UNIVERSIDAD CARDENAL HERRERA - CEU

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

VALENCIA EN EL IMAGINARIO DEL DISCURSO FICCIONAL. EL ESPACIO NARRATIVO: NOVELA Y CIUDAD

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Francisco Jesús López Porcal

Dirigida por: Dr. D. Miguel Herráez Serra

VALENCIA 2014

Dedicatoria:

A Inmaculada, mi esposa, al haberme acompañado con su inmenso aliento y apoyo. Por su comprensión y abnegado sacrificio en este largo camino. Sin su extraordinaria generosidad no habría sido posible este trabajo.

A mis hijos Marta y Jorge, por el interés demostrado a lo largo de estos años en el seguimiento de este estudio.

Agradecimientos:

Debo reconocer el interés y la colaboración proporcionados por el profesor Dr. D. Miguel Herráez Serra, director de esta Tesis, a quien conocí gracias a la mediación de D. Vicente Navarro de Luján. Para ambos mi gran aprecio y estima.

No debo olvidar las indicaciones facilitadas por mi cuñado José Vicente Pérez-Fuster Soto, médico psiquiatra y antropólogo, en el asesoramiento sobre los conflictos internos que presentan los personajes novelescos, cuyos análisis se recogen principalmente en el capítulo del espacio de la conciencia. Mi reconocimiento al interés mostrado por José Ignacio Pérez-Fuster López, hijo del anterior y sobrino mío, así como de mi hermano Vicente López Porcal, familiares en general, compañeros de trabajo, especialmente Asunción Lafuente, Pilar Alcón, Vicente Cubells, Nicolás Montesinos y Alejandra Adrián y amigos, en particular a Juan Miguel Soria.

ÍNDICE

Hipótesis:……12

Objetivos:……...13

Metodología:……..14

PRIMERA PARTE

EL ESPACIO COMO UNIDAD SINTÁCTICA TEXTUAL …….....17

Introducción……...17

Capítulo 1- El espacio narrativo ……....22

1.1 La noción de espacio ……22

1.2 El proceso de lectura ……25

1.3 Elementos narrativos ……...28

1.4 La función espacial ……..29

1.5 La construcción espacial en el texto narrativo. Los modelos espaciales ...33

1.6 El discurso del espacio: narración y descripción……44

1.7 El punto de vista……52

Capítulo 2- Una aproximación a los espacios narrativos …….....55

2.1 La Casa…….....58

2.2 El espacio liminar…….68

2.3 El paisaje……...73

2.4 El viaje……...79

2.5 El espacio social……88

2.6 El espacio de la conciencia……...98

2.7 El espacio de lo fantástico……..108

SEGUNDA PARTE

EL ESPACIO URBANO EN LA NOVELA…….114

Introducción……....114

Capítulo 3- La ciudad y el espacio literario……..116

3.1 La ciudad como protagonista……. …….118

3.2 La ciudad y el cronotopo…….120

3.2.1 El cronotopo del encuentro en la vida urbana…….121

3.2.1.1 El Café……121

3.2.1.2 La calle y la plaza pública…….123

3.2.1.3 Lo corriente: espacio y tiempo cotidianos……126

3.2.2 La ciudad en las bases folclóricas del cronotopo……127

3.3 Elementos del espacio narrativo…….130

3.4 Diálogo entre la ciudad real y la imaginaria……......137

3.5 La ciudad como organismo colectivo: La cuestión de la identidad…....140

3.6 El concepto de ciudad literaria……145

Capítulo 4 - Valencia ciudad literaria: una imagen a través de la novela…….153

4.1 Hacia una compilación de la Valencia imaginada: 1460-1989…….156

4.2 La Valencia imaginada: 1989-2009 una etapa de auge…….196

4.2.1 Hacia una ciudad imaginada……199

4.2.2 La ciudad de Valencia como pretexto…….245

4.2.3 Valencia y la reconstrucción de su memoria: la recreación biográfica y el reportaje histórico…….287

Conclusiones…….302

ANEXO I

ANEXO II

Bibliografía……...308

HIPÓTESIS

El presente estudio se inicia con el propósito de reconocimiento a la capacidad del espacio para la articulación y el desarrollo de la trama narrativa, un aspecto esencial poco atendido por la crítica hispánica. En efecto, dada la escasez de publicaciones, no resulta fácil localizar una bibliografía que contemple de manera monográfica esta materia. Por otra parte, no deja de ser sorprendente que en determinadas obras de teoría de la novela no se aprecie ningún capítulo dedicado al espacio, y que en otras sus autores le dediquen tan solo un pequeño apartado.

El concepto de espacio asociado a la idea de continente universal de todos los objetos surge ya en la Antigüedad desde la filosofía presocrática. La noción de receptáculo primero y los posteriores planteamientos de otros autores sobre la dependencia y cualidades de movilidad respecto de los cuerpos albergados en su seno, confluyen en el "espacio subjetivo" de Kant. En su razonamiento, el autor prusiano nos acerca a la dimensión literaria del espacio basándose en el modo imaginativo que el poeta percibe los objetos, los individuos y todo cuanto se relaciona con el ámbito donde están instalados.

Bajo estos planteamientos estudiaremos el valor del espacio como receptáculo y las cualidades que transmite al texto del relato, así como su influencia en los personajes y por consiguiente en el desarrollo de la trama. La relación espacio-tiempo, muy presente en la novela urbana, resultará básica para la interpretación del cronotopo del encuentro y la proyección semántica del entorno urbano. Analizaremos, pues, la espacialidad urbana valorada desde el imaginario que ofrece una determinada coordenada histórica. La adaptación de estos principios claves será decisiva para el estudio de la imagen que la ciudad de Valencia irradia en la narrativa.

OBJETIVOS

La primera parte de este trabajo de investigación pretende mostrar el papel preponderante del espacio en la estructuración del relato y su conexión con el resto de los elementos narrativos. Será determinante conocer el valor que adquiere en el texto, su indisolubilidad con el tiempo a través de la función cronotópica. Por otra parte, se analizará la función espacial desde su vertiente semántica, ya sea referencial o semiotizada. Para ello recurriremos al espacio sensorial, que aportará valiosos significados para la interpretación del mundo ficcional.

Una vez conocidas las funciones que desempeña el espacio en la construcción del relato, será conveniente su aplicación a la novela urbana, desembocando nuestro análisis en el concepto de ciudad literaria. Su aplicación a la ciudad de Valencia será el último cometido de este estudio que nos descubrirá la abundancia y variedad de títulos publicados. Aspecto que confirma un imaginario amplio y variado en igualdad de condiciones con los de Madrid y Barcelona, aunque bastante menos conocido.

La imagen que transmite Valencia a través de la narrativa también se convertirá en objeto de este estudio. Nos proponemos trasladar al lector una visión caleidoscópica de una ciudad de profundos contrastes sociales y aspectos poco conocidos, lejos en ocasiones de la imagen tópica alegre, festiva y mediterránea.

Finalmente manifestamos nuestra intención de explorar la particular incidencia del espacio en la prosa ficcional e incidir, sobre todo, en la capacidad de introducir y potenciar la significación de la trama novelesca desde la dimensión social y psicológica de los personajes. En lo que se refiere a la ciudad de Valencia, pretendemos dejar constancia de una extensa producción narrativa escasamente conocida y estudiada, a la vez que dispersa, pero digna de ser considerada en adelante.

METODOLOGIA

El propósito de ratificar la relevancia del espacio en la narrativa nos ha conducido, en una primera instancia, a la revisión de algunos de los estudios precedentes más significativos. Este objetivo nos ha permitido madurar y sistematizar conceptos dispersos por los escasos estudios que la crítica hispánica ha dedicado a esta materia, objeto de menor dedicación teórica y crítica que otros aspectos narratológicos más ampliamente tratados.

El interés por paliar estas carencias no ha sido inconveniente para dirigirnos mediante este trabajo, no sólo a los especialistas y estudiosos que integran la comunidad científica, sino también al vasto público, y más concretamente al lector interesado en profundizar sobre ciertas cuestiones literarias. Tal vez por este motivo introducimos al principio de esta tesis algunas consideraciones sobre el proceso de lectura y la actitud del destinatario al recibir la obra literaria. Atendiendo a este empeño, incluiremos numerosos fragmentos para ejemplificar y facilitar la comprensión necesaria. Esperamos facilitar así la asimilación de los contenidos estructurales y artísticos que encierra el espacio narrativo.

Si la elección del tema puede presagiar una tesis panorámica, en realidad contendrá dos partes diferenciadas. La primera estará configurada por una compilación en la que se interrelacionarán diversos puntos de vista sobre la función y la construcción espacial en el texto novelesco. Para tal fin recurriremos a aquellas voces autorizadas que, con sus hipótesis de trabajo, han logrado explicar el espacio y su función desde los marcos teóricos adecuados y marcar así las pautas en estudios posteriores. En este sentido resaltamos las dificultades encontradas para acceder a títulos imprescindibles, muchos de ellos descatalogados en las librerías por tratarse de ediciones antiguas no reeditadas. Hemos tratado de resolver estos inconvenientes mediante la búsqueda constante en bibliotecas. Para libros muy difíciles de encontrar hemos acudido a los catálogos informatizados y al préstamo interbibliotecario de universidades bien nacionales o extranjeras.

En la bibliografía precisada distinguimos, por una parte, aquellas obras que constituyen una referencia indispensable y por otra, la narrativa utilizada para apoyar nuestro análisis. Este procedimiento metodológico ha resultado provechoso en su

aplicación a todo el trabajo en general, pero fundamentalmente en los capítulos dedicados a la tipología de espacios y a la ciudad como marco literario. La alternancia que se observará en el empleo de distintos textos de una misma novela, lejos de parecer una reiteración, va a constatar las distintas lecturas que pueden efectuarse sobre la capacidad semiótica del espacio. El uso, por tanto, de una misma referencia interna puede solaparse bajo aspectos distintos, como resultado de las diferentes apreciaciones que un mismo fragmento puede ofrecer.

A las fuentes de investigación citadas, añadimos la consulta de otros materiales, tales como algunas tesis publicadas sobre la materia de nuestro trabajo, revistas y suplementos literarios de periódicos, así como la información procedente de soporte informático. El seguimiento y la clasificación de este material nos ha proporcionado numerosos apuntes y reseñas que hemos extraido de entrevistas y reportajes de destacados novelistas y críticos literarios. Su análisis ha servido para ampliar la visión sobre determinadas cuestiones y creemos que sugiere nuevos enfoques en las hipótesis de investigación.

La idea del viaje literario se convertirá en una cuestión latente a lo largo de la segunda parte de la tesis. Es decir, el trayecto que inicia el lector a través del espacio urbano de la novela y el que posteriormente se propone el propio receptor de la obra para visitar el escenario de ficción. En efecto, para centrarnos en esta propuesta consideraremos primordial apoyarnos en diferentes reflexiones de autores atrapados por la fascinación de ciertos entornos urbanos y sus gentes. Estas valoraciones acaban otorgando la necesaria identidad a un lugar en un constante diálogo en el tiempo, entre el pasado y el presente

Esta parte del estudio responde, hipotéticamente, a un planteamiento mucho más monográfico que el expuesto en la primera, al centrarnos en objetivos mucho más acotados: el espacio urbano narrativo y su aplicación a la ciudad de Valencia. Así pues, ha resultado esencial la búsqueda y selección del corpus de trabajo centrado en las obras publicadas desde 1460 a 1989 y desde esta fecha hasta 2009. Para esta labor ha sido igualmente necesaria la consulta de algunos títulos publicados por destacados autores sobre la historia de la literatura valenciana, enciclopedias y referencias bibliográficas que nos han remitido a su vez a otros autores. Para el análisis del ciclo 1989-2009, un

campo mucho más restringido, nos hemos servido principalmente de los suplementos literarios y de las páginas de cultura de diversos periódicos, sobre todo de alcance local. Dado que algo más de la mitad de las obras escogidas han sido galardonadas en premios literarios de la Comunidad Valenciana, hemos seguido este tipo de información a través de la prensa, incorporando progresivamente al estudio las nuevas novelas que se publicaban hasta cerrar el período propuesto en 2009. La observación que se ha efectuado sobre las más de cincuenta novelas contempladas en la etapa citada, se ha basado fundamentalmente en una lectura sobre valor semántico del espacio y la influencia que este ejerce en los personajes y viceversa. Más allá de nuestras preferencias, no nos hemos propuesto ser exigentes sobre el material reunido, pues en ningún caso se ha perseguido la valoración literaria del corpus existente. Quizá esta pretensión sea objeto de otra tesis paralela.

Por último, se han localizado algunas novelas ambientadas en Valencia a partir de su versión cinematográfica, más conocida a veces que la propia obra. Es el caso de Ferran Torrent, cuyas novelas *Un negre amb un saxo* y *Gràcies per la propina* fueron llevadas al cine por Francesc Bellmunt. Al igual que *La vida en el abismo*, adaptada por Ventura Pons en la película *La vida abismal*. También es conocido el film *Tranvía a la Malvarrosa* dirigido en 1997 por José Luis García Sánchez, basado en la novela del mismo nombre, de Manuel Vicent. En todos los textos se examinará la afinidad entre el personaje y el medio a través de los nervios simbólicos que rodean las escenas y la historia del relato.

PRIMERA PARTE

EL ESPACIO COMO UNIDAD SINTÁCTICA TEXTUAL

INTRODUCCIÓN

Quizá uno de los logros más notables de la narrativa sea la misteriosa seducción ejercida sobre el lector que, a través de la ficción, se siente transportado a un tiempo y un lugar determinados. Durante el proceso de lectura el destinatario de la obra literaria percibe un conjunto de imágenes mentales, no sólo de los personajes sino también del ámbito en que estos se desenvuelven. En cualquier caso ni la escasez ni la exuberancia en la descripción sustituirán la ausencia óptica del texto por su significación en un registro de lo imaginario. La actitud del receptor frente a lo narrado no implica siempre la misma valoración en todos los casos. Así, el proceso comunicativo se verá afectado por las condiciones biográficas de cada lector, pues cuanto más estrecha sea la comunidad cultural entre emisor y destinatario, mayor afinidad simbólica e imaginaria existirá en la recepción del texto durante el pacto de lectura. Sin embargo, a diferencia del lector no iniciado, el informado, competente en el lenguaje, poseerá una valoración diferente al conocer los entresijos de la construcción del relato y su posterior significación, en cuya articulación el espacio desempeña un papel primordial.

La primera parte de este estudio, como ya se ha citado anteriormente, pretende abordar algunos aspectos fundamentales sobre el estado de la cuestión acerca de la dimensión espacial en la narrativa. Constituye un paso previo a la valoración que efectuaremos en la segunda parte sobre la función del espacio en la novela urbana y su posterior aplicación a Valencia como ciudad literaria.

El análisis que presentamos sobre la función del espacio en el texto narrativo gira en torno a dos grandes aspectos: su contribución a la articulación del relato y su capacidad semántica. En efecto, en el primero de los casos el espacio proporciona cohesión y coherencia en perfecta armonía con el resto de los elementos narrativos. Su contribución al efecto de realidad resulta decisiva para que la ficción se ajuste a lo verosímil, dentro de la tesis iniciada por Platón y Aristóteles acerca de la diferencia

entre apariencia y realidad.

Si decisiva es su contribución a la estructuración del texto literario, no resulta menos relevante su potencial semántico de gran influencia en la conducta de los personajes, originando situaciones de alto valor simbólico. De hecho, su asociación con el tiempo no solo marca el ritmo de la acción, sino que incide directamente en la fusión entre personaje y ámbito escénico como consecuencia de la condensación de ambos elementos narrativos: el tiempo ralentizado se percibe a través del espacio. El mundo ficcional, mediante la metaforización de los espacios, se constituye como uno de los medios fundamentales para definir la "realidad". A través de modelos culturales de contenido no espacial se establecen polarizaciones cuyo valor simbólico puede albergar múltiples interpretaciones, incluso la razón de ser de la obra literaria. Por ello oposiciones del tipo "arriba-abajo" o "dentro-fuera" aportan una valiosa información subyacente capaz de sugerir en el espacio urbano la delimitación de fronteras entre los distintos grupos sociales. La actitud del individuo frente a su entorno puede interpretarse mediante efectos visuales y sensoriales proporcionados por el propio ámbito en el que se encuentra inmerso. El lector tiene en ese momento la oportunidad de acceder a un espacio verbal donde el lenguaje expresa asociaciones mentales o simbólicas basadas en aspectos cromáticos, olfativos o sonoros pertenecientes al marco escénico. De esta manera se origina una interacción entre el ambiente y el comportamiento del personaje. Ambos son entendidos a través de un conjunto de sensaciones sobre las que profundiza Georges Matoré en su obra *L´espace humain* (1962). En ella el autor nos aporta datos relevantes sobre el psiquismo profundo de los autores y ocasionalmente de su época.

Resulta evidente que la presencia de la descripción, frente a autores que prescinden de ella, proporciona una información detallada del escenario de los hechos capaz de introducir y situar el desarrollo del relato. La presencia de detalles espaciales va a estar condicionada por el punto de vista establecido entre el narrador y el personaje, cuya percepción actuará seleccionando determinados planos secuenciales en detrimento de otros. El valor de la focalización en estos casos reside en mostrar el espacio desde diferentes angulos de visión, posiciones que nos permiten apreciar el grado de implicación de los personajes en los distintos ámbitos donde se mueven. De esta manera, el aspecto de un paisaje urbano o rural cualquiera puede adoptar un

determinado significado según el estado de ánimo de quien lo contempla, y a la inversa, el entorno condiciona la actitud del individuo que penetra en él.

La estructuración final de la primera parte recoge una muestra de diferentes posibilidades en las que se manifiesta el espacio vinculado a la existencia del individuo. No es fácil agrupar con un criterio más o menos coherente la variedad de ámbitos en los que se relaciona el personaje novelesco, dado que existen tantos espacios como experiencias espaciales vividas. La complejidad de este compendio reside en los posibles solapamientos derivados de clasificaciones o definiciones. Sin obviar esta dificultad, hemos agrupado los tipos de espacio que generalmente aparecen con mayor frecuencia en la narración novelesca. Quizá por esta razón hayamos elegido en primer lugar la casa como morada inicial en toda relación humana, unida a la idea de intimidad frente a las agresiones exteriores. A lo largo de esta exposición, citamos algunos casos en los que la placidez o la hostilidad del ambiente, pese a la subjetividad de ambos conceptos, dependerán del aspecto interior de la casa y de la actitud que el individuo proyecte al mundo de esa concha inicial. El proceso iniciado en el abandono del nido hogareño para acceder al exterior es examinado desde el simbolismo de la liminaridad. El concepto del umbral encarna la indefinición a la que se enfrenta el personaje novelesco en determinados entornos inestables, o cuanto menos complejos, pero también representa el acceso a un camino sin retorno. También la metáfora de la puerta como elemento liminar contribuye a restringir o liberar el espacio, de ahí la difícil elección del ser humano arrastrado en ocasiones a situaciones fronterizas con la hostilidad y la tragedia.

El espacio exterior se configura en paisaje mediante la subjetividad de la mirada humana, que extrae en su contemplación íntima y particular aquellos aspectos que desea destacar en perjuicio de otros. Es el resultado de la visión peculiar del mundo que el narrador ubica en situación privilegiada, bien por cuestiones estéticas o de interés en el desarrollo de la trama, para que el lector acepte como destinatario el valor significativo que el emisor intenta imponer. El paisaje por tanto, como escena teatral, se identifica, recordando la estética de Diderot, con un cuadro pictórico en el que el cromatismo inherente en la mirada adquiere en cada secuencia narrativa un profundo simbolismo, unas veces dentro de psicoanálisis literario protagonizado por la oposición luz-tiniebla, o simplemente identificando el ánimo del personaje. En la observación del mundo

exterior, el individuo utiliza el viaje para proyectar su relación con el entorno y el encuentro con "el otro" y consigo mismo, como apunta Todorov. La metáfora del camino articula en este sentido una sucesión de espacios que el personaje traspasa constantemente en el itinerario de su vida, bien físicamente o a través de imaginarios como los evocados por Emma Bovary o la vuelta a la infancia de Marcel Proust en algunas de sus novelas. El viaje se erige en el argumento central de numerosas estructuras narrativas desde los primeros relatos orales de aventuras y travesías, si bien la propia construcción argumental constituye en sí un viaje, como apunta Michel de Certeau. En algunos casos, como en la novela picaresca, el viaje resulta fundamental para entender el alcance de los espacios en el desarrollo de la trama y el significado que adoptan en contacto con los personajes.

La estrecha relación existente entre la actitud y los hábitos del individuo y los ambientes en los que penetra, es entendida en el llamado espacio social. El periodo del realismo del siglo XIX resulta verdaderamente fecundo en el análisis de este tipo de espacialidad porque refleja de alguna manera el enfrentamiento del individuo-realidad. En cualquier caso esta conexión ofrece una interesante muestra de la condición humana, extrapolable igualmente a otras etapas, como el realismo social de los años cincuenta del siglo XX. En su estudio, presentamos algunas muestras significativas del contraste de ambientes frecuentados por clases sociales opuestas, así como de las barreras invisibles que separan sus respectivos territorios.

El estudio del espacio narrativo no puede entenderse en su totalidad sin contemplar el conflicto interno del individuo y su proyección en el mundo exterior: un entorno transformado en laberinto y en cosmos inabarcable por la angustia del propio personaje que no encuentra su lugar. La clausura sufrida por el personaje representa una fractura con su ámbito más inmediato, sin que ello nos conduzca a la idea de un cerramiento físico como el término puede suponer. Quizá sería más acertado referirnos al concepto de aislamiento, pues la lucha interna del individuo puede desarrollarse incluso al aire libre, en un lugar remoto donde la inmensidad íntima represente en sí un auténtico claustro.

Por último, concluimos esta aproximación a los espacios narrativos volviendo al concepto del "efecto de realidad" al que hemos aludido al principio de la introducción,

como una de las funciones básicas del espacio. Ante la descripción de ámbitos extraños, el lector vacila al no entender si lo percibido proviene o no de la "realidad" conocida. Analizaremos diversas obras literarias que plantean la diferencia entre lo extraño y lo maravilloso dentro de la denominación de fantástico, referido a espacios no sujetos a las leyes ya conocidas de la Naturaleza. Será el pacto de lectura el que decida por parte del lector si lo percibido corresponde a un tipo de ficción "realista" o a un tipo fantástico, pues ambos aspectos pertenecen al ámbito de la ficción y así será reconocido por el receptor de la obra.

Capítulo 1– El espacio narrativo

1.1 La noción de espacio

Como paso previo al presente estudio estimamos conveniente acercarnos al concepto de espacio vinculado, ya desde la filosofía presocrática, a la idea de continente de todos los objetos sensibles que en él coexisten[1]. De la lectura de *Timeo*, de Platón, se deduce que el espacio puede asociarse a la idea de habitáculo o emplazamiento de todo ser que exista:

> Hay un tercer género que siempre existe, el del espacio, que no acepta disolución y que proporciona una sede a todo cuanto tenga una generación; es perceptible sin ningún tipo de sensación mediante un razonamiento no legítimo, creíble con dificultad, y cuando lo miramos soñamos con él y afirmamos que es necesario que, de algún modo, todo ser tenga una existencia en alguna parte y que ocupe un territorio, y que cuanto no está presente ni en la tierra ni en el cielo no existe (Platón, 2004: 91).

También Aristóteles insiste en la idea del espacio como receptáculo en una superposición o subordinación de ámbitos, ya que un espacio puede contener a su vez a otro, tal y como observa Max Jammer:

> The dynamical field structure, inherent in space, is conditioned by the geometric structure of space as a whole. Space, as defined by Aristotle, namely, as the inner boundary of the containing receptacle, is, so to speak, a reference system which generally is of very limited scope. The place of the sailor is in the boat, the boat itself is in the river, and the river is in the river bed. This last receptacle is at rest relative to the earth and therefore also to the universe as a whole, according to contemporary cosmology (Jammer, 1969: 19).

