jesús nuestro mundo en París era el de la Sala Olimpia de Bruno Coquatrix, Sylvie Vartan y Johnnie Hallyday, los Rollings; y los Beatles, que junto a las películas de James Bond eran los temas favoritos de Jesús.

Yo era partidario de los Rollings, y de los restaurantes vietnamitas (*soupe vietnamienn*, y todo lo que eso significaba en el París de entonces). Daniel Philipacchi, un hombre rico de ascendencia veneciana, era el hombre de las revistas *Lui* y *Photo*. Y promotor de la famosa foto de Catherine Deneuve, por David Bayley.

Las salidas nocturnas: o striptease o jazz. Me impresionó mucho el sonido y el personaje, Dexter Gordon en el Blue Note, París. Y que al encontrarnos en un restaurante con Welles, abrazase a Jesús, y lo levantase hasta la altura de su cabeza, llamándole Jesesito.

Tener una buhardilla en la rue Bassano, a dos manzanas de Champs-Élysées. Trabajar en la preparación del guión de *Romance de Lobos*, para Orson Welles. Y que en Madrid, la productora Hesperia, que de nuevo asociados con Serge Silberman (productor de Melville, Kurosawa y Buñuel) y Michel Safra iban a producir *Miss Muerte* con guión de Jean-Claude Carrière y Jesús Franco. Esta y *Cartas boca arriba* hubieran sido el modelo de producciones que hubiera querido Nicole para Jesús. Yo también.

4 El Chino y *Miss Muerte*

En Hesperia me contrataron para trabajar durante diez semanas. El ayudante de dirección sería yo, y cobraría todos los viernes un dinero que me pareció excesivo, pero, en la documentación de la película, al ser una coproducción con Francia obligaba a que figurase Pierre Lary, ayudante de Luis Buñuel, en los créditos.

El equipo de la película era fantástico, y mi trabajo con la colaboración de Carlos Viudes, un excelente arquitecto de interiores y figurinista, era más fácil de lo que había imaginado, y junto a Luis Buch, el jefe de producción, hicimos un plan de trabajo muy ajustado de tiempo y teóricamente perfecto, reconocieron Luis Laso y Jesús. Tanto, que Luis Laso, director de Hesperia, quiso tener una seria charla, así la llamó él, conmigo. Fue un lunes de la segunda semana de trabajo, en que íbamos a localizar decorados.

«Luis, yo no te llamo Chino, y únicamente voy decirte y pedirte algo muy serio: si quieres que no tengamos problemas en este rodaje, perdiendo tiempo y dinero, sabes que disponemos muy poco de

ambos, por favor que no haya en ningún decorado ni pianos ni trompetas, ni leches, que Jesús se pone en plan concierto y se le van las horas. Dependemos de tu autoridad en ese asunto». Y así acabó la charla. Luis Laso sabía muy bien lo que decía. Y procuré que así fuese. Pero no fue eso lo que sucedió.

Nicole y Carlos Viudes estaban seguros de que con *Miss Muerte* se acababa la caspa, que eran muchas las bazas a favor de la película, que todo era positivo: Silberman, Jean Claude-Carrière, Alejandro Ulloa, y muy especialmente, contábamos con una estrella, que aún tenía vocación de Estrella: Estella Blain. Y, por supuesto, nosotros. Pierre Lary no movería un dedo, era un ayudante de despacho, y además, Don Luis (Buñuel) estaba viviendo en su apartamento de la Torre de Madrid, con Jean Claude que le tendría copiando folios, Pierre era un buen guionista que entendía muy bien lo que estaba haciendo.

Sin duda, estábamos seguros, *Miss Muerte* iba a significar el nacimiento de un gran cineasta, Jesús Franco, que además se había reservado el papel de Inspector Tanner, y contaba con la ayuda de otros dos grandes actores, Howard Vernon y Guy Mairesse. Y una música muy buena y eficaz de otro amigo, Daniel White.