Durante la Edad Media se planteó la dependencia o independencia del espacio respecto de los cuerpos, pero a partir del Renacimiento filósofos y hombres de ciencia

[1] Max Jammer analiza la proyección del concepto de espacio en diversas áreas del conocimiento: "*Space is the subject*, especially in modern philosophy, of an extensive metaphysical and epistemological literature. From Descartes and Whitehead almost every philosopher has made his theory of space one of the cornerstones of his system. The theory of relativity has led to an enormous increase in the literature on space and time. Under the influence of logical positivism the physical implications of recent theories of space have been recognized, whereas eigthteenth- and nineteenth-century works were almost completely confined to purely metaphysical or psychological considerations" (Jammer, 1969: 1).

tendieron cada vez más a centrar su concepción del espacio como "continente universal" de los cuerpos físicos. Para Descartes el espacio es "res extensa", cuyas propiedades explica al indagar sobre la materia, objeto de los geómetras:

> Un cuerpo continuo o un espacio indefinidamente extenso en longitud, anchura y altura o profundidad, divisible en diversas partes, que podían tener diversas figuras y magnitudes, así como ser movidas y trasladadas en todas direcciones (Descartes, 1981: 27).

Más adelante Newton en *Principios matemáticos de filosofía natural* (1687), distingue entre espacio absoluto y espacio relativo señalando las semejanzas y diferencias existentes entre ambos. El espacio absoluto por su naturaleza, y sin vinculación con nada externo, permanece siempre semejante e inmóvil. En cambio el espacio relativo admite, según Newton, el concepto de movilidad que Descartes ya atribuía al espacio como "res extensa" y matiza su naturaleza en relación a los cuerpos que le rodean:

> Alguna dimensión o medida móvil del anterior, que nuestros sentidos determinan por su posición con respecto a los cuerpos, y que el vulgo confunde con el espacio inmóvil; de esa índole es la dimensión de un espacio subterráneo, aéreo o celeste, determinada por su posición con respecto a la Tierra. El espacio absoluto y el relativo son idénticos en aspecto y magnitud, pero no siempre permanecen numéricamente idénticos; por ejemplo, si la Tierra mueve un espacio de nuestro aire, que relativamente y con respecto a la Tierra permanece siempre idéntico, el aire pasará en cierto momento por una parte del espacio absoluto y en otro momento por otra, con lo cual cambiará continuamente en términos absolutos (Newton, 1982: 229).

De esta manera, y según esta concepción, el espacio no es un puro accidente de los cuerpos, sino que existe fuera de ellos, pues los cuerpos están y se mueven en el espacio. Por esta razón, Newton denomina movimiento absoluto a "la traslación de un cuerpo desde un lugar absoluto a otro, y el movimiento relativo la traslación de un lugar relativo a otro"[2] (Newton, 1982: 229). Pero es a partir de la filosofía de Kant cuando el concepto de espacio adquiere una dimensión más vinculada a las manifestaciones

[2] Newton aclara el concepto de movimiento absoluto y relativo a través del movimiento de un navío: "En un barco a toda vela el lugar relativo de un cuerpo es aquella parte del barco que el cuerpo posee, o aquella parte de la cavidad llenada por el cuerpo y que por eso mismo se mueve junto con el barco. El reposo relativo es la continuidad del cuerpo en el mismo lugar del barco o de su cavidad. Pero el reposo real, absoluto, es la continuidad del cuerpo en la misma parte de ese espacio inmóvil donde se mueve el barco mismo, su cavidad y todo cuanto contiene" (Newton, 1982: 229).

culturales humanas y por extensión al aspecto literario[3]. Por ello el pensamiento de Kant expresa, como es referido en la *Crítica de la razón pura* (1781), que tanto el espacio como el tiempo son formas *a priori* de la intuición:

> existen en nosotros como formas de nuestra intuición sensible, antes aún de que un verdadero objeto haya determinado nuestro sentido por medio de la sensación, para representarlo en esas relaciones sensibles (Kant, 1973: 97).

El espacio es, pues, una representación necesaria basada en la percepción que nos indica la realidad de algo en el espacio. A partir de esa sensación, según Kant: "cabe inventar en la fantasía más de un objeto que fuera de la imaginación no tenga lugar alguno en el espacio o en el tiempo" (Kant, 1973: 97-98). Constituye pues esta afirmación un punto de partida o quizás un acercamiento a la dimensión literaria del concepto de espacio, pues Kant advierte en este sentido que en el mero juego de la imaginación, así como a través de la experiencia:

> puede producirse un conocimiento de los objetos a base de percepciones. Y entonces sin duda pueden nacer representaciones engañosas a las cuales no correspondan los objetos, y en ellas puede atribuirse el engaño, bien a una ilusión de la imaginación (en el sueño), bien a un yerro del juicio (en el llamado engaño de los sentidos) (Kant, 1973: 99).

La asociación espacio-tiempo, por la que ya Kant mostraba cierto interés, no solo se estudiaría más adelante desde el ámbito filosófico, sino que físicos como Einstein tratarían esta cuestión en su teoría de la relatividad, como ya nos recuerda Max Jammer. En cambio desde el punto de vista literario será Mijail Bajtin quien aborde la vinculación de espacio y tiempo en su teoría del cronotopo, y como señala Honorio Velasco refiriéndose a esa indisolubilidad: "la intuición de Bajtin lo descubre en la novela, donde se describen universos imaginarios tramados mediante este concepto" (Velasco, 2007: 352).

[3] Ricardo Gullón manifiesta que "hasta llegar a Kant no encontramos una idea del espacio que pueda vincularse con cierta justificación al espacio literario: lo que Kant llama espacio subjetivo y su relación con las cosas se acerca al modo imaginativo con que el poeta enfrenta el problema desproblematizándolo en la afirmación constituída por la creación" (Gullón, 1974: 243).

1.2 El proceso de lectura

El proceso de lectura de la obras literarias origina un inseparable diálogo entre el texto y el lector, pues como señala Dámaso Alonso, estas "no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuidas" (Alonso, 1957: 37). En realidad esta consideración puede aplicarse a toda obra artística, pues según indica Ignacio Soldevila "no es posible imaginar un producto cultural sin destinario" (Soldevila, 2001: 183). De esta manera, la culminación de este proceso no tendrá lugar hasta que el lector, como destinatario, asimile los contenidos de la obra artística mediante la fusión total de la polaridad entre emisor y receptor. En este sentido Félix Vodicka establece que "sólo cuando una obra es leída llega a su realización estética, sólo así se convierte en la conciencia del lector en objeto estético" (Vodicka, 1989: 55). La respuesta de lector ante la obra de arte implica que esta no sea interpretada con las mismas motivaciones por las que fue creada. Ya en su momento, el movimiento de la "estética de recepción", ligado a la Escuela de Constanza, desarrolla y analiza la actitud y la valoración del lector ante el texto literario de acuerdo con sus conocimientos y experiencias vividas[4]. Por tanto, la actitud mostrada por el receptor variará en función de su formación cultural, que será determinante en su capacidad de análisis y espíritu crítico. Ello entraña que un texto no siempre es interpretado como el autor lo concibe en su origen.

De acuerdo con estas consideraciones existe la probabilidad de elaborar una tipología de lector dentro de lo que Soldevila denomina "pacto de lectura" o "pacto narrativo" (Soldevila, 2001: 183). En ese marco encontramos diversas situaciones que protagonizan a un tiempo autor y lector. Soldevila insinúa la necesidad de considerar al autor como lector de su propia obra, de hecho, señala que "es su protolector, y dispone del privilegio –que debiera ser exclusivo- de modificar su texto no sólo antes de editarlo, sino con ocasión de las sucesivas ediciones" (Soldevila, 2001: 184). En el

[4] En relación con los fundamentos de la teoría de la recepción dentro del fenómeno de la literariedad y sus formas artísticas internas, Fernando Gómez señala que "serán, sobre todo, los estudios de J. Mukarovsky los que aporten el dinamismo necesario para incluir, en el sistema teórico con que se analiza el lenguaje literario, las normas de recepción que intervienen en ese proceso comunicativo; no sólo importa la relación del autor con la sociedad en la que vive, sino de los receptores con ese grupo social, cuyas leyes y cuyas circunstancias se convierten en un código de significaciones del que la obra, bien por rechazo o bien por aceptación, debe dar cuenta" (Gómez, 2008: 300).

origen de la recepción de este proceso creativo, adquiere singular importancia la hermenéutica histórica del significado literario. Sus bases se encuentran en la noción de conciencia de Martin Heidegger, que niega cualquier forma de objetividad, corriente filosófica que emana de los postulados de Kant sobre el noúmeno, al referirse a un objeto perteneciente a una intuición intelectual y el fenómeno que constituye el mundo tal y como lo percibimos. De ahí los diversos modos y resultados que adquiere el encuentro de la obra y su destinatario. Dado que toda lectura es un acto creativo, el lector se enfrenta a un juego de fantasía en la búsqueda de expectativas y probabilidades que un determinado texto le ofrece. Wolfgang Iser señala que: "el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades" (Iser, 1989: 150). Iser denomina "lector implícito" al destinatario que procesa y reconstruye la obra literaria de acuerdo con las perspectivas que esta reúne. Una figura similar es la que Umberto Eco designa como "lector modelo" apoyándose en el principio de cooperación interpretativa por parte del receptor. Eco plantea de nuevo las analogías con el lector implícito de Iser en aquellos pasajes vacíos de significado que el lector modelo debe completar de acuerdo con su experiencia y su propia visión del mundo:

> "No dicho" significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión: pero precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector (Eco, 1981: 74).

En una posible tipología o gradación de lectores habría que situar en primer lugar al lector no iniciado en nociones de crítica literaria. En efecto, Dámaso Alonso indica que "no todo el que lee es lector, ni todo lector tiene una ancha sensibilidad receptora" (Alonso, 1957: 203). Ignacio Soldevila denomina a este lector "aficionado o sin atributos", si bien, a pesar de su condición, es el que "realmente tiene la última palabra sobre el destino de una obra y la carrera literaria de su autor" (Soldevila, 2001: 194). Pero en todo caso, estimamos que la interpretación por parte de un lector no iniciado no debe ser tratada con demérito[5] si se compara con la de un lector crítico, pues

[5] Sobre esta cuestión Ortega y Gasset muestra sus preferencias sobre el lector iniciado: "El punto de vista del autor o del crítico no puede ser el mismo que el del lector incalificado. A éste le importa sólo el

aquel puede ofrecer una visión tan apreciable como distinta del aventajado en la interpretación y análisis del texto literario. Para Dámaso Alonso existe un segundo grado del conocimiento de la obra literaria en el que estaría situado aquel "ser en el que las cualidades del lector están como exacerbadas: su capacidad receptora es profundamente intensa, dilatadamente extensa" (Alonso, 1957: 203). Sin embargo la intuición de este receptor está marcada por ciertos límites, pues sus valores poéticos sólo existen para "determinadas longitudes de onda: mudo para Petrarca, o mudo para Goethe" (Alonso, 1957: 203). En cambio el lector crítico tiene para Alonso:

> no sólo una poderosa intensidad de impresión, sino que reacciona, en general, ante todas las intuiciones creativas. (…) Es un artista, transmisor, evocador de la obra, despertador de la sensibilidad de futuros gustadores (Alonso, 1957: 204).

F. Vodicka tiene preferencia por el crítico, ya que permite reconstruir la "norma literaria" desde la que se lee. Por su parte Stanley Fish propone un lector ideal, un lector informado competente del lenguaje en el que está construido el texto, es decir, "posee suficiente experiencia como lector al haber interiorizado las propiedades del discurso literario, desde las técnicas más especializadas (figuras de dicción, retóricas, etc.) hasta los grandes géneros" (Fish, 1989: 124). En este sentido, para Fish el lector crítico sería "una pluralidad de lectores informados, cada uno de los cuales queda identificado por una matriz de determinantes políticos, culturales y literarios" (Fish, 1989: 125). No obstante, respecto a la construcción del texto hay autores que señalan la presencia de otro tipo de lectores. Así, Fish se refiere a Michael Riffaterre, cuyo planteamiento se basa en la existencia de dos lenguajes, ordinario y poético, y "por lo tanto, en dos estructuras de discurso y dos tipos de respuesta" (Fish, 1989: 126). Fish establece la diferencia entre su lector informado y el lector de Riffaterre en que su experiencia es relevante solo en los aspectos en que "los rasgos objeto del análisis lingüístico son poéticamente activos" (Fish, 1989: 129). Frente a los receptores expuestos, Umberto Eco destaca la aparición en nuestros días de un nuevo lector procedente de la difusión

---

efecto último y total que la obra le produzca y no se preocupa de analizar la génesis de su placer. Así acaece que se ha hablado mucho de lo que pasa en las novelas de Dostoievsky, y apenas nada de su forma. Lo insólito de la acción y de los sentimientos que este formidable escritor describe ha detenido la mirada del crítico y no le ha dejado penetrar en lo más hondo del libro que, como en toda creación artística, es siempre lo que parece más adjetivo y superficial: la estructura de la novela como tal" (Ortega y Gasset, 1982: 31).

industrial de la literatura. Este destinatario utiliza códigos en su mayoría desconocidos para sus autores "que no estaban al tanto de la realidad psicológica y cultural de sus receptores actuales" (Eco, 1986: 19). De esta manera, frente al lector tradicional habituado a las obras que lee y a su mundo cultural, Eco manifiesta que acaso el nuevo lector "sea el receptor ideal para un mensaje que es nuevo para él y que abre nuevas vías a su imaginación e inteligencia" (Eco, 1986: 20).

1.3 Elementos narrativos

La reconstrucción y actualización del texto literario origina en el destinatario imágenes mentales o representaciones que varían en función de cada lector, pues, como señala Iser, la pobreza óptica de estas imágenes "se traduce en no hacer aparecer al personaje como objeto, sino más bien como portador de una significación, lo cual sigue siendo verdad aun cuando en la novela se nos describe al personaje de manera detallada" (Iser, 1989: 155). El lector ideal o informado de Fish al enfrentarse al texto está en condiciones de distinguir en la construcción de la estructura literaria los cuatro elementos narrativos que Bobes Naves denomina unidades sintácticas textuales: la acción, los personajes, el tiempo y el espacio. Sin duda el estudio de estos elementos le proporcionará un material indispensable para lograr unas intuiciones más profundas y nítidas que las del lector aficionado de Soldevila o el lector de Riffaterre. La valoración que efectúa el lector informado, desde el punto de vista de la estructura del texto artístico, podría compararse a la contemplación de los entresijos que han contribuido a su construcción. De la misma manera que Martín-Santos en *Tiempo de silencio* (1962) establece una relación implícita entre el individuo y la ciudad: "podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre" (Martín-Santos, 1979: 16), entendemos que de alguna manera la percepción del lector informado sobre la construcción del relato se asemeja al análisis del reverso sobre las vísceras de la estructura narrativa. Los cuatro elementos de la narrativa citados se encuentran presentes en toda novela guardando un cierto equilibrio. No obstante, destacamos la función del espacio como parte de un conjunto de articulaciones. De hecho, Germán Gullón considera que:

> su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él,

> importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos. Ello no es excusa de poner el acento, o de proyectar el foco de luz, sobre lo que en cada momento convenga destacar (Gullón, 1974: 265).

Esta armonía entre todos los elementos narrativos puede romperse, y cuando ello se produce, según Bobes Naves, uno de los elementos domina la narración: "así se habla de novela de acciones, de novela de personajes, de novela espacial y de novela temporal" (Bobes Naves, 1998: 141). Estas cuatro unidades sintácticas responden por igual ante la misión de organizar y estructurar el material narrativo. Cada una de ellas ejerce una función textual diferente, pero en todo caso imprescindible para conocer la forma en que se ha construido el relato.

1.4 La función espacial

Si en una primera instancia el espacio constituye el soporte de la acción, resulta indispensable analizar su repercusión en el texto narrativo para conocer sus múltiples funciones. Quizá por ello Garrido Domínguez señala que "una definición correcta del concepto de espacio no estará completa mientras no se tomen en consideración sus cometidos" (Garrido, 1993: 215).

En primer lugar destacamos su función constructiva, el factor de cohesión y coherencia textuales que adquiere en perfecta alianza con el resto de elementos narrativos. Jean Weisgerber defiende una idea de espacio basada en los vínculos establecidos con los personajes y las acciones que estos desarrollan[6], llegando así a considerar también aspectos como la distancia y la posición que adquiere el narrador respecto del escenario narrativo:

> L´espace du roman n´est au fond qu´un "ensemble de relations" existant entre les lieux, le milieu, le décor de l´action et des personnes que celle-ci présuposse, à savoir l´individu que

[6] También Natalia Álvarez destaca la contribución del espacio en la articulación de otros elementos de la narración, como pueden ser los acontecimientos y los personajes: "No será complicado comprobar que el escritor se vale de esa dimensión espacial para caracterizar a los personajes y justificar su manera de actuar en determinadas situaciones. Esto se logra por la capacidad semántica del espacio, cuyas coordenadas sirven de proyección de las relaciones y conductas de los personajes con sus consiguientes contenidos significativos" (Álvarez, 2002: 39).

> raconte les événements et les gens qui y prennent part. On retrouve ici la notion de "point de vue" que James, Conrad, Joyce et leurs successeurs ont poussée à un raffinement extrême. Tout aussi révélatrice que la situation des objets vis-à-vis des hommes est leur position relative dans le champs visuel –mieux vaut dire: la perception- de l´observateur, que celui-ci soit narrateur ou simple protagoniste. Il n´est pas indifférent, en effet, que telle chose ou personne soit -"vécue"- comme "proche" ou "eloignée" d´une autre (Weisgerber, 1978: 14-15).

Otra de las funciones del espacio es su contribución a la creación del "efecto de realidad". La tendencia al estudio de la mímesis ya constituía un hecho en Platón y Aristóteles, junto a la tesis de la diferencia entre la apariencia y la realidad, ya explícita en *La República* de Platón en el célebre mito de la caverna. Aristóteles ya planteaba estas cuestiones manifestando que al poeta no le corresponde decir lo que ha sucedido, pues de ello ya se encarga el historiador, sino lo que podría suceder, lo que es posible según lo verosímil, o quizá lo que se esperaría por ser lo natural, o lo justo. Roland Barthes pone de manifiesto la tensión existente entre la representación pura y simple de lo que este autor denomina como "real" y confirma la oposición entre lo vivido o concreto y lo intelegible. Lo *real* es, según Barthes, un código de representación, no de ejecución, dado que "lo real" novelesco no es más que un juego de ilusiones:

> Il suffit de rappeler que, dans l´ideologie de notre temps, la référence obsesionelle au *concret* (dans ce que l´on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée comme una machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier –et réciprocament. La résistence du *réel* (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure est très limitée dans le récit fictif, construït par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n´a d´autres contraintes que celles de l´intelligible (Barthes, 1982: 86-87).

Yves Reuter incide en el criterio de verosimilitud como la estrategia que define la ficción en general. La impresión "realista" puede tener un universo imaginario en un género como el de la ciencia ficción, cuyos aspectos extraños y de terror, según el autor, "fonctionnent sur une base réaliste en postulant une communication entre *notre* et d´autres. L´éffet de réel est plus lié à la présentation textuelle de l´espace qu´à sa réalité" (Reuter, 1991: 54-55). En virtud de esa colaboración entre el efecto de realidad y el espacio, Reuter destaca la presencia o ausencia de la descripción espacial en la construcción del tipo de relato:

> Les lieux du roman peuvent "ancrer" le récit dans le "réel", donner l´impression qu´ils le

> "reflètent". Dans ce cas, on s´attachera aux descriptions, à leur précision, aux éléments "typiques", aux noms et aux informations qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman, aux procedés mis en oeuvre pour produire cet "effet" réaliste. À l´inverse certains récits utilisent l´espace à d´autres fins: par l´absence de description ou la réduction à des lieux symboliques, ils construisent une dimension universelle, parabolique (les contes, les fables … (Reuter, 1991: 54).

La alianza del espacio y el tiempo en el llamado cronotopo ha permitido estudiar la historia de la novela. Bajtin define la función del cronotopo artístico literario en los siguientes términos:

> El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtin, 1989: 237-238).

En la novela contemporánea la función espacio-temporal puede adquirir una dimensión crucial en el desarrollo del relato. Así sucede en obras como *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann y en *Ulises* (1922), de James Joyce. En la primera, la vida en el sanatorio alpino convierte el fluir del tiempo en una rutina habitual, en el compás de espera que necesitan los pacientes para sobrevivir. No existe más espacio para un tiempo inapreciable. En la segunda, la acción y el escenario narrativo se organizan alrededor del tiempo, el cual parece condensarse para dar paso a los movimientos de los personajes. La acción se sitúa en el Dublín de 1904, en un solo día, desde las ocho de la mañana del jueves 4 de junio hasta las dos de la madrugada del día siguiente. Así el tiempo como categoría sintáctica, no sólo el del discurso sino también el de la lectura, forma junto al espacio novelesco una perfecta simbiosis. En efecto, Weisgerber señala que "n´empêche que le monde du récit constitue, tout comme celui où nous vivons, un ensemble spatio-temporel où lieux et instants de l´action s´interpénètrent" (Weisgerber, 1978: 9). Por su parte Bobes Naves destaca también la necesaria colaboración del espacio y el tiempo, aunque señalando cierta autonomía del primero:

> La noción de tiempo exige la de espacio, aunque no a la inversa, ya que puede concebirse espacio sin tiempo; por ejemplo, las descripciones son un alto en el tiempo y una atención directa al espacio, un alto en la narración y una parada en las sensaciones (Boves Naves, 1985: 203).

También el espacio es absorbido por el tiempo en *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann, cuando el célebre escritor Gustav von Aschenbach contempla abstraído la playa y el amplio horizonte marítimo. En su reposo contemplativo el tiempo parece haberse detenido en un paisaje simple e inmenso: "dejó que sus ojos se perdieran en las lejanías del mar, que su mirada se deslizase, quebrase y confundiese con la vaporosa monotonía del espacio desierto" (Mann, 2011: 58).

Carlos Fuentes destaca la función del cronotopo como elemento estructurante de los hechos que llevan a cabo los personajes de ficción: "El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la comunicación del evento: es el vehículo de la información narrativa" (Fuentes, 1990: 38). De ahí la fusión total que tiempo y espacio adquieren en narraciones como *El aleph* (1945) y desde luego en *La biblioteca de Babel* (1941), ambas de Borges. En el primero de estos relatos, el autor argentino presenta un tiempo estancado que a su vez permite, a través de la pequeña esfera tornasolada, el aleph, la contemplación de multitud de espacios, el inconcebible universo, aspecto que revela la cronotopía del relato. También la contemplación del universo parece detenerse en los anaqueles que cubren las galerías hexagonales de la inmensa biblioteca de Babel. En este sentido Fuentes añade que con un guiño "el autor encierra este conocimiento total en la biblioteca total, pero sólo para hacernos sentir que el mundo de los libros está liberado de las demandas de la cronología o de la sucesión linear" (Fuentes, 1990: 39).

La acción humana, responsable de transformar el espacio en lugar[7], "en la medida en que su transcripción en el espacio le da apariencia de una segunda naturaleza" (Augé, 1998: 49-50), dota de sentido y significación aquellas "extensiones"

[7] Según señala Honorio Velasco: "El *lugar* es uno de esos términos comunes de las lenguas latinas que la Antropología ha adoptado como concepción particular del espacio y como soporte y referencia de su aproximación a las sociedades humanas, muchas de ellas identificadas por la ocupación de un pedazo de tierra que a su vez igualmente es identificado a menudo por medio de quienes lo ocupan. No es simplemente un asentamiento físico, un hábitat, sin ser a la vez una especial relación entre los seres humanos que lo ocupan y el suelo y el cielo que lo delimitan y los otros seres vivos y no vivos que allí se encuentran. […] El término común es polisémico y puede referirse tanto a un espacio físico como un espacio social, eso sí, concreto. Y además puede referirse al espacio-habitación, al espacio-residencia, al espacio-trabajo, al espacio de consumo, al espacio de recepción, … de un individuo o de un grupo doméstico. Y también al espacio común de encuentro, al espacio del diálogo y de consenso o de conflicto, al espacio ritual de las ceremonias, al espacio de distribución, de varios grupos domésticos vecinos o de la comunidad que integran" (Velasco, 2007: 379-380).

que de lo contrario quedarían reducidas a ser únicamente recipiente o escenario de la acción y por tanto sometidas a un carácter físico y mensurable. El espacio narrativo, signo del comportamiento o actitud del personaje que lo habita, genera interesantes efectos simbólicos. El espacio como resultado de funciones, figuras y significados, origina, según analiza Iuri Lotman, oposiciones de conceptos como alto/bajo, cerca/lejos, dentro/fuera, etc, cuya naturaleza espacial permite la creación de modelos culturales de tipo social, religioso, político o moral. El alcance y repercusión de estas oposiciones en el relato serán estudiadas más adelante. Otra función del espacio es la caracterización de determinados comportamientos de los personajes en relación con su posición social y con los valores que determinan el ambiente en que se desenvuelven. De este modo el espacio se convierte, según Wellek y Warren, en metáfora o metonimia del individuo. Como muestra de esta relación, Pérez Galdós nos presenta en *La de Bringas* (1884), la decadente "ciudad" en que se habían convertido las viviendas de los empleados de la Casa Real en el palacio de Oriente. De trecho en trecho aparecían puertas descoloridas, otras recién pintadas, apolilladas otras, detalles como lujosos cordones de sedas, otros deshilachados y en algunas casas despojos de tapicería palaciega. Trazos que nos descubren la vida de los personajes respecto a la morada que habitan:

> Con tal signo algunas viviendas acusaban arreglo y limpieza, otras desorden o escasez, y los trozos de estera o alfombra que asomaban por bajo de las puertas también nos decían algo de la especial aposentación de cada interior (Galdós, 2009: 66).

1.5 La construcción espacial en el texto narrativo. Los modelos espaciales

El análisis de la dimensión espacial en el texto narrativo resulta a veces complejo dadas las diferentes representaciones que puede adoptar en la configuración del relato. Estudiamos a continuación algunas propuestas que muestran la complejidad de la construcción del espacio narrativo.

La descripción del espacio puede realizarse a través de dos perspectivas opuestas. Por una parte, desde la exigua información que presentan algunas obras como señalan Bourneuf y Ouellet, en las que: "el novelista proporciona siempre un mínimo de

indicaciones *geográficas*, que pueden ser simples puntos de referencia para lanzar la imaginación del lector o exploraciones metódicas de los emplazamientos" (Bourneuf y Ouellet, 1972: 115). Como muestra de esta estrategia destacamos la brevedad descriptiva en *L´étranger* (1942), de Albert Camus. La presentación que hace el propio Meursault, personaje principal y también narrador de la obra, de la playa a donde se dirige en las afueras de Argel nos impide conocer el paisaje con detalle. Será la fantasía del lector la que se encargará de reconstruir el escenario de la acción a partir de algunas referencias espaciales:

> La plage n´est pas loin de l´arrêt d´autobus. Mais il a fallu traverser un petit plateau qui domine la mer et qui dévale ensuite vers la plage. Il était couvert de pierres jaunâtres et d´asphoedèles tout blancs sur le bleu déjà dur du ciel. (Camus, 1957: 80)

Mieke Bal, refiriéndose a las localizaciones espaciales poco precisas o incluso prácticamente inexistentes, sostiene que en estos casos el lector "imaginará la escena, y, para hacerlo, habrá de situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario" (Bal, 1985: 51).

Por otra parte, Zola, en su novela *Thérèse Raquin* (1867), emplea algo más de dos páginas para describir con una gran minuciosidad el ambiente del pasaje del Pont-Neuf de París. El autor se detiene en la extensión de esta vía urbana, pero, sobre todo, en los detalles de sus materiales: "il est pavé de dalles jaunâtres, usées, descellées, suant toujours une humidité âcre; le vitrage qui le couvre, coupé à angle droit, est noir de crasse" (Zola, 1979: 31). El autor nos aporta igualmente información sobre los escaparates de las tiendas y sobre una luz que imprime una misteriosa atmósfera, siniestra, presagio, de la historia que se desarrollará posteriormente: "derrière les étalages, les boutiques pleines de ténèbres sont autant de trous lugubres dans lesquels s´agitent des formes bizarres" (Zola, 1979: 31-32). A partir de la profusión de detalles que caracteriza esta recreación, el lector imaginará un marco escénico quizá menos abstracto o indefinido que en *L´étranger*. Si bien en ningún caso el lector, ante una gran exposición de referencias espaciales, renunciará a la subjetividad que le confiere su encuentro con la obra narrativa.

La función que adquiere el espacio en la construcción del texto narrativo y su relación con el resto de las categorías sintácticas puede generar otros modelos espaciales. Bourneuf y Ouellet manifiestan que: "el espacio de una novela se expresa, pues, con ciertas formas y se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra" (Bourneuf y Ouellet, 1972: 116). En este sentido, Iuri Lotman sostiene que "a nivel de construcción de modelos supratextual, puramente ideológica, el lenguaje se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad" (Lotman 1970: 271). Así, según este autor, concepciones espaciales del tipo "alto-bajo", "derecho-izquierdo", "próximo-lejano", "abierto-cerrado", "delimitado-ilimitado", "discreto-continuo", se conforman como material para la creación de modelos culturales de contenido no espacial que posteriormente adquieren un significado social, religioso, moral, político a través de polarizaciones del tipo "válido-no válido", "bueno-malo", "accesible-inaccesible", "propio-ajeno" etc. En *Últimas tardes con Teresa* (1966), de Juan Marsé, la oposición cerca-lejos, más allá de su carácter espacial, constituye en sí una imagen simbólica de la pugna entre dos grupos sociales. En efecto, los ricos burgueses y las clases marginales se reparten un espacio social muy concreto en las afueras de Barcelona. Por una parte, San Gervasio, lugar de residencia de clases acomodadas y, por otra, el barrio de El Carmelo, zona de un subproletariado de maleantes y ladrones. La metaforización de estos espacios nos remite a una observación sobre la lucha que se libra entre los territorios representativos de cada clase social[8]. A pesar de su cercanía geográfica, la zona alta de la ciudad, San Gervasio y El Carmelo están totalmente alejados porque la distancia no se mide en metros, en el fondo no es más que la distancia que marcan los ricos frente a los pobres. Resulta significativa la actitud de la madre de Teresa: "Para la señora Serrat, el Monte Carmelo era algo así como el Congo, un país remoto e infrahumano, con sus leyes propias, distintas. Otro mundo" (Marsé, 1966: 211). La polarización cerca-lejos entre ambos estratos sociales genera al mismo tiempo una oposición del tipo accesible-inaccesible.

[8] Díaz de Castro y Quintana Peñuela señalan que *Últimas tardes con Teresa* es "una novela en la que el autor establece la división del espacio en una ciudad –Barcelona- como imagen que refleja la separación –si no la lucha patente- de las clases en un momento decisivo para la recuperación económica del país –final de la década de los cincuenta-, cuando se está llegando en España a la definitiva reconstrucción de núcleos industriales con el consiguiente fenómeno social de inmigración y de desarrollo de grupos sociales bien definidos en la producción" (Díaz de Castro y Quintana Peñuela, 1984: 21).

El barrio de San Gervasio rodeado de jardines cerrados e impenetrables, símbolo del poder burgués, son la representación de los obstáculos de Manolo Reyes, el "Pijoaparte", para ascender socialmente. En cambio para Teresa Serrat el Carmelo es un barrio totalmente accesible. Entra conduciendo su rutilante automóvil "Floride" en busca de Manolo, se pasea ante el taller de motos y el bar Delicias y despierta la curiosidad de sus moradores: "la vieron bajar del coche con su precioso vestido rosa de finos tirantes y sus blancos zapatos de tacón alto no sólo los chavales, que ya formaban corro, sino también algunas vecinas desde los portales" (Marsé, 1966: 216). Por otra parte, el intento de penetrar en un terreno vedado para un "charnego" como Manolo Reyes, procedente además de un mundo delictivo, constituye toda una aventura con un final que no podrá lograr porque el ambiente de riqueza y poder al cual pretende acceder, acabará al final expulsándolo[9]. Esta circunstancia originaría una estructura espacial vinculada a la polarización "dentro-fuera", teniendo en cuenta que el concepto "dentro" estaría representado por el ámbito impenetrable de la clase social burguesa que rechaza la entrada en su propio territorio de un "intruso", como es el caso del "Pijoaparte".

El sistema de oposiciones utilizado en la construcción espacial puede cobrar sentidos diferentes según factores históricos y culturales. De hecho el ser humano interpreta su ámbito más cercano a través de las diferentes etapas de su historia espiritual. Por tanto, los modelos sociales, religiosos y políticos manifiestan unas características espaciales muy concretas. Así, la oposición "derecha-izquierda" o "arriba-bajo", se convierte en "bueno-malo" o "bien-mal". Esta interpretación revelaría una concepción cristiana del mundo, como ocurre en la estructura espacial de *La Divina Comedia* de Dante. En este aspecto, Lotman, basándose en la lírica del poeta ruso

[9] Díaz de Castro y Quintana Peñuela observan al respecto que: "Con una considerable cantidad de sarcasmo, Marsé plantea en esta historia su análisis de la sociedad barcelonesa en los años cincuenta basándose, sobre todo, en el tema de la impermeabilidad de los grupos sociales entre sí y de la imposibilidad de una conciencia crítica por parte de determinados sectores de los mismos. A través de la alienación, o del ensimismamiento de las clases sociales en aquella coyuntura histórica, se expresa en la obra la enorme distancia que media entre ellas, simbolizadas por dos grupos extremos, el golfo –proletario degradado- y la universitaria subversiva –burguesía degradada- […] En esa doble tensión, los personajes, héroes degradados como hemos dicho, no tienen ninguna posibilidad de realizar su aventura que, por otra parte, no ha sido en ellos un objetivo claro ni plenamente consciente a lo largo de toda la novela" (Díaz de Castro, 1984: 26-27).

Fiódor Tiutchev, crea "un modelo preciso de ordenación del mundo orientado en vertical" (Lotman, 1970: 272). En una serie de casos "alto" se identifica con "amplio" y "bajo" con "estrechez", o también "bajo" con "materialidad" y "alto" con espiritualidad". En otros, "alto" (cielo) se opone a "bajo" (tierra), interpretándose alto como lugar de los vivos y bajo como lugar de los muertos. (Lotman, 1970: 272). La oposición entre la conciencia y la vida cotidiana es identificada por Iuri Lotman con la polaridad "alto-bajo", sin embargo para Zabolotski "el espíritu lleno de razón y de voluntad adquiere una segunda definición: que carece de corazón y de alma. La conciencia aparece como sinónimo del mal y del principio animal, antihumano, en la cultura" (cit. en Lotman, 1970: 279). De ahí que en el sistema de relaciones espaciales, el concepto de lo alto identificado, según Zabolotski, con el espíritu y la conciencia, llena de razón y de voluntad, adquiere un significado negativo cuando el mundo casero y cotidiano se revela en la irrupción de la guerra o en otras formas de mal social. En este sentido Lotman propone construcciones de contenido absolutamente no espacial, que adquieren significado de "válido-no válido", "bueno-malo" dentro de unos modelos generales de tipo social o moral (Lotman, 1970: 271). En un fragmento de la novela de Justo Navarro, *El controlador aéreo* (2000), el narrador Eduardo Aliprandi nos presenta la actitud de unos personajes de la clase alta en una cena en el patio de su casa de Granada, en la que se aprecia unos modelos espaciales en forma de oposición "ser-no ser", "verdadero-falso". La casa, escenario de la acción, adquiere la complicidad de mostrarse y no mostrarse, de ser y no ser, pues a pesar de la solidez de sus muros se nos presenta invisible desde el exterior, y donde la blancura que la caracteriza desaparece confundida por otros elementos espaciales. El ambiente de la casa se vuelve ajeno y hostil, poseído por la impostura y la farsa que desarrollan los invitados a una extraña fiesta. Lo verdadero y lo falso conviven en un mismo plano espacial: "Y la casa parecía cerrada y abandonada y asaltada por una banda de extraviados, viajeros de un tren de lujo que descarriló durante la celebración de una fiesta" (Navarro, 2000: 195). La farsa de los invitados se hace notable cuando escenifican una amabilidad y una liviandad que formaba parte de una armadura: "los dientes resplandecían voraces como cristales rotos sobre un muro, bajo labios blandos como fosos de agua al pie de una fortaleza" (Navarro, 2000: 197). La mansión entre cipreses y arrayanes mostraba una vacuidad similar a la del resto de actores que la noche había desfigurado mostrando su impostura:

> Y las sombras de los cipreses se mueven sobre la casa atravesada por el viento, poseída, vacía, sin nada, sentados en las sillas que llegaron de un hotel, con vasos marcados por el monograma del hotel, como vasos robados (Navarro, 2000: 198).

El modelo "verticalidad-horizontalidad" puede tener otros significados alejados de aspectos culturales y religiosos. En la obra de Pérez Galdós el espacio urbano madrileño se configura horizontalmente frente a la "verticalidad". Si el concepto "bajo" se asimila a tierra, la dinámica callejera de los personajes de Galdós se asocia al análisis de la oscura y laberíntica condición humana en la sociedad madrileña de la época, tan preocupada por la apariencia, la moral y las costumbres. En *La de Bringas* (1884), la rigidez del comportamiento de los personajes en la vía pública es tal, que el cambio de marco escénico comporta igualmente una variación de la actitud y el semblante con el fin de preservar una imagen pública "decente":

> Al pasar del Retiro a las calles, los paseantes recobraban su compostura. Iban delante los niños dándose las manos. Los mayores, a la vista de la población regular, cesaban en aquellas confidencias que parecían fruto sabroso de la amenidad campesina. Era como pasar de un país libre a otro donde todo es correcto y reglamentario. (Galdós, 2009: 128).

En el estudio comparativo que efectúa Jean Weisgerber sobre *El Lazarillo de Tormes* (1554) en *L´espace romanesque* (1978), se observa una serie de polaridades cuyos términos corresponden "à des relations objectivant les tensions ou impressions enregistrées, au contact du milieu, par le narrateur et les personnages" (Weisgerber, 1978: 15). En esta novela picaresca, la construcción espacial lleva implícita la antítesis de elementos que explican el mundo sórdido donde se desenvuelve el Lazarillo. El autor belga señala una oposición omnipresente en todo el relato: "le nécessaire manque bien souvent, tant et si bien que l´existence d´une chose peut renvoyer à la non-existence d´une autre" (Weisgerber, 1978: 24). La dureza de la tierra y la piedra, tan asociadas a las calamidades del pícaro, se oponen a la fluidez del agua, elemento donde nació Lázaro: "Mi nascimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue desta manera" (Anónimo, 1992: 15). Contrariamente al pan, el agua no falta y la lluvia secunda igualmente los designios de Lázaro cuando se venga del ciego. La ambivalencia y la paradoja, según Weisgerber, impregnan los espacios por donde se desplaza Lázaro. Así, tenemos el caso del "ciego" alumbrando al chico la "luz" de la verdad cuando todo son obstáculos que interpone en su vida. (Weisgerber,

1978: 24-37).

Si analizamos la construcción del espacio desde el criterio de verosimilitud, en referencia al estudio de Barthes ya citado, surge la polarización entre lo concreto-lo inteligible como modelo espacial, basado en el estudio que propone Tomás Albadalejo en su teoría de los mundos posibles. Hipótesis en la que define como extensión aquella parte de la realidad que es expresada y comunicada. Al mismo tiempo determina como intensión textual el resultado de su configuración lingüística. Por ello, en relación con su teoría, Albadalejo afirma que "el ámbito semántico-extensional del texto tanto común como literario, no puede ser entendido ni descrito y explicado sin la introducción de la categoría de mundo" (Albadalejo, 1998: 45-58). La teoría de los mundos que propone este autor entendemos que aporta un recurso interesante ante la tensión "lo concreto-lo inteligible". Así, Albadalejo propone tres tipos de modelos de mundo referidos a mundos concretos, particulares. En el Tipo I de modelo de mundo, el autor incluye los textos que no forman parte de la ficción, como los históricos o periodísticos, aunque estos contuvieran "hechos no verdaderos, pues éstos tendrían tal condición en relación con el mundo real objetivo" (Albadalejo, 1998: 58). El Tipo II está vinculado al mundo de lo ficcional verosímil, es decir, aquel "al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo pero están construidas de acuerdo con éstas" (Albadalejo, 1998: 58). Por último en el Tipo III encontramos lo ficcional no verosímil, el que correspondería a modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, lo que implica una transgresión de las mismas. Este sería el modelo de mundo por el que se rigen los textos literarios de ficción fantástica, cuyas estructuras no son ni podrían ser parte del mundo real objetivo al no respetar, como expone Albadalejo, "las leyes de constitución semántica de éste" (Albadalejo, 1998: 59).

En la práctica, cuando aplicamos la teoría de Albadalejo a la narrativa, observamos cierta conexión entre estos tipos de modelos de mundo. Así, encontramos textos que participan de las características del Tipo II aunque sus estructuras contienen elementos semánticos válidos según modelos de mundo del Tipo I. Esta imbricación puede aplicarse a muchas novelas. En el caso de *Caligrafía de los sueños* (2011), de Juan Marsé, existen elementos semánticos en su estructura. Los personajes Victoria Mir y Abel Alonso, el joven Ringo o la señora Paquita dueña del Bar Rosales, etc., son

propios de modelos del mundo de Tipo II porque pertenecen a la ficción. En cambio existen en la citada obra elementos propios del modelo de Tipo I, como es la ciudad de Barcelona, y dentro de ella los distintos escenarios donde se desarrolla la trama: el barrio de Gracia, el Monte Carmelo y el Guinardó. A su vez hallamos textos acordes con modelos de mundo del Tipo III cuyas estructuras de conjunto poseen elementos semánticos adecuados a modelos del Tipo II y del Tipo I. Es el caso de la novela *Viaje al centro de la Tierra* (1864), de Jules Verne. Esta obra posee elementos del Tipo I, como los lugares geográficos donde se mueven los personajes, Copenhague, Reykjawik o el cráter del monte Sneffels en Islandia, que Verne consideró una de las entradas al centro de la tierra. Junto a la existencia de estos espacios del mundo real objetivo se sitúan otros que se vinculan al modelo de Tipo III, entre los que citaremos la caverna llamada "mar de Lidenbrock", su insólita iluminación y el paisaje de hongos petrificado situado en los alrededores de esa misteriosa extensión acuosa. Si bien, todo el texto depende en su inmensa mayoría de un modelo de mundo propio del Tipo III, dado que el relato gira alrededor de una temática fantástica.

Según lo expuesto en la teoría de Albadalejo, advertimos tras la lectura de las obras citadas la tensión existente entre las diferentes estructuras semánticas con respecto a la oposición "ficcional-verosímil y ficcional-no verosímil, manifestándose en aquellos ambientes que pertenecen al "mundo real objetivo" y los que están excluidos de él.

Una vez expuestos los modelos de mundo posibles, el autor plantea la fragmentación de esos mundos en partes o secciones de mundo. Cada una de estas secciones constituye un submundo y cada submundo viene determinado, al menos depende en gran medida, de la actitud y la experiencia de los individuos que forman parte de ese conjunto referencial y que está en íntima relación con la temporalidad. Podemos encontrar una muestra de esta división de submundos que formula Albadalejo en la compleja realidad socio-espacial del submundo de las chabolas de la novela *Tiempo de silencio* (1962), de Martín-Santos. La degradación de este "hábitat" no solo se debe a la insólita configuración de sus chozas, confeccionadas con restos de materiales de las basuras, sino también a la actitud y el comportamiento del individuo que las puebla. El Muecas, Cartucho, Florita … ofrecen, como expresa la voz del narrador, "un campo de estudio para el sociólogo" (Martín-Santos, 1962: 44). Su modo de vida no difiere de aquellas tribus situadas en las antípodas: "como si no fuera el tabú

del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisiaca" (Martín-Santos, 1962: 44).

A pesar de la importancia que adquiere el espacio en el texto narrativo, Weisgerber admite que todavía existen dificultades para conocer de una manera más amplia algunas cuestiones acerca de las relaciones entre los personajes y el escenario de la acción. Ello se debe, según este autor, a que en general no ha habido por parte de la crítica una preocupación acerca de la manera en que "le roman traduit l´attitude de l´homme devant son milieu physique" (Weisgerber, 1978: 10). Buena parte de la actitud del individuo ante su entorno, puede estudiarse a través de las concepciones espaciales que Georges Matoré descubre potenciando el efecto visual y sensorial de los objetos que contiene el espacio narrativo[10]. El lexicólogo francés nos recuerda que el espacio narrativo es capaz de expresar conceptos acerca de la composición y textura de los objetos perceptibles a través de la vista, del oído, del olfato, del gusto y del tacto. De esta manera, Matoré estudia toda una serie de construcciones espaciales a través de asociaciones mentales o simbólicas sugeridas a través de las sensaciones[11].

El modelo espacial de Matoré resulta fundamental para analizar ciertas novelas,

[10] Matoré defiende un estudio del espacio literario inspirado en las artes plásticas, cuyas sensaciones aportan una información sobre el marco espacial y la influencia que ejerce sobre el comportamiento del personaje: "Si le roman dans les années qui ont suivi 1914 témoigne parfois des conceptions spatiales extrêmement originales, les oeuvres postérieures ont manifesté ensuite une certaine stagnation et il faut arriver à une époque toute récente, celle de l´"anti-théâtre" et du "nouveau roman" pour rencontrer des conceptions qui, accordant la primauté ou mouvement et considérant l´objet visuellement et "naïvement", présentent une ressemblance marquée avec l´expérience de l´espace que nous révèlent les recherches picturales contemporaines. […] Dans l´histoire des conceptions contemporaines de l´espace, l´oeuvre de Proust constitue un premier jalon. Si par certaines de ses aspects cette oeuvre, encore mal connue, marque l´aboutissement de conceptions antérieures, elle peut être, à d´autres points de vue, considérée comme le debut de tendances dont nous sommes probablement loin d´être sortis. La *Recherche du temps perdu* est une méditation sur le temps et la mémoire, mais c´est grâce au truchement des sensations (gustatives, táctiles, visuelles, etc.) que le passé sera retrouvé" (Matoré, 1967: 205-206).

[11] Paralelamente, Matoré manifiesta que el estudio sobre estas concepciones espaciales nos aporta información acerca de la psicología de los autores y de la época en que desarrollan su obra: "Je m´étais livré lors de la rédaction de l´*Espace humaine* à des dépouillements relativement importants sur le vocabulaire sensoriel des écrivains; je pensais et je pense encore que l´emploi des termes relatifs aux couleurs, à l´odorat, aux bruits, etc. pourrait nous révéler, à condition d´être examiné de près, des indications précieuses sur le psychisme profond des auteurs et éventuellement de leur époque" (Matoré, 1967: 2).

como por ejemplo, *El Hereje* (1998), de Miguel Delibes, ambientada en el Valladolid de comienzos del siglo XVI. En un fragmento de la obra, el protagonista, Cipriano Salcedo se dirige de forma sigilosa, evitando ser descubierto por la Inquisición, a una reunión secreta de un grupo de seguidores de Lutero. Un ambiente creado a partir del frío, la oscuridad de la noche y un tenso silencio roto por unos inesperados ecos lejanos, crean un marco escénico que se caracteriza por la inquietud y el misterio que conlleva la clandestinidad y la complicidad de los personajes[12]. Los sonidos desempeñan un papel decisivo en la actitud de Salcedo. Por un lado, el silencio le desconcierta y, por otro, el sonido de los caballos en la calzada le altera porque augura un peligro cercano: "No oía otra cosa que el ruido de sus propias pisadas alertándole, el trote de los caballos en el empedrado de las cuadras, el paso lejano de una patrulla" (Delibes, 1998: 322). Pero ante todo la ausencia de luz se convierte en un elemento clave para la configuración espacial, dado el significado que adquiere en el desarrollo de los hechos. La oscuridad, la negrura, como símbolo nictomorfo, siempre han estado vinculadas para el ser humano al temor, a la angustia y a la depresión. Como apunta Gilbert Durand: "La noche viene a reunir en su sustancia maléfica todas las valoraciones negativas […] Las tinieblas siempre son caos y rechinar de dientes" (Durand, 2005: 96). En la escena en la que Salcedo busca el lugar de la cita con los luteranos, se observa también una construcción espacial a partir de las estimulaciones de tipo térmico, como el frío, que incide en la actitud temerosa del personaje: "Notaba en los huesos un frío húmedo impropio de la meseta […] El recelo hacía más intenso el frío" (Delibes, 1998: 322). Pero, sobre todo, son las sensaciones visuales, tanto luminosas como cromáticas, las que adquieren un completo protagonismo. Así, la falta de iluminación genera incertidumbre en Salcedo. En plena calle "avanzaba casi a tientas" adivinando a cada paso "una difusa claridad lechosa" (Delibes, 1998: 322). De igual modo, la luz, fantasmagórica y vacilante, potencia la ansiedad del personaje en su camino hacia el lugar del encuentro:

[12] En relación con esta síntesis de diferentes sensaciones, Matoré señala que: "les manifestations tactiles des écrivains les plus originaux ne constituent pas des mondes fermés et isolés les uns des autres mais semblent s´orienter autour de certaines polarisations collectives. C´est ainsi que nous le verrons se trouvent associés le *froid* et la *dureté* (des expressions comme *couleurs froides* ou *silence glacial* représentent d´autres éléments socialisés de cette parenté profonde), *chaud* et *mou, humide* et *humain*, *ascétique* et *raide*, etc. Alors que les couleurs peuvent jouer le rôle d´archétypes, mais conservent toujours un caractère de gratuité esthétique ou d´option intellectuelle, les sensations thermiques et tactiles liées davantage à notre moi profond" (Matoré, 1967: 226).