Afortunadamente era obligatorio que yo hablase francés. Hablé mucho, lo que ella me permitió, con Estella Blain, me interesaba mucho su interés en haberse convertido en una estrella hollywoodiana.

En *Miss Muerte*, como en todas las películas de Jesús Franco, el trabajo era muy muy duro.

Ana Castor, una guapa y ostentosa actriz, entonces la protegida por Serge Silberman hacía el papel de Irma Zimmer, que a partir de una escena tenía que aparecer en todo momento con medio rostro desfigurado. Rodábamos exteriores, y Ana, al verse maquillada, con aquella cara, se negó a rodar. Silberman estaba allí, todos estábamos allí. Ana dijo: «¡Así no, así no me maquillan Jesús, acabas con mi carrera!». Afortunadamente no me quedé callado como hubiera sido mi obligación, y pregunté en voz baja a Ana, ¿Qué carrera? Serge Silberman me oyó, me miró, y muy razonablemente tomó a Ana por el brazo, y junto a Jesús, salieron de cuadro. Nicole, Carlos y Alejandro Ulloa, me dieron las gracias por haber sido tan imprudente y útil. Al día siguiente, qué favorable cambio, Mabel Karr sustituía a Ana Castor. El clima de misterio, la luz. El cuidado en los detalles, la perfección de los técnicos, *Miss Muerte* se había convertido en una buena película de bajo presupuesto, en la que la excelente dosificación de terror, ciencia ficción y suspense después de su estreno, era una película de culto. Y Jesús con ella.

Y ya en Madrid, Jesús se quedó de nuevo sin dinero: el dinero que le habían pagado por el guion de *Miss Muerte*, Nicole lo convirtió en un precioso aparador de *alta época*, policromado, que compró en las Galerías Piquer, en El Rastro. Gran alboroto y escasos y muy bien avenidos reproches que, al rato, se convirtieron en un vamos a celebrar este precioso mueble que ha dado vida a una triste pared. Esa

noche comenzamos a ir, y así todas las noches, o casi todas, a Whiskey Jazz, a las sesiones de Pedro Iturralde, Joe Moro, Juan Carlos Calderón, Kinito. Y una noche, una gran sorpresa, Gerry Mulligan estaba entre el público y pidió permiso para tocar, y tocó. Y habló con Jesús, que no recordo nunca más lo del aparador. Nicole siempre se salía con todas las tuyas. ¿Su final con Jesús? Lo desconozco. Pero al finalizar los setenta aquellos días felices, y aquellas noches de cabarets y jazz, y nuestra canción, que también cantaron en *Dos semanas en otra ciudad* Kirk Douglas y E.G. Robinson.

Aquellos días felices no se repitieron. ¿Cómo se deshizo la pareja? ¿Fue Soledad Miranda el motivo? Lo desconozco. Pero Jesús no era un hombre mujeriego, era un marido, un fiel marido, por más que rodase películas de un erotismo más que evidente. Su cine, su trabajo.

5 Aprender un oficio

De las películas de cuyos rodajes voy a contar algo no he visto las copias que se han exhibido en cines de todo el mundo. Y si hubiera visto alguna, en París, por ejemplo, posiblemente no sería como la copia que podría verse en Madrid o Berlín. Jesús Franco, especialista en dobles versiones, y sus distribuidores, conocían las taquillas, y su funcionamiento, en todos los cines con los que negociaban. También se cambiaban los títulos de crédito, y la distribución de derechos de autor en la SGAE. Yo únicamente figuro como guionista en dos de sus películas, y escribí con Jesús más de diez, de las que se rodaron en todo o en parte cinco. Escribimos juntos alrededor de diez.