“En alguna ventana hacían tímidos guiños los vislumbres de una lámpara, tan recogidos que su resplandor no alcanzaba a la calle” (Delibes, 1998: 322).

En el relato *Arabia*, perteneciente a *Dublineses* (1914), de James Joyce, el simbolismo del escenario, determinado por el frío, la oscuridad y los olores, identifica las tensiones de la vida diaria que afectaban a los vecinos del lugar acomplejados por una manifiesta desigualdad entre clases sociales. La frialdad del ambiente se percibe en la descripción de North Richmond Street, que el autor califica de calle silenciosa y sin salida: “Las otras casas de la calle, conscientes de las familias decentes que vivían en ellas, se miraban unas a otras con imperturbables caras pardas” (Joyce, 2002: 29). Los términos que representan la oscuridad espacial son constantes a lo largo de todo el relato. De este modo se simboliza la desolación de una sociedad empobrecida y, al mismo tiempo, orgullosa de su idiosincrasia frente a las costumbres inglesas. Los sintagmas “oscuros callejones fangosos”, “tufos de los vertederos”, “oscuros y olorosos establos”, “débiles focos de las luces de la calle”, “el aire frío mordía”, “las casas se habían hecho sombrías” construyen el escenario y muestran la actitud, el “color local” de los personajes ante su medio, la sociedad irlandesa. Al clima gris de Dublín se une la escasa luz de la jornada invernal, circunstancia que ocasiona un monocromatismo comparable a las antiguas fotos de color sepia. Aunque en este caso lejos de lograr un efecto nostálgico se consigue resaltar el aspecto sombrío de las relaciones entre los personajes. En este sentido Germán Gullón manifiesta que el espacio “está lleno de memorias y esperanzas, lo que de alguna manera permite personificarlo, sentirlo como una realidad cuya consistencia varía según quien la observa o la vive” (Gullón, 1974: 244). De esta afirmación se deduce que el espacio literario es un elemento creativo totalmente vinculado a la actitud del individuo frente al entorno que le rodea, aspecto que Weisgerber defiende de manera inequívoca:

> L´espace romanesque est un espace vécu par l´homme tout entier, corps et âme, et dès lors voisin de ceux que représentent le peintre et le sculpteur, qu´invoquent les prêtres, qu´étudient sociologues, linguistes, géographes, psychologues et ethnologues. […] L´espace du récit englobera donc des répresentations mentales, le milieu psychique –illimité en théorie- des songes, des passions et de la pensée, et d´autre part, des sensations et des perceptions occasionnées par un monde physique dont la finitude est d´ordinaire aussi évidente que celle du sujet qui s´y meut (Weisgerber, 1978: 11-12).

La proyección de los sentimientos del individuo sobre el espacio le confiere, tal y como apunta Antonio Garrido, una gran "capacidad simbolizadora" (Garrido, 1993: 207). Las preocupaciones y obsesiones del personaje se leen en la descripción de su entorno. Así sucede en *La muerte en Venecia* (1912), de Mann. La decadencia de la ciudad adriática se asocia a la del personaje anciano y confundido que parece haber perdido la dignidad convirtiéndose en una absurda caricatura. La pestilencia de las aguas de los canales es comparable al corazón destrozado del reputado escritor que terminará derrumbándose silenciosamente: "aspirando, a bocanadas tiernas, dolorosas y profundas, la atmósfera de la ciudad, ese olor ligeramente hediondo a mar y a ciénaga del que había querido huir con tanta urgencia" (Mann, 2011: 68).

También en Colometa, el personaje de *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda, se establece una conexión íntima entre su angustia interior y los elementos que observa en el mercado donde efectúa sus compras. El ambiente bullicioso provoca en el personaje "maldecaps petits" (Rodoreda, 1999: 128) que la propia Colometa describe de esta manera: "tot sortia d´aquelles onades que a mi em deixaven buida quan m´hi asseia al davant, a cops de cua i amb els ulls fora del cap" (Rodoreda, 1999: 128). En la construcción espacial de la escena interviene una condensación de diversas sensaciones visuales y olfativas que establecen una notable conexión con la protagonista. El impacto visual de las vísceras de los animales así como el olor[13] que despiden provocan en el personaje una sensación de muerte y violencia que se identifica con su malestar interior: "dels rengles de les tripaires sortia l´olor fada de mort" o "els peus de cabridet amb l´ull de vidre, els cors partits, amb un canal buit al mig, embussat per una gleba de sang presa: un glop de sang negra" (Rodoreda, 1999: 128).

1.6 El discurso del espacio: narración y descripción.

Mediante la descripción el texto narrativo adquiere toda la información útil o interesante para que el lector pueda conocer y situar el lugar donde se desarrollan los

[13] Matoré afirma que: "longtemps ignorées ou méprisées, les odeurs ont pris leur revanche dans l´oeuvre de Baudelaire et des Symbolistes qui ont très bien compris le *pouvoir d´évocation individualisatrice des impressions olfactives* et qui ont montré les rapports des sensations olfactives avec le souvenir; Proust a exploité de telles correspondances qu´il a associées à des impressions affectives: pour lui l´odeur de vernis de l´escalier de Combray est lié au souvenir du chagrin que l´enfant ressentait quand on le couchait" (Matoré, 1967: 232).

hechos, pero además contribuye en muchos casos a determinar o justificar el comportamiento del personaje. Sin embargo, como se ha analizado anteriormente, el texto narrativo se puede caracterizar en ocasiones por mostrar un mínimo de referencias espaciales, circunstancias que dificultan al lector su incursión en el escenario del relato. En estos casos conocemos el espacio de forma implícita, con brevísimos detalles y reseñas, y otras de forma indirecta a través de lo narrado. Paralelamente a ello el texto puede presentar una exhaustiva recreación espacial bajo la apariencia de "un gran retablo armonioso" (Bourneuf y Ouellet, 1972: 125). La conveniencia de la descripción frente a la escasa precisión o incluso del rechazo más absoluto, constituyen dos estrategias que han originado históricamente distintas divergencias entre los autores. En este sentido Gérard Genette, manifiesta que la función del relato no es la de dar una orden, formular un deseo, enunciar una condición, etc., sino la de contar una historia. En principio, señala el autor francés que la más leve designación de elementos y circunstancias de un proceso puede ya ser considerada como un principio de descripción (Genette: 1969: 57). Genette sugiere, por tanto, que es más fácil describir sin narrar que narrar sin describir, dado que:

> La narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l´empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description es tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée (Genette: 1969: 57).

La oposición mostrar-contar, describir-narrar, ya se encontraba presente de manera implícita en las observaciones de Platón en *La República* en cuya obra distingue la diégesis (narración) y la mímesis (mostración): "la cantidad de información narrativa (relato más desarrollado o más *detallado*) y la ausencia (o presencia mínima) del informador, es decir, del narrador" (Genette, 1989: 224). La presencia de una mayor descripción afecta al ritmo de la narración, ya que según Genette: "es evidente que la cantidad de información es inversamente proporcional a la velocidad del relato" (Genette: 1969: 224). En el ámbito anglosajón esta oposición, gracias a la tesis de Henry James, se conocerá bajo los nombres de *showing* (mostrar) en contraposición a *telling* (contar). Esta distinción ha generado una serie de teorías acerca de la conveniencia o no de la descripción, de su mayor o menor predominio sobre la narración, de la convivencia de ambos conceptos en el relato, así como de las aportaciones de la descripción al significado del espacio narrativo. A continuación

comentaremos algunas de estas reflexiones teóricas.

Mieke Bal, partiendo de un pequeño fragmento del relato infantil *Danny va de compras*, de L. Roggeveen, habla de partes narrativas y no narrativas. Estas últimas denominadas "discursivas", son las partes del texto que no contienen una información "descriptiva", sino que se refieren a algo general, "declaraciones sobre el estado material del mundo y no comunican por tanto más que una *visión* de la realidad". En las partes discursivas se incluye "cualquier enunciado que se refiera a algo del conocimiento general fuera de la fábula" (Bal, 1985: 133). No obstante, estas consideraciones de Bal sobre las partes no narrativas basándose en el texto de Roggeveen, no facilitan una descripción espacial, sino una información sobre los dos personajes, sobre sus sentimientos. En este aspecto, la propia autora, consciente de las dificultades que estas reflexiones conllevan, se pregunta sobre la definición exacta de la descripción: "¿Es descriptivo el fragmento que no describe sólo objetos y personas, sino que también presenta el paso de un cierto espacio de tiempo?" (Bal, 1985: 135). En el siguiente fragmento "discursivo" de Charles Dickens, extraído de *La tienda de antigüedades* (1841) se observa que la sucesión temporal de los hechos lleva implícita una mínima descripción:

> La barcaza se acomodó para entrar en el muelle. Como los barqueros estaban muy ocupados, la niña y su abuelo, tras esperar en vano para darles las gracias o preguntarles a dónde debían ir, atravesaron un callejón oscuro y salieron a una calle abarrotada de gente. Aturdidos y confusos por el tumulto y la lluvia torrencial, se diría que habían vivido mil años atrás y que, resucitados de repente, habían aparecido allí por obra de un milagro. (Dickens, 2012: 459).

El texto de Dickens contiene partes narrativas, pues contempla la llegada a puerto de la niña y su abuelo abriéndose paso entre la multitud, y partes no narrativas donde predomina la descripción, ya que aportan información acerca de los objetos del entorno, como las calles y el ambiente que encuentran a su llegada. Todo ello se produce en una secuencia temporal. En este sentido Baquero Goyanes, en *Qué es la novela, Qué es el cuento* (1988), manifiesta que en la descripción no se excluye la dimensión temporal cuyo apoyo resulta básico en todo relato: "El *describir* alude predominantemente a un ir situando en un espacio dado una serie de rasgos de cuyo conjunto -de cuya sucesiva enumeración, o sea: de su ordenación temporal- nacerá la descripción buscada" (Baquero, 1988: 43).

La idoneidad de la descripción ha despertado no pocas divergencias. Así, hay autores, como Ortega y Gasset, que refiriéndose a la obra de Proust manifiestan que el exceso de material descriptivo bloquea el desarrollo de los hechos[14]. Otros, como Paul Valéry, manifiestan un cierto rechazo al abuso de las descripciones del paisaje debido al excesivo interés en "ornamentar" los textos con detalles a veces innecesarios que desvían la atención del lector y pueden contribuir "à la diminution de la partie intellectuelle de l´art" (Valéry, 1960: 1220). Otros autores, como D.S. Bland, plantean en *The Teory of the novel* (1967) un uso relevante y trascendente de la descripción y la aceptan si está justificada en el texto. Aunque Bland comprende la tentación que experimentan algunos autores por la descripción ya que puede permitir la utilización de prosa brillante:

> Description –of a sort- is so easy to do, and so frequently done for its own sake, without relevance to the totality of the novel, that the critic avoids so obvious a field for adverse comment. Relevance, in fact, is the key, as Elizabeth Bowen has pointed out in her *Notes on Writing a Novel*: "Scene is only justified in the novel where it can be shown, or ar least felt, to act upon action or character. In fact, where it has dramatic use." It is this use of relevant, dramatic description that I propose to examine, though within the limits of his article I can do no more than sketch out the sort of approach I consider desirable. It easy and tempting to regard descriptive passages in a novel as having little or no relation to problems of plot and character, particularly if these passages strike us as being no more than examples of *fine* writing (Bland, 1967: 313-314).

R.M. Albérès, por su parte, se muestra muy crítico, no en el uso de la descripción en sí, a la que califica como *la virtuosité de l´écrivain*, sino en su aplicación intrascendente y rebuscada. Albérès censura a Flaubert por su testarudez al introducir en la novela la descripción artística e inútil, "des bijoux de prose" (Albérès, 1962: 49), e influenciar al resto de los naturalistas aplicando, en expresión del propio Albérès, un "byzantinisme de la description" (Albérès, 1962: 49):

[14] Ortega y Gasset dice concretamente: "En Proust, la morosidad, la lentitud llega a su extremo y casi se convierte en una serie de planos estáticos, sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión. Su lectura nos convence de que la medida de la lentitud conveniente se ha traspasado. La trama queda casi anulada y se borra el postrer resto de interés dramático. La novela queda así reducida a pura descripción inmóvil, y exagerado con exclusivismo el carácter difuso, atmosférico, sin acción concreta, que es, el efecto, esencial al género. Notamos que le falta el esqueleto, el sostén rígido y tenso, que son los alambres en el paraguas" (Ortega y Gasset, 1982: 35).

> Après l´époque balzacienne, le *réalisme* commettra une erreur en négligeant ce sens symbolique. […] Le vêtement, qui chez Balzac restait un symbole, devient chez Flaubert l´occasion d´un simple catalogue illustré. […] Le ton, on le sent, est fort différent du style que prenait Balzac pour décrire la petite bourgeoise aux bas de filoselle: chez Balzac c´était l´image du personnage, conçue en premier lieu, qui s´exprimait à travers des détails d´habillement inventés d´après elle. Chez Flaubert on sent que c´est la documentation qui crée les personnages. Ainsi naquit le réalisme documentaire. […] En effet, sous prétexte d´exacte documentation, le réalisme descriptif se gâche en complaisance à *décrire pour décrire*, accumulant les termes techniques et descriptifs, comme si l´écrivain pressentait qu´il prépare, pour de futurs élèves, une *Dictée* du Cours supérieur (Albérès, 1962: 48-50).

En la Historia de la Literatura encontramos movimientos literarios en los que la descripción espacial es fundamental. El romanticismo, con su predilección por la naturaleza y por la ciudad, será uno de ellos[15]. La naturaleza romántica no es ni serena ni cuidada, sino agreste y llena de peligros y misterios. En cuanto a las ciudades, eligen espacios histórico-artísticos y ensalzan calles estrechas de gran tradición, vetustos palacios y rincones llenos de encanto, sin olvidar transmitirnos la belleza nostálgica de castillos y monasterios.

En el realismo y en el naturalismo la descripción del espacio ocupará un lugar preferente. Páginas enteras, descripciones brillantes ajustándose al mínimo detalle nos acercan a una visión de lo cotidiano. De esta manera, Balzac o Zola proporcionan al lector una información detallada del lugar donde se desarrolla la acción. Se ha criticado a estos autores por recargar sus novelas con descripciones a veces interminables, aunque estos excesos descriptivos hay que contemplarlos dentro del movimiento literario. En este sentido, Joan Oleza manifiesta que "*La Comedie humaine* de Balzac es un ensayo de aplicación del modo de ser zoológico a la sociedad humana" (Oleza, 1984: 8). Robert Abirached, por su parte, justifica las abultadas descripciones del realismo, un movimiento literario en el que "l´imaginaire devient maître de vérité et producteur de

[15] Ricardo Navas destaca de los románticos el interés por la minuciosidad en sus narraciones: "En su búsqueda del hombre concreto, del individuo, de sus circunstancias, conceden gran importancia al entorno. No operan nunca en el vacío. De ahí que sean muy dados a cuidar los fondos escenográficos, a describir con detalle el lugar de la actuación, a ambientar los hechos dentro de un contexto. Un poco impropiamente se ha denominado el fenómeno color local; pero la expresión, de cualquier modo, expresa bien ese gusto por lo particular y determinado frente al universalismo neoclasicista" (Navas, 1982: 59).

figures plus convaincantes que leurs modèles" (Abirached, 1979: 14), dada su capacidad para explicar la sociedad del momento y su ámbito de influencia:

> Le réalisme ainsi compris est un méthode d´organisation de la réalité ou, si l´on préfère, un instrument de lecture de la vie: voyez, chez Émile Zola, cette prodigieuse rêverie sur le corps et la matière, qui s´empare des sons, des couleurs, des mouvements et, à l´interieur, des sentiments et des sensations, tantôt pour leur donner une amplification éclairante, tantôt pour les faire saisir dans des projections symboliques inoubliables (Abirached, 1979: 14).

Bourneuf y Ouellet explican algunas de las funciones y significados de la descripción en el relato. En primer lugar ambos autores inciden en la capacidad de la descripción para crear y regular el ritmo de la narración: "al prestar atención al medio ambiente, provoca un remansamiento después de un pasaje de acción o bien una impaciente espera cuando interrumpe la narración en un momento crítico" (Bourneuf y Ouellet, 1972: 134). En efecto, la acción se detiene cuando el narrador decide prestar atención al entorno espacial, como ocurre, por ejemplo, en *El Jarama* (1955), de Sánchez Ferlosio. Al comienzo de la obra las andanzas y la charla del grupo de amigos excursionistas se interrumpen para dar paso al detalle del puente del tren sobre el río Jarama, la arboleda junto al viaducto y la isla en forma de huso que parte la corriente en dos ramales desiguales. En cambio, a veces, la descripción se erige "en obertura, en el sentido musical de la palabra, que anuncia el movimiento y el tono de la obra" (Bourneuf y Ouellet, 1972: 134). En *El nombre de la rosa* (1980), de Umberto Eco, el manuscrito de Adso de Melk se inicia describiendo un abrupto paisaje en el que destaca la imponente mole de la abadía, marco escénico en el que se va a desarrollar el relato. El narrador destaca la fortaleza de sus muros y, sobre todo, el aspecto inexpugnable de una "Ciudad de Dios" que al final termina por desmoronarse, como ya presagiaba el joven Adso nada más descubrirla a su llegada: "Me sentí amendrentado, preso de una vaga inquietud" (Eco, 1989: 30).

Paralelamente a la función "rítmica", encontramos una "función pictórica" que recrea minuciosos retablos "que no quieren que nada se escape". De esta manera la condición humana es percibida a través de técnicas relacionadas con la pintura: "yuxtaposición de pequeños toques *impresionistas*, grandes frescos de historia *collages* cubistas, etc." (Bourneuf y Ouellet, 1972: 135). En esta misma línea se expresa Gaëtan Picon a propósito de la obra de Balzac *Les Illusions perdues* (1836):

> "La palette des *Illusions* emprunte ses couleurs à la nature. Celle des *Splendeurs et Misères*, à une obscure et personnelle chimie. Il ne s´agit pas de peindre ce que l´on voit à travers ce que l´on sent: plutôt d´amener ce que l´on sent à devenir ce que l´on voit" (Picon, 1974: 10).

De ahí que en esta obra de Balzac, Lucien, recién llegado a París, advierte, en su paseo por la capital francesa la paleta pictórica de contrastes que ofrece la sociedad parisina. La rue de la Paix se convierte en escaparate de "le luxe des boutiques, la hauteur des maisons, l´affluence des voitures, les constantes oppositions que présentent un extrême luxe et une extrême misère saisissent avant tout" (Balzac, 1974: 177).

A veces, en algunos relatos, la mirada del narrador se asemeja al objetivo de una cámara y construye una visión cinematográfica del escenario de la ficción. De ese modo, por simple yuxtaposición de planos, se ofrece al lector varias escenas respetando el mismo ángulo de visión. Esta técnica narrativa, acuñada por Joseph Frank como "forma espacial", ofrece una simultaneidad de espacios en detrimento de la sucesión temporal del discurso[16].Gustave Flaubert crea en *Madame Bovary* (1856) un proceso semejante al que posibilitará el lenguaje que inventarán años más tarde los hermanos Lumière. En efecto, en el transcurso de la escena de la feria agrícola de Yonville, el fluir del tiempo de la narración se detiene y la atención se fija en la interacción de relaciones dentro del espacio de la acción. Estos planos se entrelazan, independientemente del progreso del relato, y el pleno significado de la escena lo definen únicamente las relaciones reflexivas entre las unidades del significado (Sauvage, 1982: 157-158). De esta manera, mientras Rodolphe y Emma Bovary conversan plácidamente ajenos al bullicio de la feria, la acción se desvía y se intercala la voz del presidente que entrega los premios a los agricultores. El texto muestra la sucesión de los hechos alternando dos secuencias, lo que el lenguaje fílmico mostraría al mismo tiempo:

> -Volvió a poner su mano sobre la de Emma y ella no la retiró.
>
> -*¡Premio a los mejores cultivos! -clamaba el señor presidente.*
>
> -Por ejemplo el otro día, cuando llegué por primera vez a su casa …
>
> -*A monsieur Bizet, de Quincampoix.*

[16] El intento de espacialización de la novela fue presentado por Joseph Frank en un extenso estudio publicado en 1945 y titulado *Spatial Form in Modern Literature*, que según Ricardo Gullón, "no tanto trata del espacio en la novela como de nuevas formas de construcción literaria que con exactitud califica de espaciales" (Gullón, 1980: 12).

-¡Quien me iba a decir que iba yo a poder acompañarla!

¡Setenta francos!

-No sé cuantas veces he intentado irme, pero no he podido por menos de seguirla, de quedarme con usted.

-*A los estiércoles*

-¡Y cómo me gustaría quedarme con usted toda la noche y mañana y al otro y ya para toda la vida!

-*¡Medalla de oro para Monsieur Caron, de Argueiz!*

Porque nunca en mi vida había encontrado a una persona tan llena de *encantos* como usted.

-*A Monsieur Bain, de Givry-Saint-Martin.*

-También yo conservaré siempre un buen recuerdo de usted.

-*Por un carnero de raza merina …*

-Si, pero me olvidará, habré pasado por su vida igual que pasa una sombra.

-*A Monsieur Belot, de Notre Dame*

-Pero no, ¿verdad que no? ¿Verdad que seré algo más que eso en su pensamiento, en su vida? (Flaubert, 1990: 174-176).

La espacialización de Frank no adquiere siempre la misma configuración. Si el texto de Flaubert ofrece un cierto dinamismo, en *El bosque de la noche* (1936), de Djuna Barnes, se observa una falta de agilidad en el desarrollo de la historia. Refiriéndose a esta última obra, Ricardo Gullón sostiene que "por su acción, por un movimiento de que carece, sólo cabe hacerlo pensando la novela en términos de una situación estática" (Gullón, 1980: 13). El tiempo parece dislocarse y los diversos planos se ofrecen de manera fragmentada a partir de continuas alusiones a imágenes y símbolos que se mezclan y yuxtaponen. En la escena en la que Nora acude a casa del doctor Mathew O´Connor, el tiempo se detiene y cede su protagonismo al espacio. Los libros de medicina, las diversas prendas de lencería, perfumes y cremas entre otros elementos que llenan la reducida habitación, constituyen el escenario de la conversación entre ambos personajes. Por expreso deseo de Nora, el día y la noche establecen el hilo conductor de la charla: "¿Tienen las cosas el mismo aspecto a las diez de la mañana o al mediodía que en la oscuridad?" (Barnes, 2006: 121), pregunta ella al doctor. Las diversas secuencias referidas a la noche parisina concentran los hechos de manera dispersa y aunque el lector puede percibirlos, estos no pueden ser relatados simultaneamente. Los diferentes planos, temporalmente inconexos recogen las excentricidades cometidas en la tiniebla francesa. Desde el individuo que echa una limosna en una bacineta "para poder a la mañana siguiente hacer sus necesidades"

(Barnes, 2006: 120), hasta las voces de los pregoneros anunciando el precio del vino del que hacían uso "algunos buenos dependientes empapados de orín, de vinagre y del fluido de las sangrías, apostados por los callejones circundantes a la residencia de alguna princesa agreste que, en camisón de terciopelo, aullaba bajo la sanguijuela" (Barnes, 2006: 117). Sombras, penumbras, bellezas y deformaciones referidas a la oscuridad de cualquier ciudad, construyen una trama espacial fraccionada en multitud de secuencias.

1.7 El punto de vista

Las diferentes formas en que se presenta el espacio en el relato están condicionadas por el tipo de focalización establecido entre el narrador y el personaje. Las posiciones entre ambos pueden coincidir en un momento dado, pero en otros casos son divergentes y así la posición pasa de un personaje a otro y el narrador permanece al margen. La cuestión sobre la visión o punto de vista alcanza en Genette, como es sabido, un gran desarrollo. Sus conclusiones se basan en criterios que ya habían propuesto Pouillon y Todorov. Estos autores definen "la visión" como el punto de vista a partir del cual son presentados los hechos. Genette elige para denominar las diferentes perspectivas el término anglosajón "focalización", para "evitar el carácter específicamente visual que tienen los términos *visión, campo y punto de vista*, […] que por lo demás responde a la expresión de Brooks y Warren: *focus of narration*" (Genette, 1989: 244). En este aspecto, Genette distingue entre focalización cero, o relato no focalizado, focalización externa e interna. La percepción del espacio representado por la focalización cero nos descubre a un narrador que, al gozar de los privilegios de la omniscencia, posee un dominio absoluto no sólo del tiempo y el espacio sino también de la conciencia de los personajes. Una muestra clara de estas facultades se encuentra en la novela realista. En cambio en el siglo XX, la omniscencia adquiere una forma de ubicuidad absoluta del espacio según se observa en novelas como *El Jarama*, en la que el narrador presenta diversas secuencias de hechos simultaneos en lugares diferentes. Un fragmento de la obra de Sánchez Ferlosio recoge la dispersión del grupo de amigos por los ribazos del río. Se distinguen varios planos conciliando a un tiempo el movimiento de los personajes en los distintos ángulos escénicos: un grupo de jóvenes

esparcidos por la arboleda, otros en la otra orilla entre matorrales, mientras unos pocos toman el sol sobre el cemento de la presa. La mirada del narrador ofrece en otra secuencia el jadeo de Fernando y Mely en la subida al puente, dejando atrás a los demás amigos. Una vez arriba, el narrador nos ofrece un panorama desde el puente, la perspectiva del ribazo, las viñas y las aguas que fluyen bajo la mole del viaducto bajo un sol anaranjado. Pero además de poseer el dominio absoluto del espacio y el tiempo, el narrador omnisciente igualmente se permite resaltar comentarios, conductas y actitudes de unos personajes con otros, como señala Bobes Naves: "tiene acceso al interior de los personajes, porque son criaturas suyas" (Bobes, 1985: 233). De este modo en *El Jarama*, el narrador capta reacciones que pueden parecer absurdas y triviales[17], fruto del asombro que provoca a los jóvenes aspectos tan corrientes del paisaje como el color arcilloso de las aguas del Jarama, el limo que hace patinar a una de las chicas o el descubrimiento de un puente ferroviario.

En cambio en la focalización externa el narrador se limita a captar lo que percibe, ya sea un paisaje o la actitud de los personajes, a través de los sentidos, como señala Genette, "sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos" (Genette, 1989: 44). Este tipo de focalización se utiliza muchas veces al inicio del relato en gran número de novelas de aventuras, cuando el narrador presenta a un personaje desconocido, en un ambiente o en un escenario cuya vinculación al resto de la obra se ofrecerá con posterioridad. La llegada al puerto de Marsella del bergantín "Faraón" nos ofrece al comienzo de *El conde de Montecristo* (1844), de Alejandro Dumas, una muestra de lo que el narrador percibe, sin que en ningún momento se nos permita conocer el mundo interior de los personajes. De entrada el narrador no nos dice todo lo que sabe, manteniendo así la intriga o el misterio a lo largo de los episodios. Por esta razón, no conocemos más allá de la actitud que presentan la multitud de curiosos que contempla la entrada de la embarcación; ni tan siquiera el sentimiento que les embarga, aunque su semblante augure algún trágico

[17] En relación con la banalidad e intrascendencia de los discursos de la juventud de *El Jarama*, Rodríguez Cacho manifiesta que: "Sanchez Ferlosio había decidido explorar una veta inusitada en el modelo conductista en boga: reproducir fielmente todos los registros del habla coloquial juvenil de la época como si fuera un "magnetofón", para delatar la adocenada mentalidad que traslucía, la carencia de inquietudes de unos chicos conformados con su suerte y reconfortados en su identidad "madrileñista" frente a todo lo de fuera" (Rodriguez Cacho, 2009: 443).

acontecimiento: "cortaba las espumosas aguas con tal lentitud, y con un movimiento tan penoso, que las gentes que lo observaban, con el instinto con que se persigue una desgracia, se preguntaban qué funesto accidente podía haber ocurrido a bordo" (Dumas, 1970: 7).

Sin embargo en ocasiones las focalizaciones no se aplican siempre de manera rigurosa, pues en un mismo relato la focalización interna puede pasar a omnisciente o cero en el momento en que el narrador, desvelando de antemano el desenlace de los hechos, nos avanza lo que el personaje tiene previsto llevar a cabo. Estos cambios de perspectiva ilustran un relato polimodal en la exposición de los hechos. Genette señala, por tanto, que: "Entre la información del protagonista y la omniscencia del novelista, hay la información del narrador, que dispone de ella aquí como le parece y no la retiene sino cuando ve una razón precisa para ello" (Genette: 1989: 258-259). Esta situación se produce en *Los siete locos* (1929), de Roberto Arlt. El narrador en ocasiones habla por sí solo y desvela datos, efectúa aclaraciones e incluso se adelanta a lo que el personaje conoce en un alarde de omniscencia total: "Si alguien le hubiera anticipado a Erdosain que horas después tramaría el asesinato de Barsut y que asistiría casi impasible a la fuga de su esposa, no lo hubiera creído" (Arlt, 1992: 102). Otras veces cede la palabra a los personajes, Erdosain, Ergueta, el Astrólogo … originando una focalización múltiple que permite conocer el lector diferentes puntos de vista. En ocasiones, el narrador revela un juego de identificación y distancia con el protagonista, Augusto Remo "Erdosain", logrando un tono intimista similar al de un relato homodiegético. En otro momento, de nuevo la focalización vuelve a ser interna y conocemos el paisaje urbano bonaerense desde la melancolía interna del personaje. La arquitectura de los espléndidos edificios de las calles Montevideo y Avenida Quintana denota la vida opulenta de sus moradores. Así, el narrador, identificado con el dolor de Erdosain, nos traslada la frustración que siente el personaje de no ser uno de los residentes acomodados de estas viviendas. A través de las livianas cortinas de gasa que cubren las ventanas de color gris perla, Erdosain imagina que la vida debía contemplarse de manera muy distinta de cómo la percibe él mismo desde la calle: "¡Qué distinto debía ser el amor a la sombra de estos tules que ensombrecen la luz y atemperan los sonidos! …" (Arlt, 1992: 103).

En obras como *Sostiene Pereira* (1994), de Antonio Tabucchi, se observa una focalización variable sobre el personaje del periodista Pereira, ya que el punto de vista

fluctúa desde el interior al exterior. Se advierte la voz del narrador, al margen del personaje, que describe lo que Pereira siente, náuseas y retortijones de tripas tras la toma de dos vasos de agua que sabía a huevos podridos, sus pensamientos sobre Monteiro Rossi y el retrato de su esposa. Pero también esta visión interior se intercala con la descripción externa de sus movimientos en el balneario de Coimbra, su exposición a los surtidores de vapor, la ducha fresca y el alivio de la relajación de aquellos servicios termales. En relación con estas fluctuaciones Genette indica que la focalización interna[18] "no se realiza plenamente sino en el relato en monólogo interior" (Genette, 1989: 247), a través del cual el lector puede viajar mediante la pesadilla o el sueño a múltiples lugares vinculados a las emociones internas del personaje.

En *La Colmena* (1951), de Cela, la presencia directa de un narrador omnisciente y omnipresente nos presenta a los personajes desde fuera y desde dentro. De manera alternativa cede su voz a los "personajes focales", ya que cada uno de ellos ofrece una información acerca de sus vidas en el Madrid sórdido de 1942. Las referencias espaciales son continuas, así como las pequeñas anécdotas de la vida de cada uno de los clientes del café de doña Rosa. La descripción del ambiente va dosificándose poco a poco, detalle a detalle: el mármol de los veladores, antes lápidas en las Sacramentales, el humo de los cigarrillos que caracteriza la atmósfera del establecimiento, las copitas de ojen, los cafés y los bollos suizos, en cuya consumición ocupa la clientela toda la tarde.

Capítulo 2 – Una aproximación a los espacios narrativos

Es muy probable que la lectura de alguna novela concreta haya despertado en el

[18] Jorge Lozano explica la dificultad de conjugar estas oscilaciones del punto de vista en algunos fragmentos: "En rigor la focalización interna supone el sincretismo del actante observador con el personaje focal. […] A través de las expresiones léxicas, fundamentalmente los verbos, que denotan la percepción, la cognición o el sentimiento es posible identificar la posición del observador como exterior o interior del personaje. […] Toda descripción del personaje o de sus acciones (como la de mirar), supone una perspectiva exterior, mientras la presentación del contenido de su percepción o de sus procesos mentales, una interior. Es decir, las expresiones que presentan pensamientos, percepciones, etc, del personaje indican que la posición del observador es interior, pero que se mantiene una voz, la del enunciador, extraña al personaje" (Lozano, 1989: 135).

lector un notable interés o una cierta fascinación por el espacio que el autor recrea en la narración. De alguna manera existen escenarios cargados de gran simbolismo que, unidos a los caracteres humanos allí representados, dan vida a la trama e invitan al lector a penetrar en ese mundo ficticio creado a la sazón por el escritor y contrastarlo con el "mundo real". Sirva como ejemplo de ello una atenta lectura de novelas como *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984), de Saramago. Siguiendo los paseos del Dr. Reis, podemos llegar a conocer las calles lisboetas, los colores cambiantes del cielo atlántico o el trasiego de tranvías que penetran en angostas callejas. Y esto es posible merced a ese "mapa mental" de los espacios que nuestra imaginación va creando a medida que nos adentramos en la historia del relato. Claudio Magris, por ejemplo, muestra su "curiosidad" por conocer el escenario narrativo donde se recrea la acción, en su caso la planicie castellana donde se representan las andanzas de Don Quijote y Sancho:

> La verdad es que tal vez sea algo ridículo –como de niños que quieren ver los campos de batalla- ir a conocer los escenarios de la literatura, pero me gusta ver mundo y, en este caso, comparar el paisaje con la novela. Ver la llanura y los colores, el blanco, el añil, la maravillosa tierra roja al lado de la Cueva de Montesinos. Puede que la literatura sea también parte del mundo del modo en que lo son, por ejemplo, las hojas (Rodríguez Marcos, 2001: 8).

A tenor de lo expuesto por Magris, sucede que cuando visitamos esos "campos de batalla" nos invade el interés por contemplar hasta qué punto la ficción se ajusta a la realidad, que por otra parte no deja de ser cambiante y sorprendente. Ya lo sugería Claudio Guillén cuando menciona el insólito poder descriptivo de un escritor como Josep Pla:

> Para ese alucinado de lo visible y concreto que es Pla, la apariencia de las cosas y de las personas es tan fascinante como primaria, enigmática y muchas veces indescifrable. No es sino el aliciente para un proceso de conocimiento, que todo reencuentro vuelve a estimular (Guillen, 1998: 167).

El mismo Guillén señala que "el percibir y el imaginar son simultáneos y se enriquecen mútuamente" (Guillén, 1998: 160). En efecto, ese instante cristaliza en el autor que traslada a su imaginario la percepción espacial. Existen descripciones sobre paisajes que sugieren en el lector distintas interpretaciones. Tomamos como referencia el mundo de Vetusta, de Alas Clarín, en el que Guillén analiza las múltiples posibilidades que encierran los espacios en los que se mueve el personaje de Ana

Ozores. Toda una cosmogonía de sensaciones provocadas por la lluvia y el sol proyectado en los días de paseo por El Espolón o el aspecto sombrío del perfil urbano, símbolo inequívoco de la mezquina sociedad vetustense. Sirva también como ejemplo la configuración espacial de Macondo, trasunto de Aracataca, en *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez. La fusión de ambos escenarios, el literario y el geográfico trasladan al lector a un imaginario de raíces profundas, ocultas y misteriosas presentes en América Latina. En este sentido, Ricardo Gullón plantea la interacción de los dos espacios señalando que: "Cierta tendencia a confundirlos puede ser alentada por el hecho de ser el uno parte del otro" (Gullón, 1980: 8).

A la complejidad que supone enfrentarse a las diferentes posibilidades de interpretación que contiene el espacio, habría que añadir la no menos dificultosa tarea de ordenar esos "campos de batalla" a los que aludía Magris. Este conflicto, como indica María del Carmen Bobes, guarda ciertas similitudes con la búsqueda de criterios que contribuyan a presentar una tipología de la novela. Según esta autora, las denominaciones pueden considerarse como una elección circunstancial unas veces y arbitraria en otras[19]: "las clasificaciones que se han propuesto suelen ser muy generales y sus términos solaparse, porque no son excluyentes" (Bobes, 1998: 91). También Lorenzo Silva se refiere a esta dificultad señalando que: "La literatura es un dominio de la imaginación, y la imaginación tolera mal las fronteras y las definiciones" (Silva, 2000: 17).

La selección de espacios narrativos que presentamos a continuación permite una reflexión sobre el ser humano sobre cómo modela su actitud, el entorno y este a su vez determina su experiencia. Una interacción que nos recuerda la distinción que efectúa Merleau-Ponty entre el espacio geométrico y el espacio antropológico. Este autor advierte que la existencia espacial es "condición primordial de toda percepción viviente" (Merleau-Ponty: 1985: 126). De ello se deduce que hay tantos espacios como

[19] Según Bobes Naves: "una clasificación temática permitiría denominaciones como novela sentimental, de caballerías, pastoril, picaresca, costumbrista, histórica, policíaca, rosa, etc., y una clasificación basada en el criterio del "modo" de escribir, permitiría hablar de novela idealista, realista, naturalista, objetiva, alegórica, simbólica, etc., pero no cabe duda de que los términos de una y otra clasificación pueden concurrir en una novela, y en algunos casos incluso se implican temas y modos: una novela picaresca exige un tratamiento realista, una pastoril usará un lenguaje idealizado como corresponde al platonismo. Las clasificaciones son muy relativas, por esta razón" (Bobes, 1998: 91).

experiencias espaciales[20]. No es casualidad, por tanto, que inicialmente abordemos la casa como experiencia espacial dado que constituye el primer ámbito del ser humano. A continuación, y como paso previo a la exterioridad, estudiaremos el espacio liminar, aquellos escenarios que encierran en sí una fase intermedia, metáfora de un proceso de indefinición que permite una relación distinta del ser humano con su entorno. El espacio interior, aquel que se identifica con su propio conflicto interno, será analizado en otro apartado, el dedicado al espacio de la conciencia. Ya en el mundo exterior examinaremos la repercusión y el valor de los espacios de acuerdo con la actitud y los gestos del individuo en el contexto social al que pertenece. El último apartado dedicaremos a aquellos espacios que adquieren un aspecto maravilloso y extraño a pesar de estar planteados generalmente de modo realista.

2.1 La Casa

Iniciamos este análisis con la casa por la importancia que adquiere en toda relación humana, pues, como señala Gaston Bachelard, "todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa" (Bachelard, 1998: 35). La casa constituye la morada inicial del ser humano: "nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con fecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos" (Bachelard, 1998: 34). En consecuencia toda reflexión acerca de la casa, desde una perspectiva fenomenológica, debe contemplar la intimidad de su interior, entendiéndose esta no solo como una forma espacial, sino también como una idea de construcción personal. No obstante la valoración del hogar, así como la de otros espacios, pueden generar, según Lotman, estructuras de significación más profunda: "cada modelo de mundo encierra su idea de interpretación semántica, y esto exige que se haga más complejo el modelo de la cultura" (Lotman, 1998: 114). Así, un mismo elemento del texto puede tener sentidos diferentes según el contexto político o religioso en una determinada coordinada temporal. Así, cuando examinamos ciertos textos de la Edad Media, Lotman señala que: "nos topamos con la multiplicidad de escalones de su construcción semántica" (Lotman, 1998: 114). Gilbert Durand nos recuerda que todos los procedimientos metafóricos

[20] Merleau-Ponty añade que: "Esta experiencia es relación con el mundo; en el sueño y en la percepción y por así decirlo anterior a su diferenciación, expresa la misma estructura esencial de nuestro ser como ser situado en relación con un medio ambiente, un ser situado por un deseo, indisociable de una dirección de la existencia" (Merleau-Ponty, 1985: 130).

consisten en ir más allá del sentido propio:

> jamás hay un sentido propio, objetivado, de un término; sino sentidos según el contexto, el autor, la época … Dicho de otro modo, la palabra sólo es real porque, al ser vivida en un contexto expresivo y al estar comprometida en un papel metafórico, con respecto a ella lo semiológico sólo tiene valor por referencia a lo estilístico, primero, y, finalmente, a lo semántico, no a la inversa (Durand, 2005: 424).

La idea de intimidad del interior de la casa es subrayada por una serie de valores asociados a la misma. Uno de ellos sería el de la protección. No solamente en el sentido de "recipiente", donde se guardan los recuerdos e imágenes pasadas, sino también como "baluarte" frente a las agresiones externas, "ya sean las tormentas del cielo o las tormentas de la vida" (Bachelard, 1965: 37). Precisamente el mal tiempo puede convertirse en un factor, si bien no el único, que potencie el valor de protección de una casa. Según latitudes geográficas, el invierno con la lluvia resbalando en los cristales de las ventanas y las tonalidades grises de la luz del día, convierten la casa en un nido. También la noche, alrededor de cuya imagen gravita lo profundo, lo secreto o lo misterioso, invita a buscar la intimidad. En este sentido recordemos el carácter protector que la casa ejercía para Quasimodo, el joven deforme que se encargaba de las campanas en la novela de Victor Hugo *Nôtre Dame de Paris* (1831). Para este personaje la catedral cumple la función de casa, de concha de caracol, que le resguarda de un mundo exterior que le resulta hostil, dada la doble fatalidad de su nacimiento desconocido y de su desproporcionada naturaleza. Entre el gran edificio catedralicio y el campanero se había establecido "una especie de armonía misteriosa y preexistente" (Hugo, 1971: 175). En el edificio-concha se establece la dialéctica "del ser libre y del ser encadenado" (Bachelard, 1998: 145), pues, como le sucede al caracol que intenta salir de su concha, "el miedo bloquearía toda curiosidad" (Bachelard, 1998: 146). Quasimodo se había acostumbrado "a no ver nada en el mundo más allá de las religiosas paredes que le habían albergado en su sombra" (Hugo, 1971: 175). Cuando el personaje de Hugo se decide a salir definitivamente se encaminará hacia el patíbulo donde Esmeralda es ajusticiada, y allí, junto a ella, decide morir. En este sentido, Bachelard nos recuerda la simbología antigua de la concha, comparando el alma con la concha que anima al ser entero. Así, al perder su envoltura, el cuerpo "se vuelve inerte cuando el alma se separa de él, lo mismo que la concha es incapaz de moverse cuando está separada de la parte

que la anima" (Bachelard, 1998: 151).

Entre el personaje de Quasimodo y el de Gabriel Luna, de *La catedral* (1903), de Blasco Ibáñez, puede establecerse cierto paralelismo en cuanto a la función protectora que cumple la casa-templo, aunque el grado de dependencia es diferente. Gabriel siente aquellos muros como su morada, deambula por ella a diario en aquella construcción gótica en la que nació y se crió, concretamente en las llamadas Claverías o claustros altos: "Le gustaba pasear por las naves, detrás del altar mayor, el sitio más oscuro y silencioso del templo. Allí dormía gran parte de la historia de España" (Blasco, 1972: 950). Al contrario que Quasimodo, Gabriel abandona la concha de caracol para enfrentarse al mundo exterior y regresa a su nido catedralicio convertido en un activista político debilitado y próximo a la muerte. Gabriel decide pasar los últimos días de su vida refugiado entre sus muros, quizá buscando, como indica Bachelard, "el sueño de la tranquilidad que queremos realizar cuando nos metemos en nuestra concha" (Bachelard, 1998: 158).

En ocasiones la relación del personaje con la casa suele ser tan intensa que se convierte en la representación de su conciencia. Esta situación se vive, según señalan Agnes y Germán Gullón, en *Sangre patricia* (1902), de Díaz Rodríguez, donde

> la relación del protagonista con la casa es tan intensa y apasionada (como apasionado es él mismo). La casa se convierte en *prolongación de su conciencia, o como en una segunda conciencia muy vasta*, la piensa viviente, dotada de un alma en donde se conserva lo pasado (Gullón, 1974: 259-260).

Entre el ser humano y su primer universo hay correlaciones evidentes. Una de ellas se aprecia en la descripción del interior de la casa, cuyo aspecto puede considerarse una extensión de la personalidad de sus moradores. El marco escénico, apuntan René Wellek y Austin Warren, "es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje" (Wellek y Warren, 1985: 265). Una clara muestra de esta vinculación la encontramos en la novela realista del siglo XIX. El mundo de la *Comédie humaine*, en la obra de Balzac,[21] y el Madrid de Galdós ofrecen

[21] Wellek y Warren señalan que "la detenida descripción que Balzac hace de la casa del avaro Grandet o de la Pensión Vauquer ni está fuera de lugar ni sobra en cuanto que son casas que expresan a sus

una imagen de la sociedad en la que viven ambos autores: "Para el realismo, la casa es una prolongación de quien la habita: hace a su inquilino y su inquilino la hace; no es sólo un sitio; ni tan siquiera un decorado" (Prado, 1999: 250). Determinados textos inician al lector en un recorrido por la intimidad de los hogares, mostrando sus esplendores y sus miserias, sus particularidades y estatus social a tenor del tamaño y número de dependencias que la componen, de la riqueza de los materiales así como del mobiliario que las adornan. El interior de la casa no sólo ofrece protección sino también confort a sus moradores. Estos rasgos aparecen con frecuencia en la novela histórica, que recrea las relaciones humanas dentro del sistema de valores y creencias de una determinada época. En *Bearn o la Sala de les nines* (1956), de Llorenç Villalonga, el hogar mallorquín de los señores de Bearn, "mescla de casa de pagès i de palau" (Villalonga, 1980: 24), nos muestra un mundo aristocrático y rural en plena decadencia. La casa ofrece el aspecto propio de una clase acomodada en la que se observa todavía, a pesar del ocaso de la nobleza rural, la distinción entre señores y criados. Su salón principal, "d´una gran magnificencia, folrat de seda color cel, amb miralls i bones porcel.lanes" (Villalonga, 1980: 26), tiene los detalles propios de una rica decoración y proporciona bienestar a sus residentes. La intimidad, dice Bachelard, "necesita el corazón de un nido" (Bachelard, 1998: 98); por tanto la fisonomía hogareña de Bearn refuerza el valor de protección sobre "las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida" (Bachelard, 1998: 37). También la decadencia se percibe en el ambiente de la casa de la señora Anita en *El embrujo de Shanghai* (1997), de Juan Marsé. El aspecto de su interior denota el deterioro de una antigua opulencia, según advierte el joven Daniel, narrador de la historia. La miseria de un presente desahuciado se hace patente en el abandono y la indolencia de la intimidad familiar "el olor rancio de los muebles", techos altos "de estucados roídos", muebles de caoba "que tenían un aire de armatostes inamovibles", figuras de mármol y porcelana "en pedestales y acumulando polvo" (Marsé, 1997: 41), son expresiones metonímicas de unos moradores que la postguerra barcelonesa ha desgarrado de la misma manera que ha hecho mella en los pulmones de Susana, hija de Anita, postrada en la cama por tuberculosis:

> Me llegó también, según me acercaba a la galería, el aroma a eucalipto y la humedad cálida y

---

dueños; afectan, a modo de atmósfera, a aquellas otras personas que han de vivir en ellas" (Wellek y Warren, 1985: 265).

> enfermiza del ambiente: una densidad del aire y un olor que no había respirado en ninguna casa y que me produjo una mezcla de excitación y aprensión (Marsé, 1997: 41).