Y nunca pasó nada, ni antes ni ahora, ni el menor reproche, lo entendí muy bien siempre. Ni siquiera las fechas en las que figura año del estreno es real, a veces tenían que fijar una determinada fecha, o bien por problemas de censura (¡cuánta censura!), o por la conveniencia de usar de alguna manera un documento, la licencia de importación o de doblaje cambios que eran necesarios para uso del distribuidor.

Pues bueno, yo lo pasaba muy bien, y aprendía continuamente. Mucho. Fui su ayudante, coguionista, director de su segunda unidad, cuando me necesitó, y en todo momento su amigo. Nicole, Jesús y El Chino, éramos una familia muy unida.

Intervine en las siguientes películas:

1965: *Miss Muerte*

1965: *Cartas boca arriba*

1966: *Residencia para espías (Harén en Berlín)*

1966: *Lucky, el intrépido*

1967: *Necronomicon*

1967: *El caso de las dos bellezas*

1967: *Bésame monstruo*

Cartas boca arriba seguía en la línea que gustaba a Nicole, otra producción de bajo presupuesto, serie B, pero el guión, de nuevo Jean-Claude Carrière y Jesús Franco, y el protagonismo de Eddie Constantine, le añadían prestigio a la película, en la que mis más de diez ‘papeles’ me divertieron mucho. La fotografía, muy buena y efectiva, era de Antonio Macasoli, que con el brazo levantado y en la mano el fotómetro, como si fuera un emperador romano, autorizaba a rodar, o no, dependiendo de las nubes, de las luces y sombras de turno, siempre asistido por cuatro ayudantes, uno de los cuales le ofrecía en todo momento sandía helada en la tapa de uno de aquellos grandes rollos. El operador en nuestro cine era un dictador, aquí no existía *nouvelle vague* ninguna. Pero Antonio Macasoli era muy buena gente y un magnífico director de fotografía, siempre hablándome de las maravillas de Benidorm, con las cuales los únicos que estábamos de acuerdo éramos Carlos Viudes y yo. Y nos contaba que fue allí, intentando conseguir sombra en unas botellas separadas de una tortilla de patatas y unos filetes empanados por más o menos medio metro, con unas tijeras hizo sobre un cartón algunos huecos. Lo llamó pulmones, con los que dejando pasar una u otras luces, a veces de distintos colores, conseguía interesantes efectos.

Macasoli había dirigido la fotografía de *Diferente*, 1961, con el bailarín argentino Alfredo Alaria, un musical muy audaz. Y la fotografía gozaba de inusuales movimientos de cámara, y de una fotografía más que interesante. Véanla.

La música de *Cartas* era de Paul Misraki. Y en el reparto contaba con Fernando Rey, cuyo brazo al ejecutar un efecto a lo James Bond, a un primerizo Reyes Abades se le escapó el voltaje de un transformador, y tuvimos que apagar la chaqueta de Francoise Brion, Sophie Hardy, y Alfredo Mayo, y Lemmy Constantine, el hijo de Eddie, también daban lustre al reparto en España.

Y, Ramón Centenero, que también tenía un papel; era íntimo amigo y confidente de Sara Montiel y nos llevó a Carlos Viudes y a mí a visitarla, en su casa de Plaza de España. Nos reímos mucho escuchando a la diva algunos chismes, siempre sexivos. *Cartas boca arriba* se tituló en Estados Unidos *Attack of the Robots*.

6 Eddie Constantine

Jean d’Eaubonne había sido decorador de Jean Cocteau y Ophüls (le nominaron a un Óscar, en 1951, por *La Ronda*); y Paul Misraqui fue un músico mítico (Buñuel, Jacques Becquer, Welles [Arkadin], Melville, Godard, Chabrol). A Nicole el prestigio intelectual le importaba, y no veía otra ruta para Jesús que esa. Y para eso era fundamental contar con alguna estrella, y Eddie lo era. Pero a Jesús Franco, entonces, eso no le importaba tanto, le obsesionaba rodar una película tras otra.