Sin embargo no pretendemos mostrar únicamente el interior del hogar como retrato de la realidad social, sino también la exploración de matices capaces de lograr "el germen de la felicidad central, segura e inmediata" (Bachelard, 1998: 34) que permite la completa adhesión al espacio habitado. Entendemos la idea de seguridad de Bachelard como aquella sensación de bienestar del individuo al reencontrarse con la concha inicial en un momento determinado de su vida. La celebración de un ágape puede ser motivo de bienestar en la intimidad hogareña, como sucede en *Arroz y tartana* (1894), de Blasco Ibáñez. Alrededor de una mesa elegantemente preparada para la ocasión, la protagonista, Doña Manuela, congrega en el primer día del año a su familia. Durante la comida los comensales paladean los abundantes y apetitosos manjares en animada y bulliciosa charla y prorrumpen en halagos ante el plato del día, "pescado a la bayonesa" obra maestra de Visanteta. El tiempo desapacible que se vive en la calle contrasta con la calidez y cordialidad del interior de la casa:

> ¡Caballeros! … ¡Ni en la mejor fonda! -dijo Rafael. ¡Olé por la cocinera! […] Llovía, y la gente pasaba chapoteando en el fango, con el paraguas calado. ¡Qué bien se estaba allí dentro, en el caliente comedor, ante una mesa tan abundante! Había que reconocer que Dios es bueno y proporciona ratos muy agradables a los que tienen casa y cocinera. (Blasco Ibáñez, 1998: 93).

El placer de la intimidad del hogar se concentra en ciertas dependencias de la casa, como el salón. Allí se observa el recogimiento de los personajes dispuestos a las confidencias o a la plática. Jean Weisgerber señala que las audiciones de música o el juego como elementos que sin duda contribuyen a la familiaridad y al bienestar. La sociedad ideal, añade Weisgerber, se identifica con el pequeño círculo de parientes y amigos:

> Duos, trios, ou mieux encore: quattuors et quintettes, formations que Mozart et Haydn ont investies de gloire en cette grande époque de la musique de chambre. En littérature, la vie publique perd son prestige; on se retire chez soi, en famille. Dans les demeures cossues, l´espace habité est cloisonné en salons ou salle commune, chambres à coucher, cuisine, cabinets enfin où l´on peut écrire à loisir, soustrait aux regards indiscrets: dans ce conteste, le développement du roman épistolaire se justifie aisément. (Weisgerber, 1978: 233).

También en el salón tenían lugar reuniones literarias, como los salones parisinos

del siglo XVII de Madame de Rambouillet y su rival el de Madeleine de Sendéry. El anfitrión o anfitriona dirigía la velada en la que los invitados disfrutaban de la lectura y la conversación, actividades que contribuían a la ampliación de conocimientos de los asistentes.

En las novelas del siglo XIX, durante el realismo, el salón sigue siendo esencial en el desarrollo del relato. Esta parte de la casa adquiere una especial significación, ya que puede considerarse un cronotopo, pues confluyen elementos espaciales y temporales. En el salón-recibidor se comenta, se dialoga sobre ideas y pasiones, se producen encuentros y desencuentros, pero, ante todo, estos lugares son puntos de referencia del espacio social. Los éxitos y fracasos de las pretensiones políticas, financieras y artísticas se fraguan en esos ámbitos. Balzac en *La Duchesse de Langeais* (1834), representa los encuentros colmados de confidencias, unas discretas y otras pérfidas, que tenían lugar en los salones de la duquesa Antoinette. Los invitados eran dirigidos hábilmente por el coraje y el gesto expertos de esta dama francesa, según nos presenta Balzac en el siguiente fragmento:

> Quand elle arrivait dans un salon, les regards se concentraient sur elle, elle moissonnait des mots flatteurs, quelques expressions passionnées qu´elle encourageait du geste, du regard, et qui ne pouvaient jamais aller plus loin que l´épiderme. Son ton, ses manières, tout en elle faisait autorité. Elle vivait dans une sorte de fièvre de vanité, de perpetuelle jouissance qui l´étourdissait. Elle allait assez loin en conversation, elle écoutait tout, et se dépravait, pour ainsi dire, à la surface du coeur (Balzac, 1976: 93-94).

Balzac presenta la historia de una mujer seductora que frecuentaba los más lujosos salones de la época, aquellos que estaban dominados por la hipocresía y las apariencias. Halagada por las atenciones del general Armand, marqués de Montriveau, planeó un juego de seducción que consistía en rechazar de forma continuada sus pretensiones amorosas. También en *La Regenta* (1884), de Clarín, el salón y el gabinete de la marquesa de Vegallana acoge la clase más selecta de Vetusta. Allí se hablaba de política local y se ganaban batallas con la actitud de unos y las influencias de otros, siempre bajo una aparente cordialidad que enmascaraba envidias y rencores como requería el convencionalismo imperante en el mapa político, religioso y social de Vetusta.

El estudio de la casa, desde la perspectiva del espacio narrativo, implica acercarnos al personaje que la utiliza como morada. Ricardo Gullón señala que "explorar la casa será explorar el ser humano, que también tiene desvanes y sótanos, rincones y galerías" (Gullón, 1980: 14). Por ello, aunque la casa nos brinda en una primera instancia una imagen de reposo y tranquilidad, asociada a la idea del nido que sugiere Bachelard, en ocasiones se presenta bajo una semiotización negativa. Así sucede en *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda. En esta novela la casa acaba transformándose en prisión para su protagonista, Natalia/Colometa. Los palomos se convierten en asaltantes, no solo de la casa sino de la vida de Colometa. En el intento de huída de la concha que le aprisiona, Colometa sube a la azotea de casa. La ascensión siempre se opone al descenso, a lo subterráneo, al ser oscuro de la casa donde habita la irracionalidad de lo profundo: "I m´en vaig anar al terrat, amb el cel tibant i de color de maduixa a la posta" (Rodoreda, 1999: 173). Desde un punto de vista fenomenológico, la buhardilla y la terraza constituyen la liberación del soñador que, como indica Bachelard, abandona "las profundidades de la tierra y entra en las aventuras de lo alto. La misma semiotización negativa la encontramos en *Entre visillos* (1957), de Carmen Martín Gaite, la imagen protectora de la casa representa para Elvira un espacio de clausura. La obra cuenta los conflictos interiores de una joven en una ciudad de provincias durante los años cincuenta del siglo XX. El espacio interior de la casa refleja la opresión que siente la protagonista por los prejuicios sociales, la rutina y el aburrimiento de una sociedad plana y conformista, que genera desilusión y banalidad en una juventud condenada a ver y a vivir la vida entre visillos. También en esta obra la simbología de la ascensión[22] tiene un significado de liberación frente al ambiente de opresión de una casa demasiado preocupada por los convencionalismos sociales de la época de la protagonista: "Es una casa de luto" (Martín, 1992: 122). La salida al balcón no sólo supone encontrar la frescura de la calle, sino también la elevación de su mirada y su conciencia hacia un mundo diferente:

> Le hubiera gustado ver de golpe a sus pies una gran avenida con tranvías y anuncios de colores, y los transeúntes muy pequeños, muy abajo, que el balcón se fuera elevando y elevando como un

[22] Gilbert Durand manifiesta que: "la ascensión descansa en el contrapunto negativo de la caída. Fauces, abismo, Sol negro, tumba, cloaca y laberinto son las antítesis psicológicas y morales que ponen de manifiesto el heroísmo de la ascensión" (Durand, 2005: 133).

ascensor sobre los ruídos de la ciudad hormigueante y difícil. (Martín, 1992: 128).

También el desván es otra parte de la casa que representa la evasión, la búsqueda de la serenidad, del descanso. Es un espacio para soñar, donde las ideas se vuelven más diáfanas a causa de la luz del día que invade su interior: "La escalera del desván, tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila" (Bachelard, 1998: 57). En *Los pazos de Ulloa* (1886), de Pardo Bazán, el luminoso desván constituye un lugar de gratos recuerdos, de objetos olvidados que trasladan a los personajes a un tiempo en el que brillaban "la pompa, aparato y esplendor de los Prados de la Lage" (Pardo Bazán, 1986: 39). Imágenes evocadoras, mezcla de ensueño y recuerdo, que invitan a las bulliciosas muchachas que lo visitan a descubrir las costumbres y ocupaciones de la nobleza gallega de antaño: farolillos de los pajes que alumbraban a sus señoras al regreso de las tertulias, espadines de acero, medias caladas de seda, faldas y chaquetas de grana.

Los valores de protección e intimidad pueden encontrarse igualmente en edificios, aunque estos no tengan la consideración ni el aspecto de una casa. El valor de nido y concha puede adquirirlo una catedral. Cuando un texto narrativo muestra muchos lugares habitados se observa que el individuo actúa, según situaciones, de una manera compleja ante el carácter protector de su morada. Quizás por esta razón Bachelard apunta que "tenemos cada uno nuestras horas de choza y nuestras horas de palacio. Descendemos para habitar junto a la tierra, en el suelo de la cabaña y después, con algunos castillos de España querríamos dominar el horizonte" (Bachelard, 1998: 95). La abadía, erigida como fortaleza-casa para los monjes, encierra en sí una metáfora de poder donde, como indica Prado Biezma "se funden la presencia de lo divino y la presencia de lo humano" (Prado, 1999: 44). En el aspecto humano, la abadía proporciona, o mejor dicho, sirve de cobijo y sustento al individuo deseoso de satisfacer su necesidad sexual. Nos referimos particularmente al simbolismo mundano de la cocina de la Abadía benedictina de Melk en *El nombre de la rosa* (1980), de Umberto Eco. Así, el fogón del cenobio se convierte en lugar de encuentro de los cuerpos de Adso y la joven que periódicamente se lleva las vísceras de los animales como recompensa por su trabajo. Sobre la transposición del sentido de esta escena, Prado Biezma manifiesta lo siguiente:

> No es insignificante que la cópula tenga como decorado la cocina: por un lado, es la única parte del convento a la que pueden acceder los de fuera, los suministradores de víveres, siendo una especie de terreno común entre la exterioridad y la clausura del mundo conventual; por otro lado, en ella concurren las dos instancias materiales más primarias del hombre: la comida y el sexo. (Prado, 1999: 45-46).

Además de ofrecer abrigo y salvaguarda, el castillo se erige también en signo de poder por sus características de fortaleza, ubicación y rango social de sus moradores. Por ser lugar donde residían los señores feudales, el castillo está impregnado de tiempo histórico. El cronotopo del castillo se nutre de ese tiempo pasado, dice Bajtin. De este tiempo cargado de leyendas, de misterios, tradiciones y recuerdos que viven latentes en cada rincón del edificio, proporcionando abundante material para la novela gótica (Bajtin, 1989: 396). El simbolismo del castillo, al igual que sucede con la Abadía de Melk de *El nombre de la rosa*, viene dado por su situación respecto de la casa: poder, rango social, elevación moral frente a la vivienda del pueblo llano. Como señala Paul Zumthor, el poder y la dureza son dos rasgos fundamentales que caracterizan a estos edificios medievales. Y, en consecuencia, la verticalidad, representada sobre todo en las torres, simboliza, según Zumthor, "si no la virilidad, al menos la exterioridad conferida por el poder" (Zumthor, 1994: 93). Pero también el castillo encarna la opresión cuando sus muros se convierten en prisión. Ruiz Zafón en *El prisionero del cielo* (2011), utiliza la fortaleza de Montjuich en un claro homenaje al castillo de If de *El Conde de Montecristo* de Dumas. En la obra de Zafón el fortín cumple la función de cárcel al albergar a los presos capturados por la Brigada Políticio-Social del recién instaurado régimen franquista. El castillo de Montjuich, dada su situación estratégica en lo alto de la urbe, proyecta sobre el perfil de Barcelona una imagen siniestra:

> La muerte anidaba allí en silencio y los barceloneses atrapados en la más larga noche de su historia preferían no alzar la vista al cielo para no reconocer la silueta de la prisión en lo alto de la colina (Ruiz, 2011: 96).

Al igual que el castillo, el espacio de la iglesia puede basar su simbolismo en el poder, dominio que la jerarquía eclesiástica ha venido ejerciendo a lo largo de la historia en muchos ámbitos, no solo en el religioso. Esa supremacía se ha representado a través de una serie de ritos que exaltaban la condición sagrada del recinto. Ese es el ambiente que recrea Josep Lozano en *El mut de la campana* (2003). Su protagonista Bernat

Crestalbo recuerda la impresión que le produjo cuando siendo niño su madre Martina Baixauli le llevó a la iglesia del Corpus Christi de Valencia. La descripción muestra la densa teatralización que se representaba en el interior del recinto:

> Quan entràrem a l´església, la missa estava acabant-se i sonaven, concloents, les últimes notes de l´orgue. Enlaire surava una delicada boirina d´olor intensa, penetrant, que segurament provenía de l´encensada i que donava als murs, coberts de magnífiques i acolorides pintures sobre la vida de Crist, il.luminades amb canelobres de nombrosos blens, un aire quasi mirífic. Des de la volta del creuer incidia en aquell àmbit sagrat una llum àuria, com celestial. (Lozano, 2007: 50).

El poder se convierte en tiranía en el personaje del Magistral Fermín de Pas en *La Regenta* (1885). Desde el confesonario manipula a aquellos fieles de la ciudad que acudían en busca de serenidad y refugio espiritual: "Conocía el interior de todas las casas importantes y de todas las almas que podían servirle para algo" (Alas Clarín, 1989: 481). Otro aspecto a destacar es la configuración espacial del interior de la iglesia. Gabriel en *La Catedral* (1903), de Blasco Ibáñez, contempla unas naves góticas cuya verticalidad le sugieren una espiritualidad capaz de transportarle al reino celestial: "Gabriel veía en ella la dulce oración, petrificada, subiendo recta al cielo, sin sostenes ni apoyos" (Blasco Ibáñez, 1972: 950). La profusa ornamentación, unida a la pompa litúrgica, pretendía crear en el interior del templo una atmósfera de misticismo y protección similar a la del nido para que los fieles, envueltos en la sensación de gozo celestial, se alejaran de manera transitoria de sus miserias terrenales. El interior de la iglesia adquiere también, según Paul Zumthor, la función de refugio que tiene la casa: "un espacio interior, feminizado en cierto modo, pues contiene a Dios, como lo hizo el seno de la Virgen María" (Zumthor, 1994: 98).

Por último citaremos el sanatorio como construcción que en determinadas ocasiones puede albergar valores asociados a la seguridad y a la calma hogareña, aunque en una dimensión distinta. En *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, el encuentro y la estancia de Hans Castorp y su primo Joachim en el sanatorio de los Alpes suizos, sitúa a hombres y mujeres de distintas procedencias y niveles sociales conviviendo en una confortable cotidianeidad. El sanatorio en esta obra de Mann es equiparable al nido en el que los pacientes de Davos, carcomidos en su interior por su enfermedad terminal, encuentran una morada suave y acogedora. En la relativa placidez de este "espacio del confinamiento", como lo define Ricardo Gullón (Gullón, 1980: 9),

los personajes comparten de manera rutinaria una misma situación. Allí, rodeados de bosques nevados, el tiempo parece detenido o al menos tiene una medida distinta, según la observación de Castorp:

> ¿Seis meses? ¡Si ya hace casi seis meses que estás aquí. Nadie dispone de tanto tiempo … ¡Oh, el tiempo¡ -exclamó Joachim, y movió la cabeza varias veces hacia adelante, sin preocuparse de la honrada indignación de su primo-. No puedes imaginar cómo abusan aquí del tiempo de los hombres. Tres meses son para ellos como un día. Ya lo verás. Ya te darás cuenta. (Mann, 2001: 13).

2.2 El espacio liminar

El concepto de liminaridad constituye una fase intermedia de un tiempo-espacio que refleja determinadas situaciones por las que atraviesa el individuo. El héroe novelesco se situa en un umbral que le genera incertidumbre y en determinadas situaciones extravío y ansiedad. La liminaridad desde una perspectiva espacial se encuentra vinculada al limen o escalón de una puerta o acceso. De ahí que uno de los elementos liminares más potentes sea la puerta, pues como señala Bachelard: "La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto, […] el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo" (Bachelard, 1998: 261).

George Simmel en su obra *El individuo y la libertad* (1986) compara la función de la puerta con la del puente. Este último permite unir lo que está separado, en tanto que la puerta marca una separación en lo unido:

> Mientras que en la correlación de separación y unificación el puente hace recaer el acento sobre la última y, al mismo tiempo, vence la distancia entre sus pies, distancia que hace visible y medible, la puerta representa de forma decisiva cómo el separar y el ligar son sólo dos caras de uno y el mismo acto. (Simmel, 1986: 31).

El simbolismo de la puerta, que abre y cierra a la vez, se amplía, según Simmel, hasta constituir "una articulación entre el espacio del hombre y todo lo que está fuera del mismo" (Simmel, 1986: 31). En el caso de *Bearn o la sala de les nines*, de Llorenç Villalonga, una puerta separa el Salón de la Sala de las muñecas, un espacio dominado

por el misterio simbolizado en las cosas ocultas e inaccesibles, aquellas que pueden poner en peligro el equilibrio del señorío de Bearn. Como señala Jordi Castellanos:

> La realitat, els arxius que contenen les proves que demostren la il.legimitat del món que es vol perpetuar i de les implicacions de don Toni amb la maçoneria i, doncs, amb Prússia, és a dir, amb el sistema de valors que han propugnat l´irracionalisme i la violència, posen de manifest la fragilitat de l´edifici. (Castellanos, 1995: 89).

Lo que está separando la puerta en *Bearn o la sala de les nines* es la concepción de dos mundos distintos que encarna dona Maria Antònia representante de la nobleza. Un mundo basado en la jerarquía y en el orden que procura la serenidad y la armonía que reina en el paraíso de Bearn. Por otra parte el espíritu cambiante de don Toni, que sin abandonar los valores convencionales de las formas, se presenta como un ser racionalista y escéptico que no renuncia al afán enciclopedista.[23]

La puerta además aisla e impide el acceso al mundo exterior que representará el ocaso de la aristocracia rural mallorquina, cuyo vínculo de poder entre "els senyors i els pagesos" se verá afectado por la llegada de un nuevo orden de valores.

En *Misericordia* (1897), de Galdós, las puertas de la iglesia de San Sebastián simbolizan, como en *Bearn o la sala de les nines*, el acceso a dos mundos diferentes: la del Norte, orientada al señorío mercantil instalado en la plaza del Ángel, es el lugar de paso de la clase adinerada. Esta circunstancia es aprovechada por el "ejército" de menesterosos, entre los que se encuentra la protagonista de la obra, Benigna, siempre al acecho de la feligresía más pudiente. Como el resto de sus compañeros "soldados de la miseria" (Galdós, 1992: 8), Benigna acampa estratégicamente para solicitar la caridad "impuesta a las conciencias impuras que van adonde lavan" (Galdós, 1992: 8). En cambio el pórtico del Sur, orientado hacia los barrios bajos, es arquitectónicamente más vulgar a semejanza de los fieles más desfavorecidos que utilizan este acceso: "campea, sobre una puerta chabacana, la imagen barroca del santo mártir, retorcida, en actitud

[23] El perfil de don Toni queda reflejado de alguna manera en la descripción que efectúa el narrador-personaje Joan Mayol: "Es curiós que aquestes persones que no s´han tancat dins un sistema, tal vegada per no prescindir de cap aspecte de la veritat, siguin les que se´ns apareixen com a més trapasseres (…) Sé que els seus detractors li podrán fer molts de retrets i fins i tot riure´s de la seva cultura divuitesca una mica armada. A mesura que les ciències vagin avançant (i el ritme és molt accelerat en aquest final de segle) la seva erudició ens haurà de semblar forçosament frívola, d´*amateur* (Villalonga, 1980: 22-24).

más bien danzante que religiosa" (Galdós, 1992: 7).

Las puertas además de limitar o liberar simbólicamente la relación del individuo con su entorno, contribuyen a articular distintos ámbitos escénicos en la trama narrativa. En *El túnel* (1948), de Sabato, la puerta tiene una doble función: limitar el acceso al dormitorio de María Iribarne y, a la vez, liberar simbólicamente de la soledad y el fracaso a Juan Pablo Castel. El desarrollo de los hechos se estructura en dos secuencias: el acceso de Castel al interior de la casa a través de la terraza y la búsqueda en la galería interior de la alcoba de María: "la línea de luz debajo de su puerta me la señaló inequívocamente" (Sabato, 1984: 134). En este momento de la acción, la puerta se erige en espacio fronterizo. Su tránsito anuncia una inminente tragedia: "Temblando empuñé el cuchillo y abrí la puerta. Y cuando ella me miró con ojos alucinados, yo estaba de pie, en el vano de la puerta" (Castel, 1984: 134).

También puede aplicarse a la puerta la función de obstáculo o restricción en *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de García Márquez. El umbral que separa la vida de la muerte se aprecia de manera explícita cuando Santiago Nasar va atravesando diversas etapas en el trayecto hacia la muerte desde el momento de su acuchillamiento por los hermanos Vicario. La vida se sirve a veces de casualidades para truncar la existencia del ser humano. En esta obra el carácter azaroso de los hechos refuerza de alguna manera la liminaridad de la puerta. Aquí el acceso a la vida se cierra para recibir a la muerte: "Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos" (García Márquez, 2004: 122). Plácida Linero, creyendo que su hijo se encontraba a salvo en el interior de la casa, atranca la puerta para impedir el paso a los asesinos, y con esta acción condena a muerte a su hijo Santiago. En un estado de alucinación, Nasar brutalmente herido, arrastra sus pasos lentamente hacia la muerte describiendo en su itinerario un círculo mortal que le va engullendo: "Caminó más de cien metros para darle la vuelta completa a la casa" (García Márquez, 1981: 125). Durante este itinerario el herido, franqueando diferentes estancias de la vivienda contigua hasta llegar a la suya por la puerta de la cocina, va despertando la consternación de todos los que se cruzan con él: "Al pasar frente a la mesa les sonrió, y siguió a través de los dormitorios hasta la salida posterior de la casa. "Nos quedamos paralizados de susto, me dijo Argénida Lanao" (García Márquez, 1981:

125). Definitivamente Nasar traspasa el linde de su última etapa y se dispone a abandonar la vida: "Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina" (García Márquez, 1981: 126).

La puerta aparece en ciertos relatos como un elemento liminar fundamental. Algunos personajes, debido a sus particulares circunstancias, se sienten impelidos a traspasar continuamente el umbral. Para Simmel resulta esencial que el ser humano: "se ponga una frontera, pero con libertad, esto es, de modo que también pueda superar nuevamente esta frontera, situarse más allá de ella" (Simmel, 1986: 31). Sin embargo para Rosa Bartra y su hijo David, personajes de *Rabos de lagartija* (2000), de Juan Marsé, dadas sus condiciones de vida en la postguerra española, traspasar el umbral de la puerta no es una tarea fácil. Superar el umbral a veces puede resultar un anhelo sobre todo para aquellos como Rosa y David que pertenecen al bando de los vencidos. La vivienda que habitan encierra en sí misma una metáfora de su incierto destino:

> Vivimos en lo alto de la ciudad, en un callejón sin salida y casi al borde de un barranco, pero nuestra casa tiene dos puertas, una de ellas se abre al callejón y al día, y la otra a la noche y al barranco, un tajo no muy profundo de tierra rojiza y paredes escarpadas y porosas que se desmoronan dócilmente nada más acercarte a ellas. (Marsé, 2000: 18).

Para los personajes de *Rabos de lagartija* ambas puertas conducen irremediablemente al desaliento, a un punto sin retorno. La puerta de la liberación a una vida mejor permanecerá injustamente cerrada para ellos en los difíciles años de postguerra. Rosa y su hijo David se sienten presionados por las visitas e interrogatorios del inspector Galván que investiga la fuga de Víctor Bartra, esposo de Rosa, un anarcosindicalista que aprovecha la noche para huir por la puerta que da al barranco. Cruzar el umbral de ambas puertas no significa una liberación sino una persistente esclavitud: la supervivencia de madre e hijo se unía a una calle cerrada y a un barranco de paredes quebradizas. Ninguna de las dos puertas permite escapar de una miseria que se adueñaba progresivamente de su existencia.

La función de separación de lo unido atribuída a la puerta adquiere en *El nombre de la rosa* (1980), de Umberto Eco, una dimensión diferente a las obras analizadas anteriormente. Debido a las características propias de la novela de intriga, especialmen te las que sitúan la historia en la época medieval, la puerta simboliza el acceso a las

claves de misterio. La puerta al llamado "finis Africae", zona secreta de la biblioteca de la abadía benedictina da paso a la solución a las enigmáticas muertes. Las indescifrables y laberínticas claves de acceso al recinto sagrado son descubiertas por la astucia y sabiduría de Guillermo de Baskerville y el novicio Adso de Melk. Pasadizos, puertas de madera y escaleras de caracol, separan la zona secreta de la biblioteca del resto del cenobio. El monje bibliotecario custodia con celo la puerta de entrada a aquellos libros que el consideraba peligrosos para la fe cristiana:

> El espejo era una puerta, cuyos goznes estaban a la izquierda. Guillermo metió la mano en la abertura que había quedado entre el borde derecho y la pared, y tiró hacia sí. Chirriando, la puerta se abrió hacia nosotros. Guillermo entró por la abertura, y yo me deslicé tras él, alzando la lámpara por encima de mi cabeza.
>
> Dos horas después de completas, al final del sexto día, en mitad de la noche en que se iniciaba el séptimo día, habíamos penetrado en el finis Africae. (Eco, 1989: 558).