En torno a Eddie Constantine se movían muchos intereses en el mundillo del cine francés e italiano, aunque él lo único a lo que aspiraba era a que Manolita, la Sastra, tuviera siempre a mano la botella de agua, a rebosar de whisky. Borracheras silenciosas que no entorpecían su trabajo. Cuando tenía que rodar, se levantaba y entonaba una canción, se disponía a actuar, interpretando a Constantine, y no se equivocaba al decir su diálogo. Un día, rodábamos en inglés, una despampanante actriz, protegida del director de producción, era incapaz de invitar a seguirla diciendo «follow me». Mari Paz callaba, y Eddie, al no tener pie, también. Jesús lo resolvió, ella dijo «fóllame», y luego contaba unos números, y el último (el pie de salida) el diez. Eddie ya supo que hacer.

Para Jesús Franco todo era una técnica: «Chino no es ni libido ni es erotismo, es que si no la azoto la noche antes de rodar, no se sabe los diálogos que aprende entre sollozo y sollozo. Chino, la letra con sangre entra». Al finalizar *Residencia para espías* me regaló la fusta, ya muy usada, que guardo. El podía montar, ya fuera vertical u horizontal la moviola, poner las luces, o dirigir la fotografía. Y dar la vuelta a un fotograma par tener la ida y la vuelta de un personaje entre dos líneas de soldados, por ejemplo.

En un vuelo a Sevilla, durante la Expo 92, nos encontramos. Él iba a trabajar en su *Don Quijote* de Welles, yo a encontrarme con mi operador para rodar en el Pabellón de Mónaco. Me dijo: «¿Un operador, todavía no has aprendido?».

O, cuando rodando un Primer Plano, pedía a la actriz que se desnudase completamente: «Jesús, no se le ve más que la cara»; «Pero en los demás planos está calata, y en la cara se ve todo», me contestó.

Y pasábamos a hablar del son y el gesto. Él tenía razón. Aunque luego se durmiese al rodar la toma, y las voces 'acción' y 'corten' hubieran sido mías. El látigo pasaba factura. En *Residencia para espías* también fui guionista. Jesús era increíble, se enfrentaba a un técnico y a un idioma con el mismo descaro. Una noche en Estambul, en un taxi pasábamos una y otra vez por Santa Sofía. Jesús dio un grito al taxista, que le respondió. Jesús tomó la última palabra del conductor y la repitió, añadiendo otras inventadas que sonaban a turco, y finalizó: «póllice, póllice». El taxista detuvo el coche, se bajó y preguntó a alguien que le indicó la dirección que debería tomar para llegar a nuestra dirección. El hombre volvió a su puesto gritando: «nein nein police», y otra parrafada. Jesús nuevamente usaba la última palabra de su interlocutor, y añadía no se sabe qué, y concluía «nein nein police». Y de forma parecida le oí hablar japonés, y llegar a aprender a hablar fluidamente alemán.

Y a mí, torpe y vago, especialmente para aprender idiomas, igualmente se me colaron dentro por segunda vez, a pocas semanas un decorado del otro, dos maravillosos pianos de cola. Jesús Franco comenzó acariciando el teclado, y acabó convertido en Duke Ellington,



Figura 1 Durante el rodaje de *Residencia para espías* (*Harén en Berlín*) han robado la pistola de Eddie Constantine. Luis Revenga se disculpa

lejos de una *big band*, tocando *Caravan*. Tuvimos que recuperar cuatro horas de rodaje.

Asia a un lado, al otro Europa. Y allá a su frente Estambul. Y nos reíamos cuando alguno de nosotros golpeábamos zapateando, y diciendo muy bajito «¡Estambul, Estambul, Estambul!». O cuando yo, vestido con mi caftán color pijo del desierto, muy fresco, con una cajita de madera con monedas dentro que hacía sonar al acercarme a quienes cruzaban el puente, y algunos me daban monedas. «A ver, Chino, ¿cuántos curuscos te han dado?». Curuscos, Festi, Posibili, Huachi, Calatos, Caspel y Menet (Hauser y Menet era una imprenta que todo lo hacía bien, en 1996 era pura excelencia). Jesús, Nicole, Carlos Viudes o yo, utilizábamos un lenguaje con palabras que únicamente nosotros conocíamos, sabíamos su significado. Así, música riscaliana (un runrún de valsecito 3 x 4), o algo típicamente holfeniano, pura picaresca de Holfen, la tierra oscura, el Principado.

Cuando Jesús contó la anécdota de Chino y su sonora cajita a Jean-Claude Carrière, Don Luis y él la utilizaron, la convirtieron en una surreal escena de *Belle de jour*.

Aquel día Eddie, hablando a propósito de no sé qué funeral, se lamentó de la actitud del Arzobispo de París negando a Édith Piaf «*Cette femme a peché*». Y yo, que le abordaba siempre que intuía una vía para saber más sobre Eddie, le pregunté: «*C'est toi?*». No, era Cerdan. Eddie se levantó de su butaca, y muy despacio, a pasos titubeantes, desapareció dentro del ascensor. Jesús me dijo que me olvida-

ra de Joseph Cotten, y las encuestas. Dejé ese y otros muchos temas. Eddie siempre fue de una extraordinaria amabilidad para conmigo. Un gran amigo.

Se acabó el rodaje. «Película finito», dijo Eddie. Como habíamos cobrado todo, dietas, todo, incluida la última semana. Mi vuelo de vuelta fue Estambul-Atenas-Madrid.

7 Roma otra vez

Ya en Madrid, y con un proyecto con visos de rodar pronto, seguimos trabajando en algunos guiones. Fuimos a París, nos encontramos con Marius Lesoeur. Había una posibilidad con Italia. Los productores, Turqueto y Montanari. En Roma. Tito en el aeropuerto, pidiéndonos mil duros, a él no le pagaban ni la diaria. Luego Via Veneto: el *Café de Paris*, Sergio Leone y el Americano del jazz, y Mario Monicelli, siempre Leone, que reconocía en Jesús el inventor de sus películas con Eastwood. Y Decamerón Monicelli.

En uno de los viajes a Roma, rodando *Lucky*, Frade me dijo: «Llévame a ver una de las películas que te gustaría hacer a ti», y lo llevé, y vio: *I pugni in tasca*, de Marco Bellocchio. Tú no vas a dirigir cine conmigo, me dijo al terminar la película. Pero sí trabajé para él gracias a un idioma, fue a mi francés del bachillerato. Localizar con Romain Gary. Cumplir el pacto de Beirut, estar en el hotel Fenicia nueve días, Casino, Biblos, Sidón, rodar exteriores en Benidorm: así fue.

Y trabajar con otro gran actor, Ray Danton, el *Legs Diamond* de Boeticher.

Y Dante Posani, Rosalba Neri, María Luisa Ponte, Beba Loncar, Teresa Gimpera. Música de Bruno Nicolai por primera vez junto a Jesús Franco, que también firmó por primera vez como Jess Franco.

Y rodamos los exteriores en Murcia, y en su maravilloso casino, una secuencia de un baile de carnaval que, ¡temí tanto por la integridad de aquel espectacular espacio! En una loma de los alrededores de Fortuna, yo dirigía la segunda unidad, Jesús y Fulvio Testi, el operador, rodaban, muy cerca una escena.

Yo gritaba por el embudo que me había dado, animando a unos y a otros a disparar, bombardear, de todo. De repente se me acercan dos alemanes llamándome Mr. Franco. Me disculpo y llevo a los productores ante Jesús, que me sonrió, y me dijo: «el son y el gesto, tú tienes razón».