Para conseguir su objetivo, Guillermo y Adso deben atravesar el conjunto de pasadizos y escaleras que les conducirán al finis Africae. Según Bajtin, la escalera constituiría un cronotopo contiguo al corredor, al recibidor y al umbral (Bajtin, 1989: 399). Los peldaños de la escalera[24] han gozado siempre de gran valor simbólico no sólo en la literatura, sino también en la pintura y el mundo del cine. Para Durand la escalera supone en sí un viaje, el viaje imaginario más real de todos los que representa el deseo de ascensión, de evasión a las alturas (Durand, 2004: 134). En sentido contrario, en el viaje de descenso, la escalera nos conduce al espacio de lo profundo, de la irracionalidad. Como señala Bachelard, comparando el sótano con el ser oscuro de la casa: "El sótano es locura enterrada, drama emparedado. Los relatos de los sótanos criminales dejan en la memoria huellas imborrables, huellas que no nos gusta acentuar" (Bachelard, 1998: 51). En el relato *El barril de amontillado* (1846), de Edgar Allan Poe, la escalera se convierte en espacio de tránsito, umbral de la muerte, para Fortunato, asesinaso en una lóbrega bodega:

[24] El arquitecto Oscar Tusquets, a propósito de la exposición "Requiem por una escalera" instalada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en Enero de 2002, ensalza esta pieza de la arquitectura: "Y todo por una escalera. Eso sí, por la que han subido y bajado en su crepúsculo dioses del Olimpo y del celuloide; también se han elevado las teorías de una creación, y de una destrucción demoníaca, del cielo a las llamas del infierno; de unos sueños y de unas pesadillas con forma de espiral freudiana" (Cit. en

> Inicié el descenso de una larga y tortuosa escalera recomendándole que pusiera cuidado al seguirme. Al fin llegamos al pie de ella y nos encontramos los dos, frente a frente, sobre el húmedo suelo de las catacumbas de los Montresor" (Allan Poe, 2007: 26).

2.3 El paisaje

Si la casa es, como apunta Bachelard, la primera cuna del ser humano "antes de ser lanzado al mundo" (Bachelard, 1998: 37), el ámbito exterior se configura como paisaje gracias a la mirada. Para Claudio Guillén "es precisamente la mirada humana la que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que por medio del arte una porción de tierra adquiera calidad de signo de cultura" (Guillén, 1998: 98). La contemplación de ese espacio exterior se convierte, por tanto, en una cuestión cultural, pues, el paisaje, como señala Honorio Velasco, "es un modo de mirar al entorno natural" (Velasco, 2007: 281). En este sentido la representación, juzgada como el conjunto de aquellos elementos que constituyen el objeto de la mirada, sería el resultado de evaluar y modificar "el recorte" que practica el individuo sobre la visualización del horizonte[25]. En consecuencia, la mirada humana extrae y elabora una parte de esa naturaleza percibida, destacando unos elementos en perjucio de otros. Toda representación implica un gesto o un conjunto de ellos, en los que, según Roland Barthes, "puede leerse toda una situación social" (Barthes, 2002: 97), pues muestra la actitud del individuo con respecto al resto de la escena contemplada. Sin esta postura, el cuadro queda reducido a lo insignificante, sin la demostración crítica del elemento humano. El simple hecho de observar ese recorte durante un instante concreto en sus

---

Revuelta, 2001: 27).

[25] Charles Terrasse en la presentación de *Lettres à son frère Théo* (2002), analiza la observación constante de Van Gogh sobre la naturaleza, permitiéndole captar aquellos elementos esenciales que trasladará posteriormente a la pintura: "Les violents effets de couleur trop souvent attribués par la légende à l´égarement mental de Vincent sont en fait des ruptures harmoniques soigneusement calculées par un esprit dont la sensibilité n´exclut pas la rigueur. Il est un des premiers à pressentir que paysages ou portraits ne sont au fond qu´une seule et même forme d´expression de soi, que s´il fait *des paysages, il y aura toujours là-dedans trace de figures*: la puissance de réflexion de Vincent est tout aussi remarquable que son oeuvre. Il n´a rien d´un intellectuel, il n´a fait que de brefs passages dans les écoles, fussent-elles d´art, mais il cherche à appuyer sa création artistique sur une véritable pensée. La théologie, la littérature, Zola, Guy de Maupassant, Tolstoï, Balzac, l´exemple japonais, tout lui est bon pour nourrir le regard qu´il pose sur le monde" (Terrasse: 2002: 9).

más variados elementos no determina en modo alguno que ese horizonte visual represente en sí la idea misma de "paisaje". Para George Simmel es necesario que nuestra conciencia adquiera una visión nueva y total por encima de los elementos particulares observados, cuya significación no quede aislada del conjunto de la naturaleza contemplada: "en la que cada trozo sólo puede ser un punto de tránsito para las fuerzas totales de la existencia" (Simmel, 1986: 176).

La representación del paisaje puede responder a una visión peculiar del mundo, pero también a cuestiones estéticas o a una determinada estrategia del narrador en función del desarrollo de la trama narrativa. En *El nombre de la rosa*, de Eco, el narrador, Adso de Melk, nos presenta al principio de la obra una visión del paisaje en el que la naturaleza queda un tanto relegada en favor de la descripción del imponente edificio de la abadía. Señala Honorio Velasco que "un cuadro, en primer lugar, es una selección, un pequeño fragmento del entorno natural. Y luego, unos colores, matizados según la técnica efectista de representación" (Velasco, 2007: 282). La mirada de Adso de Melk se posa en el paisaje pictórico de manera escueta para indicarnos la leve capa de nieve que cubre las montañas entre las cuales se abría paso la abrupta vereda por la que transitan "en una hermosa mañana de finales de noviembre" (Eco, 1989: 29). De ese fragmento del "cuadro" Adso destaca la robustez de la mole del cenobio, sus líneas geométricas y el valor simbólico que encierra cada una de ellas: "de lejos parecía un tetrágono (figura perfectísima que expresa la solidez e invunerabilidad de la Ciudad de Dios)" (Eco, 1989: 29). La mirada del observador recorre el conjunto de las torres de la abadía, donde una suma de pentágonos, heptágonos y octágonos hacen referencia al evidente valor y significación de tantos números sagrados, "cada uno revestido de un sutilísimo sentido espiritual" (Eco, 1989: 30). El narrador destaca del paisaje la abadía de Melk, cuyo recinto iba a convertirse en el centro de la trama novelesca. En este sentido, Ortega y Gasset señala que "no se atiende a lo que se ve, sino al contrario, se ve bien sólo aquello a que se atiende. La atención es un *a priori* psicológico que actúa en virtud de preferencias afectivas, es decir, de intereses" (Ortega, 1982: 39). De hecho, la mirada del narrador de *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio atiende, por un lado, a la doble correlación entre el paisaje y la monotonía y banalidad de las acciones y conversaciones de los personajes. La lentitud de la acción traslada la instrascendencia de los actos ejecutados por una juventud desocupada. Por otro lado, expresiones extraídas del

paisaje, tales como "impalpable sopor", "sucesivas laderas", a lomos "de animales cansados", o "eriales incultos repetían una y otra vez aquel mismo color de los rastrojos" (Sánchez Ferlosio, 1979: 19), revelan una naturaleza monótona, ajena al trágico suceso que empaña la excursión de la pandilla de jóvenes.

Recordando la estética de Diderot, la identificación entre la escena teatral y el cuadro pictórico, Barthes compara la escena a una sucesión de cuadros ya procedan del mundo teatral, de la pintura o de la literatura: "un simple recorte, de bordes netos, irreversible, incorruptible, que hunde en la nada todo lo que rodea, innominado, y eleva a la esencia, a la luz, a la vista, a todo lo que entra en su campo" (Barthes, 2002: 94). El cuadro como resultado de la discriminación de la mirada humana contiene una intención y un valor significativo que forma parte de la metáfora espacial y constituye, según Matoré "un processus éminemment mobile et donc malaisément saisissable, étymologicament elle est un *transport*" (Matoré, 1967: 33). Por tanto, debido al efecto translaticio de la metáfora, el contenido real de algunas expresiones es absorbido por la nueva forma que asumen: "leur degré de spatialité réelle et d´abstraction dépend non seulement du contexte, mais encore d´intentions non explicitées, et même de motivations inconscientes" (Matoré, 1967: 39). La escena del acantilado en *El túnel* (1948), de Sabato, protagonizada por Castel y María Iribarne, constituye un compendio de la representación que propone Barthes en el campo visual, un cuadro pictórico y literario, cuya experiencia espacial se encuentra entrelazada con otros dominios de naturaleza psíquica[26]. El fragmento de Sabato narra de forma intensa el sentimiento de Castel hacia María cuando situados en lo alto de unas rocas contemplan el mar. La luz, que como indican Bourneuf y Ouellet, "selecciona los volúmenes o los mezcla, modifica las perspectivas y los colores" (Bourneuf y Ouellet, 1972: 127), es un elemento imprescindible en esta escena. El cielo tormentoso hace presagiar perversos deseos en la mente de Castel, que van aumentando a medida que se va poniendo el sol, creando un cuadro pictórico de gran intensidad: "Fui cayendo en una especie de encantamiento. La caída del sol iba encendiendo una fundición gigantesca entre las

[26] Matoré advierte que el análisis de la metáfora espacial alcanza aspectos del pensamiento patológico: "Nous n´évoquerons que pour la mémoire les travaux réalisés par certaines psychiatres sur la *géométrisation morbide* et la pensée spatiale des schizophrènes, et dont les conclusions permirent à Minkowski de renouveler l´étude de l´éspace et du temps *vécus*" (Matoré, 1967: 32).

nubes de poniente" (Sabato, 1984: 101). Cuando la luz desaparece y la oscuridad es total, la desesperación de Castel alcanza su punto álgido: "qué fácil sería arrastrarla al abismo conmigo" (Sabato, 1984: 102). El espacio sensorial presente en la escena a través de las olas marca un gradual aumento de la tristeza de Castel. Con el oleaje nocturno el sentimiento de melancolía se va ennegreciendo: "el rumor de las olas adquirió sombría atracción" (Sabato, 1984: 102). Por otra parte, el abismo del acantilado adquiere, como metáfora espacial, una notable vinculación con la actitud y el comportamiento de Castel. La seducción que experimenta el personaje hacia la profundidad[27] donde pretende arrastrar a María, simboliza su soledad, la distancia insalvable entre su "yo" y el resto de la sociedad a causa de su incomunicación. Aunque la incidencia de la luz sobre el paisaje resulta esencial en la construcción de la escena narrativa, tal y como se advierte en este fragmento de *El túnel*, el paisaje, en tanto que construcción cultural, no se nutre solo de la luz, sino también de sentimientos, estados de ánimo, miradas, sonidos. Esta interacción es captada por el propio Castel, narrador en primera persona de la novela de Sabato.

La polarización día-noche genera una dialéctica luz-tinieblas de notable incidencia en el paisaje. Gilbert Durand señala que en la poesía hugoliana aparecen diversas categorías de imágenes que definen una estructura de la imaginación. Así, día puede dar "luz" o "iluminar" o incluso "claridad" que a su vez se modularán en "brillo", "antorcha" y se diversificarán en "adelante", "subir", "levantar" y en general todos los símbolos ascensionales. (Durand, 2004: 47). En *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, el narrador Juan Preciado nos describe un paisaje de Comala, donde las tinieblas de la tormenta dan paso a la claridad del día: "el sol sacaba luz a las piedras. […] jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire" (Rulfo, 2002: 17). La luminosidad influye en un escenario que había perdido todo movimiento en la

[27] Matoré destaca en este sentido que: "La profondeur, qui semble une acquisition relativement récente du psychisme humaine, joue maintenant un rôle considérable: ce que la hauteur a perdu semble avoir été gagné par la dimension qui lui est en quelque sorte complementaire; alors que la hauteur se dissout en quelque sorte en cherchant un au-delà insasissable, la profondeur et le signe de l´interiorité et du concret. […] c´est dans la zone la plus profonde que se trouve, croit-on, l´infrastructure de l´être: la psychanalyse et le marxisme se concevront donc respectivement comme une psychologie et comme une sociologie des profondeurs. Le trajet qu´est la profondeur est présenté parfois comme une exploration dangereuse, comme une plongée dans l´inconnu" (Matoré, 1967: 87-88).

oscuridad. La claridad del sol da paso a la vida: "Las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia" (Rulfo, 2002: 17). Desde la semántica de las imágenes, los regímenes diurno y el nocturno tienen un simbolismo independiente que con sus respectivas constelaciones de representaciones forman toda una estructura de la imaginación. Así, el régimen de las tinieblas articula una serie de imágenes asociadas a la oscuridad, a la tristeza y a la depresión. La valoración negativa del negro, según P. Mohr, significaría pecado, angustia, rebelión y juicio. (Cit. en Durand, 2004: 95). En la obra *Germinal* (1885), de Zola, encontramos en la descripción del paisaje una muestra de los "símbolos nictomorfos"[28]vinculados al sentimiento de soledad del personaje Étienne Lantier, un trabajador de la minería que busca trabajo durante el Segundo Imperio francés, un periodo salpicado de huelgas y reivindicaciones obreras. El paisaje que atraviesa Lantier, desde Marchiennes a Montsou, adquiere una significación negativa que va asociada tanto a la oscuridad como al abatimiento del personaje. El color negro se hace presente de manera continua en expresiones como "nuit sans étoiles", "épaisseur d´encre", "embrun aveuglant des ténèbres" (Zola, 1968: 31).

No obstante, el simbolismo nocturno puede oscilar del valor negativo al positivo, un proceso de inversión de los valores tenebrosos, atribuídos a la noche trasladados al régimen diurno: "porque este mundo nocturno es la exacta imagen invertida, como en un espejo, de nuestro mundo" (Durand, 2004: 225). Un ejemplo de esta variación puede observarse en la descripción del paisaje nocturno de Davos en *La montaña mágica* (1924), de Mann. El entorno adquiere un significado positivo, pues para el narrador omnisciente el mundo "parecía envuelto en una pureza helada, su suciedad natural parecía oculta" (Mann, 2001: 246). Castorp capta en su *chaise-longue* la belleza serena de la montaña que encubre su torso carcomido por la tuberculosis, síntesis y "ensueño de una fantasía casi macabra" (Mann, 2001: 246).

Mediante la mirada humana, el paisaje literario adquiere uno de los rasgos que

[28] Para Gilbert Durand, la denominación "nictomorfo" encierra toda una alegoría vinculada al impacto del negro, a la oscuridad y desde un punto de vista psicoanalítico a una impresión aflictiva en general: "Bello espécimen de pesadilla en la cual el ambiente terrorífico parece motivado por ese arquetipo tan importante, esa abstracción espontánea tan negativamente valorizada en el hombre y que está constituída por las tinieblas" (Durand, 2005: 94).

mejor lo definen, su vertiente interartística y su tendencia a la idealización. El pintor Van Gogh en *Lettres à son frère Théo* (1937) escribe sobre el encanto que le produce el descubrimiento de "un terrain boisé un peu en pente couvert de feuilles de hêtre vermoulues et séches" (Van Gogh, 2002: 90) que será importante para su futura pintura. Al mismo tiempo expresa sus dudas sobre si habrá sido capaz de trasladar a su boceto la armonía de colores que le ofrece la naturaleza: "Voici enfin un croquis dont, quoi qu´on puisse en dire, je prétends qu´il a une signification et qu´il est parlant" (Van Gogh, 2002: 91). Esta preferencia por captar el lado más bello del paisaje puede localizarse en los libros de caballerías o en la novela pastoril, recreando en florestas y vergeles escondidos escenas donde se disputan amores o que sirven de descanso después de un largo trayecto. Paisajes que evocan el tópico literario y pictórico del "locus amoenus", heredado de los antiguos e influenciado por las descripciones del jardín del Edén, pueden encontrarse en obras como *La Galatea* (1585), de Cervantes. El pastor Elicio describe un paisaje bucólico situado a orillas del Tajo. La naturaleza se manifiesta en toda su belleza y esplendor ante la mirada de Elicio enamorado de Galatea, una pastora que reúne todas las virtudes de las heroínas cervantinas. La identificación de la naturaleza con el sentimiento afectivo sitúa en un mismo plano los "cultivados jardines", "acopados mirtos", "alegres valles", "vestidos collados, arroyos y fuentes" y las cualidades de la amada: "Añádese a todo esto criarse en estas riberas las más hermosas y discretas pastoras que en la redondez del suelo pueden hallarse" (Cervantes, 2005: 99).

También el paisaje urbano se construye culturalmente. La observación de las ciudades por parte de los personajes de ficción o del narrador, puede deberse a diferentes causas y puede, también, estar vinculada con el desarrollo de la trama. A don Fermín de Pas, el Magistral de *La Regenta*, le resulta placentero contemplar la ciudad a sus pies desde lo alto de la torre de la Seo e imaginar su poder sobre Vetusta: "Era una presa que le disputaban, pero acabaría de devorar él solo" (Alas, 1989: 154). La aguja gótica de la catedral simboliza la virilidad. Durand recuerda que: "las armas cortantes o puntiagudas y las herramientas aradoras. Tanto unas como otras son la antítesis diairética del surco o la herida feminizada" (Durand, 2004: 166). El clérigo observa la ciudad desde la superioridad que le confiere su cargo eclesiástico: ve a los "vetustenses como escarabajos" que creyendo vivir en palacios, habitan "madrigueras, cuevas,

montones de tierra, labor de topo" (Alas, 1989: 155). En *La de Bringas* (1884), de Galdós, la mirada del narrador se vuelve ácida al posarse sobre un Madrid de callejuelas, destartalado, sucio y con aire de poblachón, reflejo de una sociedad empobrecida que vive de las apariencias. En ella nada es lo que parece, ni tan siquiera aquellos elementos que configuran la amplia plaza de Oriente: "El caballo de Felipe IV nos parecía un juguete, el teatro Real una barraca, y el plano superior del cornisamiento de Palacio un ancho puente sobre el precipicio" (Galdós, 2009: 69). En el diálogo que mantiene Ángel González con Luis García Montero, autor de *Mañana no será lo que Dios quiera* (2009), el primero le ofrece una mirada de Oviedo en la que ciudad y campo parecen fusionarse: "vivíamos a la vez en el centro y en las afueras" (García Montero, 2009: 106). Quizás por esa razón, González nos ofrece una visión urbana en la que el olor de los campos y de los establos se apodera de una ciudad que por su reducido tamaño se asemeja a "un pañuelo de tejados" (García Montero, 2009: 106). En otras ocasiones mediante, la contemplación, el individuo penetra en el ámbito de la memoria colectiva sirviéndose de las imágenes del recuerdo que inspiran las huellas arquitectónicas. Es la observación de Jesús Oliver en sus paseos por Valencia en *Els treballs perduts* (1989), de Joan F. Mira. Su mirada nostálgica recorre la ciudad antigua, cuyos edificios más emblemáticos sufren el deterioro del tiempo y la indiferencia de la administración. Pasado y presente parecen fusionarse en la mente de Oliver que se obstina en refugiarse en su viejo caserón para defenderse de la devastación a la que se dirige la sociedad contemporánea.

2.4 El viaje

Siguiendo la gradación trazada, después de la casa, que representa la "cuna del ser humano" antes de ser lanzado mal mundo, hemos continuado con el paisaje, su entorno más cercano, y ahora vamos a abordar el viaje, que constituye un motivo literario y además una estructura narrativa utilizada para mostrar la visión del mundo exterior. Como señala Bobes Naves: "el espacio como categoría sintáctica suele apoyarse en el viaje, es decir, en el desplazamiento del héroe en el espacio" (Bobes, 1992: 174). Desde la perspectiva de la construcción del relato, Michel de Certeau va un poco más lejos y señala que "tout récit est un récit de voyage" (Certeau, 1990: 71). El

término viaje, entendido como itinerario o recorrido, puede crear alguna controversia, pues supone no sólo el traslado físico del individuo a través de una ruta sino también el desplazamiento imaginario como proyección de ciertas conductas y actitudes del ser humano.

El desplazamiento de los personajes por los escenarios de ficción puede manifestarse a través del camino, de la travesía o de la peregrinación, motivos todos ellos muy observados en la literatura universal. A través de estas variantes, se muestra la relación e implicación del viajero con su entorno. A lo largo de la historia el ser humano ha tenido una constante necesidad de viajar. Estos trayectos fueron fuente de inspiración de las primeras narraciones orales. La aventura épica alberga la historia de los protagonistas en sus largos itinerarios. En *La Odisea*, Ítaca es el destino de Ulises tras un intenso viaje lleno de experiencias y contratiempos, andanzas que simbolizan la vida de todo individuo. También en *La Eneida* de Virgilio la estructura del relato está basada en el viaje. Un episodio que contempla la expulsión de Eneas a raíz de la guerra de Troya y la búsqueda de una nueva patria que acoja el asentamiento de los troyanos en el Lacio. Por otra parte Luis de Camoens ofrece en *Os Lusíadas* (1572) una auténtica exaltación de las gloriosas gestas de la historia de Portugal. En la estructura de la obra se observan dos planos principales: el viaje de Gama y los dioses. Ello origina la alternancia de dos tipos de espacios: unos de gran verosimilitud en los que se describen los descubrimientos y conquistas de los marineros protugueses, y otros sobre el mundo mágico de los dioses y figuras mitológicas. Este espacio maravilloso muestra las peripecias y peligros que acecharán a los navegantes durante toda la travesía.

En el estudio de la aventura viajera, Tzvetan Todorov propone considerar el descubrimiento que "el yo hace del otro", (Todorov, 1987: 13), y analizar el comportamiento adoptado por un individuo frente a otro distinto. El autor desarrolla esta cuestión en el "descubrimiento de América", que considera como el encuentro más sorprendente de nuestra historia. En este sentido Todorov centra su estudio en los viajes de Colón, en unos diarios y crónicas en los que el Almirante anota las impresiones de una búsqueda más allá de lo conocido. Como todo ser humano, Colón siente la necesidad de salir al encuentro del "otro", de cruzar la frontera y traspasar los confines "para ver qué hay al otro lado, comparar lo interior con lo exterior, el aquí y el allá" (Gnisci, 2002: 243). Sin olvidar, como señala Todorov, que "los otros también son yos"

(Todorov, 1987: 13). Siguiendo los pasos del héroe en su desplazamiento aventurero, esta dimensión del descubrimiento nos conduce a la relación espacio-temporal que implica el cronotopo del camino de Bajtin, dado que "el camino es especialmente adecuado para la presentación de un acontecimiento" (Bajtin, 1989: 34).

Los encuentros y los acontecimientos se suceden en la aventura del camino. La dimensión espacial adquiere a través de una textura episódica significados tan dispares como diversos son los personajes y los motivos que originan una vida itinerante. Así, el viaje de Periandro y Auristela en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617), de Cervantes, tiene como objetivo la purificación espiritual antes del matrimonio. De ahí que la travesía se convierta en un camino de perfección para sus almas. No en vano el espacio en el que se mueven los personajes tiene un sentido penitencial a tenor de las pruebas en forma de asaltos y actos de piratería que tienen que superar sin apenas descanso[29]. En cierta manera el camino en *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, alcanza también un significado expiatorio al contemplar el protagonista, en su autobiografía retrospectiva, el trayecto de su mala vida pasada y el mundo en el que se ha desenvuelto. Si consideramos el descubrimiento del otro, tal y como lo plantea Todorov, podríamos decir que Guzmán confiesa su arrepentimiento al haber encontrado al "otro" en su propio "yo", ya que "uno puede descubrir a los otros en uno mismo" (Todorov, 1987: 13). De hecho Guzmán reconoce en sus desventuras la luz de los que practican la virtud e inicia su propósito de renovación al reconocer sus errores: "¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad?" (Alemán, 1992: 307). Similar actitud puede hacerse extensiva a Don Quijote, cuando al final del "camino" recobra la "cordura": "Ya conozco sus disparates y sus embelesos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa" (Cervantes, 2005: 882).