Ray era USA totalmente. Y calzaba un número imposible en España, ¡uff! Una mañana su escena consistía en que se escondía entre unas matas, y allí había un enemigo, yo, con el casco de un militar. Removí las matas y lancé hacia arriba el casco, pero mi camisa se enganchó, y el casco fue a parar a la cabeza de Ray Danton, que aulló y me debió decir de todo, a gritos venía hacia mí. Me puse muy

serio y le grité: «shut up!» Y se paró en seco y en silencio. En efecto, consistía en el son y el gesto.

8 Y llegaron los alemanes

Carlos Manchen, después de rodar *Miss Muerte* me llamó por teléfono y un día vino a mi estudio. Me propuso hacer, que yo dirigiera una película de parecidas características, pero más compleja, y que él podría encontrar todo lo necesario para producirla. Le dije que esa proposición debería hacérsela a Jesús, y que no se preocupase, yo hablaría con él. Y así fue. Y, bueno, quería.

Ahora todo sería más fácil, Jesús ya sabía cuál era el precio de un *contact service* alemán, y quedaba por saber en qué consistía su oferta. Bueno, Carlos contaba con un grupo que vivía aún del mito Sisí, que encabezaba Adrian Hoven, y con las ganas de estar ante una cámara de Pier A. Caminneci. Y de una cantidad aún no suficiente para abordar el rodaje en Lisboa y Berlín. Y a Jesús le pareció suficiente. Y nos fuimos a Lisboa. El guión era un esbozo, y el título, sí, el título era del gusto de todos: *Necronomicon*. Algunos de los hacedores del proyecto sabían algo, y a otros les sonaba.

Ya en Lisboa, en un agradable y afectivo hotel, en Rua Rodrigues Sampaio, el Hotel Do Imperio fue mi casa y mi fuente de ingresos durante aproximadamente seis meses, tiempo en el que primero debía localizar y obtener permisos de rodaje, y luego, rodar. En la conserjería del hotel, los sábados me daban una cantidad, y vivía en régimen de pensión completa, que ejercí relativamente. La oferta libros/poesía y música/fados, el vino, los cafés, los restaurantes. ¡Cómo era el Aviz! Que había decorado Carlos Viudes. El mundo burocrático del Portugal en aquel tiempo era como el franquista, pero más rimbombante. El permiso que obtuve, una carta llena de sellos y oropeles, decía que el equipo dirigido por Jesús Franco Manera estaba autorizado, por el bien de Portugal, a tomar vistas y elaborar escenas donde le pareciese conveniente. Bueno, pero cuando Jesús hizo salir corriendo y gritando disparates en latín de La Torre de Belén a una desnuda... La policía, que no nos quitaba ojo, me pedía que mostrase la carta al oficial de turno, y yo le contase alguna patraña ensañadora.

Recorrí locales, visité anticuarios, y mi habitación de hotel parecía otra cosa. Tuve un pájaro imperial precioso, y un cocodrilo muy pequeño. Devolví los dos preciosos animales al negocio que me los vendió. Tres semanas antes de la llegada de la *troupe* dejé de recibir dinero, pero el Hotel era *mucho* serio y continuó pagándome.

Lucky el Intrépido a mí me pareció una película muy viva y con sentido del humor explosivo, y no gustó ¿Qué película exhibieron? *Necronomicon* era una película secreta de Jesús, tanto que no se de quien era el guión, únicamente reconozco mi pequeña parte, y mi persona-

je, en la que un insecto me sale de la boca y se introduce en mi nariz mientras recito, entre eunuco y cura, una letanía.

En Lisboa, los desayunos de madrugada cuartelera de Howard Vernon eran abundantes. Sus felaciones le cundían. Alababa el sentido que tenían los portugueses de la libertad sexual, que utilizaban como herramienta de trabajo. Jack Taylor, más romántico, no estaba de acuerdo con él, y Janine Reynaud tampoco.

En Berlín, maravilloso ambiente, deslumbrante, y los paseos en automóvil con Caminneci aterradoras: llegábamos a las discotecas antes de despegar.

9 Fotos trayler

Y otra vez Madrid, y de nuevo hacer fotos y escribir guiones y/o secuencias, de supuestas películas rodadas en parte, y para las que necesitábamos una pequeña cantidad de dinero, y algunos actores. Carlos Suárez nos hizo algunas fotos de Diana Lorys y Fernando Montes. Mentir en Roma o en París, donde hiciera falta. Jesús consideraba que la mentira era beneficiosa, y mentía. Tanto que, en los noventa y muchos, vino a mi estudio a pedirme que presentase el proyecto de una serie, Poe como tema, y el nieto de Chaplin como actor, de la que ya se había producido parte. Le dije: «Jesús, buscar dinero para producir qué. Yo ya ejercí ese truco contigo». Nos reímos y quedamos a cenar en casa, iba a presentarnos a Lina. Jesús, sin Nicole había vuelto a los tiempos cutres del teatro La Latina. Y su obsesión, la misma: superar en número de películas rodadas la filmografía de John Ford.

Lina era una buena, muy buena mujer, para quien Jesús lo era todo.

10 Las dos películas de Tarantino

El truco de las fotos dio resultado. «Pero Chino, no vamos a rodar dos películas, vamos a rodar tres, la tuya es la tercera». *El caso de las dos bellezas* y *Bésame monstruo*, los actores tenían que compartir, duplicar o triplicar reparto, y únicamente los de mi película sabían que iban a rodar dos. Las proyecciones de cada día eran una sorpresa, especialmente para José López Moreno, el director de producción, siempre desconcertado. Vicente Molina, que me sustituyó como ayudante de Jesús, y nunca había hecho cine, fue una revelación, ha llegado a dirigir dos películas.

Y con Jorge Herrero y Pedro Martín, como directores de fotografía, la seguridad de tener tres magníficas producciones estaba muy clara. Tanto que supe más tarde que Quentin Tarantino había producido un doble DVD.

De esos rodajes sé por Vicente muchas anécdotas, pero debe ser él, que las vivió, quien las cuente. Jesús Franco en sus memorias: habla poco de la hermosa gente, se interesó muy en exclusiva por la gente importante. Como ayudante de Jesús me sustituyó, para mí Ricardito, su sobrino Ricardo Franco.

En mi tiempo junto a Nicole y Jesús su familia no existía para él, no significaban mucho. Bueno, su madre sí, ella y su hermana, Lolita, madre de Javier Marías, eran dos mujeres de las que las pocas veces que le oí hablar, se notaba cariño y admiración.

De los sobrinos nada, y de Don Julián Marías y Odón Alonso, casi nada. Para Jesús aquel mundo no significaba vivir la vida, era «para *cultureta*», decía.

Y muchos años más tarde supe de su muerte, y de la disparatada pérdida de sus cenizas por parte de sus palmeros frikis, que le homenajeaban. Pero un parque en Málaga tampoco es tan mal lugar para que se perdieran, celebrando la despedida de los restos del hombre que, sin duda, rodó más películas que John Ford.

Lugares ¿Qué lugares? sospecha que los vínculos y las correspondencias entre el océano desmedido del capitán Ahab y la oficina cenobítica de Bartleby van más allá de Melville: que trascienden a su autor y al escueto universo de la palabra. ¿Qué tienen en común el regazo humano en el que alguien se cobija, la caverna en la que el ermitaño se aísla, el recinto limitado por el paréntesis, un escenario dramático y una ciudad construida con líneas o compuesta por imágenes? ¿Cuándo un sitio, un espacio, una atmósfera, un texto, una arquitectura, una cartografía o una secuencia se transforma en lugar y cómo, por qué pierde su condición de tal? Hilvanadas con interrogantes, en *Lugares ¿Qué lugares?* cohabitan ciertas conjeturas.



Università
Ca'Foscari
Venezia