El camino determina claramente el argumento de la novela picaresca, en la que

[29] Resulta importante, según Bajtin, la estrecha relación entre el motivo del encuentro y el cronotopo del camino. Para este autor, el encuentro es uno de los acontecimientos constitutivos más antiguos del argumento de la épica (especialmente de la novela): "Tenemos que subrayar de manera especial la estrecha relación del motivo del encuentro con los motivos de separación, fuga, reencuentro, pérdida, boda, etc., parecidos al motivo del encuentro por la unidad de las definiciones espacio-temporales" (Bajtín, 1989: 250).

el héroe se convierte en nómada. Así, en *El Lazarillo de Tormes* (1554) el mendigo Lázaro, lanzado a un mundo hostil, recorre senderos y caminos para procurarse el pan para su existencia[30]. En los espacios en los que se desenvuelve el héroe convergen la biografía de Lázaro con su itinerario real, es decir, con sus andanzas en la metáfora del camino de la vida, pues como admite Bajtin, aludiendo al cronotopo del encuentro, "el espacio se impregna del sentido real de la vida y entra en relación con el héroe y con su destino" (Bajtin, 1989: 273).

Las sucesivas etapas o viajes del pícaro estructuradas en tratados introducen diferentes espacios coordinados por los movimientos de Lázaro y los amos a los que sirve. Nada más comenzar su camino Lázaro comprueba la dureza a la que va a tener que enfrentarse, ya que debe desafiar no sólo a la consistencia del puente de Salamanca, sino también a la crueldad del ciego[31]que lo sitúa en la áspera realidad:

> -Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo. Y rió mucho de la burla. […] Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba (Anónimo, 1992: 18).

De ciudad en ciudad, Lázaro sigue su ruta buscando el sustento, buena acogida y ganancias: "su motivo fue venir a tierra de Toledo, porque decía ser la gente más rica, aunque no muy limosnera" (Anónimo, 1992: 22).

La conviviencia de Lázaro con otro amo, esta vez con un escudero, impregna el espacio de la peculiar conducta del hidalgo pues la casa, "de entrada oscura y lóbrega" (Anónimo, 1992: 40), se convierte en metáfora de la pobreza y la austeridad a la que deberá enfrentarse Lázaro. En esta ocasión es el pícaro el que tiene que mantener a su nuevo amo. Sin percatarse, Lázaro había penetrado en un espacio engañoso donde

[30] Sobre el desplazamiento del héroe en el espacio ficcional, Bobes Naves señala que "España no sólo creó con el *Quijote* la novela de personaje, organizada sobre sucesivos viajes, sino que con el *Lazarillo* inicia la novela directamente espacial, sin que falten las otras categorías sintácticas, el personaje y las acciones. El pícaro constituye un personaje característico, con una mentalidad y una conducta nuevas en la historia de la novela, se convierte funcionalmente en un elemento coordinador de espacios, en los que siempre está presente y los relata o describe con un enfoque próximo, de primera mano, como si todo le ocurriese a él, y así se convierte en una especie de testigo móvil de diferentes espacios hasta que se queda en el que se acomoda más" (Bobes, 1998: 174).

imperaba el hambre, el vacío y la apariencia social. El final del camino para Lázaro no se corresponde con las etapas de su vida ni la vuelta a su casa natal. El destino le depara la paz y la prosperidad de un trabajo para vivir, el de pregonero de vinos en Toledo, y su matrimonio con la criada del Arcipreste de San Salvador.

Como se ha citado anteriormente, el viaje no solo contempla los movimientos del personaje a lo largo del camino, sino también el desplazamiento imaginario, que adopta a veces la forma de viaje soñado[32]. De viaje alegórico podría definirse *La Divina Comedia* en la que se recoge el descenso a los infiernos, sueño o visión literario de gran tradición en la literatura clásica y medieval. El infierno y por lo general los escenarios oníricos suelen ser a veces vagos e imprecisos. El tratamiento que reciben los dominios infernales va variando, unas veces se representan como profundos valles tenebrosos y lúgubres, otras como pasadizos angostos y oscuros, habitáculos estrechos y, en general, muestran paisajes y dimensiones que denotan angustia y opresión. En *La Eneida*, su protagonista desciende a los infiernos acompañado de la Sibila de Cumas. En el trayecto Eneas observa bosques que forman "hoscas y cerradas umbrías" (Virgilio, 1991: 318) hasta la llegada de la profunda sima del infierno, "de enormes fauces, roca viva cercada por las aguas del negro lago y por la selva umbría" (Virgilio, 1991: 323). También la profundidad se asocia al infierno en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), en el capítulo en el que Don Quijote sale de la cueva de Montesinos, ilusión y realidad, sueño y alucinación envuelve el viaje del caballero andante en aquella caverna en la que lejos de la oscuridad, encuentra la belleza de un hermoso prado y un suntuoso palacio de paredes de cristal.

Si consideramos el viaje en un sentido figurado tendrían cabida numerosas obras cuya estructura narrativa se basa en un desplazamiento simbólico. Es el caso de *Por el camino de Swann* (1913), de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, donde el narrador evoca su infancia mediante un viaje a través del recuerdo. Los viajes "paralelos" de

[32] Para Teresa Gómez: "Es muy normal que el sueño y el viaje imaginario aparezcan combinados, en forma de *viaje soñado*. Ambos –el viaje y el sueño- , juntos o por separado, son utilizados para introducirnos en una ficción de características muy similares: mundos sobrenaturales y fantásticos, con las consabidas reflexiones religiosas e, incluso, científicas; mundos utópicos, que dan lugar a reflexiones políticas y sociales; o viajes a lo más profundo de la sociedad española, al interior de sus casas, con la correspondiente crítica de costumbres y tipos" (Gómez, 1999: 17).

Emma Bovary, alojados en su pensamiento, se dirigían hacia países conocidos con las lecturas en el convento. También tendría la consideración de viaje simbólico el trayecto que efectúa Juan Pablo Castel en *El túnel* (1948), de Sabato, desde que conoce a María Iribarne en una sala de pinturas hasta su destino final en la cárcel. La compleja estructura narrativa de *La vida breve* (1950), de Onetti, alberga la fuga imaginaria del personaje de Brausen desde Buenos Aires a la pequeña y provinciana de Santa María, una ciudad ficticia. Esta evasión se corresponde con un sistema de vidas paralelas, de inventores que son inventados. Quizá por ello la "huida" de Brausen de una "realidad" no elegida se solapa con la del bandido Arce que vende droga y vive con una prostituta. Finalmente se confunde con la del médico Díaz Grey en un mundo más libre y soportable. De esta manera, mientras Brausen se mueve en ámbitos cerrados que simbolizan opresión (departamentos, despachos, bares), Díaz Grey se mueve en espacios de esparcimiento, tales como el hotel de la playa, el palacio del obispo, el campo, etc.

La denominación de literatura de viajes ofrece unos "márgenes conceptuales" confusos, pues, como señala Armando Gnisci, se trata de un "género mudable, que se solapa con otros géneros, con los que comparte una frontera en continuo movimiento y está acostumbrado a traspasar confines" (Gnisci, 2002: 242). En efecto, existe una gran tradición en nuestra literatura clásica por mostrar, a través de una estructura narrativa basada en el viaje, una visión en la que se concede primacía, como indica Sanz Villanueva "a lo anecdótico, curioso y marginal" (Sanz, 1986: 267). *La ruta de don Quijote* (1915), de Azorín, responde a ese interés.[33] No se trata solo de recorrer los caminos por donde marchó el gran personaje cervantino, "campos de batalla" que nos recordaba Magris, sino también de ensalzar las tierras castellanas, de mostrar aquellos detalles pintorescos y folclóricos que el autor considera pertenecientes a la España

[33] Martínez Cachero destaca de *La ruta de don Quijote*, de Azorín, el interés que muestra el autor por acercar la gran obra cervantina a los lectores: "Este viaje azoriniano, y consiguientemente el fruto literario del mismo, estuvo condicionado en su libertad de acción por la presencia constante, no de la tierra visitada y de sus gentes sino de un héroe literario, protagonista de un libro ajeno y de otro tiempo que dio renombre a su pequeña patria, la Mancha. Diríase a veces que Azorín ha emprendido esa tarea nada más que para reforzar en sí mismo y en sus posibles lectores el interés por el ingenioso hidalgo pues, "solo recorriendo estas llanuras […] es como se acaba de amar […] esta figura dolorosa (capítulo séptimo)" (Martínez, 1988: 39-40).

castiza y profunda. De esta manera, Azorín va desgranando con minuciosidad sus observaciones sobre ancianas vestidas de negro, plazas anchas de soportales ruinosos, callejuelas estrechas y serpenteantes que dormitan en el más absoluto silencio, espacios perdidos y olvidados que insinuan la grandeza de una tierra decadente y que el autor reivindica con aire de nostalgia:

> ¿No volveremos a oir nosotros, con la misma sencillez de los primeros años, con la misma alegría, con el mismo sosiego, sin que el ansia enturbie nuestras emociones, sin que el recuerdo de la lucha nos amargue estos cacareos de los gallos amigos, estos sones de las herrerías alegres, estas campanadas del reloj venerable que entonces escuchábamos? ¿Nuestra vida no es como la del buen caballero errante que nació en uno de estos pueblos manchegos? Tal vez sí, nuestro vivir, como el de don Alonso Quijano, *el Bueno*, es un combate inacabable, sin premio, por ideales que no veremos realizados … (Azorín, 1988: 80).

En *Viaje a la Alcarria* (1948), de Camilo José Cela, el viajero resuelve emprender su marcha por caminos que le permitan conocer "un buen país", como él mismo señala (Cela, 1976: 22). Coincide esta obra, con la citada de Azorín, en destacar aspectos característicos sobre el paisaje y las humildes formas de vida de los pueblos de la comarca arriacense, esta vez en plena postguerra española. En ningún momento se percibe en la intención del autor crítica alguna sobre el atraso y la pobreza de estos lugares[34]. Al contrario, Cela describe a través de una pincelada breve e instantánea paisajes y senderos, desde donde se distinguen las labores rurales desempeñadas en pequeñas huertas por hombres curtidos bajo el sol. Pero también un testimonio costumbrista sobre las actitudes y hábitos de gentes que comparten con generosidad lo poco que tienen: "Cuando toma confianza invita al viajero a cebolla y pan blanco" (Cela, 1976: 43).

Campos de Níjar (1954), de Juan Goytisolo, ofrece en cambio un retrato sociológico mucho más profundo que el de *Viaje a la Alcarria*. El viajero en este caso traspasa espacios desérticos y deprimidos de Níjar, la sierra de Gata y la región de Carboneras en la provincia de Almería. Desde una conciencia mucho más crítica,

[34] En relación con la falta de profundidad que ofrecen las anotaciones del viajero de Cela, Sanz Villanueva establece: "El resultado es, por lo común, una visión superficial, escasamente informativa, poco atenta a lo que no sea accidental, tanto de las tierras como de los hombres. Cela tiende a visualizaciones plásticas e ingeniosas, pero no suele calar en la realidad que cubre lo aparencial" (Sanz, 1986: 268).

Goytisolo ofrece un testimonio real de los problemas sociales y humanos[35]de la comarca almeriense. El descubrimiento que el viajero de *Campos de Níjar* hace del "otro" constituye simultáneamente un encuentro consigo mismo, dado que los personajes con los que se cruza en el camino son individuos como él. Quizá por ello confiesa al principio de la obra: "Recuerdo muy bien la profunda impresión de violencia y pobreza que me produjo Almería, viniendo por la nacional 340, la primera vez que la visité, hace ya algunos años" (Goytisolo, 1968, 7). La aridez del paisaje que ofrece la sierra de Gata es comparable a la desolación que encuentra el viajero en el camino, en los pueblos míseros y destartalados llenos de perros hambrientos y griterío de niños que se revuelcan "en la aguacha" (Goytisolo, 1968: 84).

El viajero-narrador se encuentra en cada etapa de su viaje con unos personajes desencantados y habituados a unas duras condiciones de vida, simbolizadas en sus "molinos en ruina y las norias maltrechas y abandonadas" (Goytisolo, 1968: 125). A pesar de tanta dureza, el viajero toma nota de la resignación de algunos personajes, como el aguador y el aperador de carros que minimizan sus estrecheces: "En Andalucía, con el sol y un poquico de ná, se las arregla usté y va tirando" (Goytisolo, 1968: 137). La monotonía del paisaje reseco alcanza una significación metafórica, pues el individuo de esta tierra encuentra en las condiciones de vida un motivo para la desesperanza: "Dicen que el mundo cambia y pronto llegaremos a la luna pero, pá nosotros, tós los días son iguales" (Goytisolo, 1968: 41).

El motivo del encuentro en *Campos de Níjar* adquiere un matiz "emotivo-valorativo" (Bajtin, 1989: 250), pues el encuentro con "el otro" resulta triste por la desolación y miseria. Esta pesadumbre acumulada a lo largo de todo el recorrido queda patente al final de la obra cuando el viajero deambula solitario, con gran inquietud, por las calles de Carboneras donde la mayoría de las casas "estaban cerradas, los habitantes se escurrían por las calles como sombras y el mar embestía contra la playa negro y

[35] Sanz Villanueva al analizar *Campos de Níjar* señala el carácter viajero que Goytisolo imprime a esta obra. El narrador, residente en Francia, realiza un viaje por España: "La pobreza, el sentimiento de muerte que producen aquellas tierras, se destaca una y otra vez en las descripciones y en las conversaciones del narrador con la gente. A lo largo del libro se insiste en el aspecto externo de la región (el paisaje árido, reseco, carente de agua y, por lo tanto, con pocas posibilidades de desarrollo agrícola), en la que no hay más que *lagartos y piedras*" (Sanz, 1986: 423).

enfurecido" (Goytisolo, 1968: 136).

Existen relatos cuya espacialidad puede ser estudiada desde diferentes perspectivas. Es el caso de *La Ciénaga definitiva* (2002), de Giorgio Manganelli. Una obra que nos sitúa en un extraño lugar llamado la ciénaga hasta donde le ha conducido su caballo huyendo de "una ciudad suntuosa, edificios híspidos de pináculos, marañas de calles sutiles, subitáneas plazas" (Manganelli, 2002: 11). A partir de ese momento se origina de manera progresiva una relación de dependencia entre el espacio y el personaje que intuye haber sido atrapado en este extraño ámbito hasta creer incluso que ya forma parte de él, como otras insólitas criaturas de la turbia laguna. Confusión y extrañeza nos transmite el personaje sobre un mundo de apariencia inaudito; un paisaje cuyas peculiaridades podrían ser analizadas desde el espacio de lo maravilloso, tema que nos acercaría a la problemática de los límites de lo real: "No son nubes las que se ciernen sobre la ciénaga, sino una calidad para mí desconocida de cielo" (Manganelli, 2002: 18). La ciénaga se convierte para el narrador-personaje en un paraje de soledad en el cual su propia identidad parece haberse diluído en un espacio psicológico a tenor de la visión delirante y laberíntica que nos ofrece al final de la obra:

> Yo soy la ciénaga, y la ciénaga me ha modelado, me ha descubierto, de una forma u otra creo que me ama. […] Me tiendo en la cama, cierro los ojos, manifiesto mi intención de dejarme llevar por el sueño, y he aquí que cae la noche. […] De forma absoluta, todo es aquí mero grado de languidez, y mero grado de alucinación. Ahora me acaecerán imágenes, y sufriré metamorfosis como le acaece a la ciénaga cuando se abandona a la noche (Manganelli, 2002: 87).

De entre las propuestas narrativas que nos ofrece el texto de *La Ciénaga definitiva*, destacamos la que nos brinda el viaje como estructura espacial sobre la que entendemos se apoya la trama de la obra. Ya lo apunta el propio narrador: "La ciénaga es gravedad, peregrinaje, laberinto, el camino equivocado pero camino en cualquier caso" (Manganelli, 2002: 50). No obstante, a medida que avanza el relato, el tema del viaje va manifestándose de una manera cada vez más confusa, ya que el narrador-personaje ignora donde se dirige y manifiesta sus dudas acerca de cual será su destino final: "Un camino hacia un objetivo, eso parece, pero puesto que el objetivo, sea cual sea, no se alcanza jamás, excepto de que se trate de un ulterior camino, es posible que cada camino sea un engaño" (Manganelli, 2002: 64). En esta obra, el personaje se

adentra en un camino desconocido huyendo de la justicia: "lee, el enviado de la justicia, una relación de mis crímenes que se han convertido en mis señas de identidad" (Manganelli, 2002: 11). En el viaje a través de la ciénaga el personaje reconoce que es el único lugar donde puede dirigirse, una especie de destierro donde "yo estaré a salvo pero absolutamente solo y excluido para siempre de todo trato humano" (Manganelli, 2002: 14). Escapando de un lugar, la misteriosa ciudad, el personaje busca su salvación entrando en otro, la ciénaga, sin posibilidad de salida, hasta que poco a poco percibe la estrecha relación entre ambos lugares, la ciudad maligna que lo expulsa y la ciénaga que intenta engullirlo lentamente. Esa extraña sensación acompaña al personaje a lo largo de todo el texto, estableciéndose una especie de diálogo con la misma ciénaga, incluso llega a sentir en ocasiones un sentimiento de decidida sumisión al extraño paraje. A medida que avanza en el camino se siente más identificado con los seres que pueblan la ciénaga en un intento de reconocer su propio yo: "no soy distinto de estos diminutos efímeros que hacen de este espacio admirable y horrendo un cementerio y un nido, una generatriz conclusión" (Manganelli, 2002: 19). Tal vez el personaje, "como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo" (Todorov, 1987: 13), se identifica con este tipo de seres. Es decir, con el "otro" exterior y lejano que elige el propio "yo". El narrador en su monólogo reconoce al final del relato haber llegado a un mundo de penumbra y oscuridad, como si la ciénaga se hubiera convertido en el tránsito de la vida a una oscuridad definitiva, en la que el personaje ignora si ha llegado al final del camino: "Explícamelo tú, abstracción mía, ¿estamos viajando, tú, yo, el alcázar, los mapas de los antepasados, hacia la maldición, hacia la suprema, perfecta luminaria?" (Manganelli, 2002: 98).

2.5 El espacio social

Además de valorar el espacio con los elementos de carácter físico que integran el escenario de la acción, es decir, el paisaje y en suma el espacio exterior, podemos considerar una concepción metafórica del espacio que estaría en estrecha relación con el comportamiento de los personajes y su posición social. Para Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes el espacio social se configura sobre todo en función de la presencia de personajes, de sus gestos y hábitos sociales con la intención de "describir ambientes que

ilustren, casi siempre en un contexto periodológico de intención crítica, vicios y deformaciones de la sociedad" (Reis, 1996: 82-83). El espacio social atendería, por tanto, a la distribución del individuo en una determinada extensión geográfica, en la que se muestra no sólo su organización colectiva, sino también su articulación en el tejido de la ciudad o en cualquier tipo de escenario. Si atendemos a la afirmación de Reis y Lopes acerca del estudio de actitudes y hábitos determinantes para el espacio social, la relación de personajes susceptibles de análisis puede ser muy amplia en todos los movimientos literarios. A pesar de la extensión y variedad nos centraremos en el periodo del realismo del siglo XIX, dada su interesante aportación a la construcción del espacio social. La novela realista que refleja de alguna manera el enfrentamiento individuo-realidad[36]supera el marco social donde habita el héroe. Así, Honoré de Balzac nos muestra en *Illusions perdues* (1837) el ansia de notoriedad y ascenso social de sus personajes, especialmente de David Séchard, a través de unas relaciones sociales, traiciones o pretensiones eróticas que se representan en los salones de la alta burguesía parisina[37]. Por otra parte, Emile Zola nos muestra en sus obras la corrupción burguesa, la miseria del pueblo y la resistencia de la clase obrera decepcionada ante la imposibilidad de un cambio que regenere la sociedad. Víctor Hugo en *Les misérables* (1845) nos conduce hacia el vientre de París, cuyos desagües son un grandioso espejo de la ruindad. En esta cavidad toma forma la repugnancia, lo tenebroso y el asco

[36] Según Joan Oleza: "el modelo cultural realista se impone en íntima conexión con la fatiga que se ha conducido el largo proceso revolucionario y con el proceso de desencanto por sus resultados: el poso de traumas, insatisfacciones y temores depositados por dos revoluciones y cuarenta años de lucha de clases, el beneficio de todo lo cual ha sido monopolizado por una clase social, la alta burguesía –que a su vez en el poder no sólo se aleja de toda veleidad revolucionaria, sino que se apresta a reprimir brutalmente-, […] El desengaño se convierte en una fuente de realismo. Pero el realismo es a la vez la respuesta a la demanda de información sobre la nueva clase en el poder, anhelante de conocer la realidad sobre la que se instala para mejor instrumentalizarla, y por ello la novela realista converge de modo tan sintomático con la revolución y su conversión en industria informativa, a cuyo servicio no duda en colocarse la literatura" (Oleza, 1984: 5-6).

[37] Ricardo Gullón manifiesta que: "Leyendo a Balzac, no se tarda en comprobar que el ser depende del medio, condicionado por la atmósfera física y moral que respira. Cuando en el mundo balzaciano la presión del medio es tan violenta que amenaza destruir al individuo, éste manifiesta extraordinaria capacidad de resistencia; otras veces será él quien ponga en peligro su dintorno. Lo interesante de estos hechos, cuya exactitud es fácilmente comprobable, es que en las novelas donde se producen el espacio aparece personificado y en colisión con el personaje. Balzac no podía menos que sentir la proyección del hombre en el espacio, la creación de una atmósfera que es, dicho con palabras de Poulet, una llama, una nube, una atmósfera luminosa" (Gullón, 1980: 16).

suscitado por los bajos instintos de la conducta humana. En medio de tanta degradación destaca la actitud de Jean Valjean: la desmesurada condena de diecinueve años en prisión y el hecho de acatar la redención de sus culpas, enfrentándose a una vida llena de dificultades. La supervivencia de Valjean constituye una muestra de lo injusta que ha sido la ley con él.

La preocupación de Galdós por la España decimonónica le lleva a indagar constantemente en su obra la evolución y los valores que condicionan la sociedad española. Joan Oleza ha calificado al mundo galdolsiano de "gigantesco decorado de cartón-piedra, fastuoso y brillante, que todo el mundo se empeña en mantener para ocultar la realidad mezquina, miserable, oscura y prosaica" (Oleza, 1984: 106). Este ambiente de apariencias se observa claramente en *Misericordia* (1897). El modelo de caridad, representado por el personaje de Benigna frente a la miseria moral de doña Francisca Juárez, viuda de un intendente del ejército a la que sirve como criada. Por carecer del sentido de la medida en su afán de ocultar su decadente posición social, doña Francisca había derrochado todo su dinero quedándose en la ruina. Los esfuerzos de Benigna por remediar esta situación se materializan cada día en procurar con gran sacrificio el sustento de su ama, esfuerzos que no se ven recompensados dada la mezquindad de doña Francisca. Benigna acompaña a su ama en los infortunios y desde luego en los momentos más delicados, como los continuos desahucios hacia calles cada vez más modestas, apartándose cada vez más del Madrid reservado a las clases acomodadas. La degradación social empezaba a cobrar un alto precio a doña Francisca, que ya se había convertido para su círculo de amistades en doña Paca:

> Desde que vivían en la calle del Olmo, doña Francisca fue abandonada de la sociedad que la ayudó a dar al viento su fortuna, y en las calles del Saúco y Almendro desaparecieron las pocas amistades que le restaban. Por entonces la gente de la vecindad, los tenderos chasqueados y las personas que de ella tenían lástima empezaron a llamarla doña Paca, y ya no hubo forma de designarla con otro nombre. Gentezuelas desconsideradas y groseras solían añadir al nombre familiar algún mote infamante: doña Paca *la tramposa*, la *Marquesa del Infundio* (Pérez Galdós, 1992: 60).

La sociedad madrileña de la época se organiza en *Misericordia* alrededor de un espacio social muy compacto, en el que las clases dominantes, a causa de su orgullo, no reconocen sus dificultades económicas, ni permiten el ascenso de las clases inferiores.

Esta es la actitud de doña Francisca hacia Benigna, que libra a su ama de un vergonzoso desahucio empeñando sus pocos ahorros. A pesar del esfuerzo y la mendicidad de Benigna, doña Paca y su familia la traicionan, abandonándola al heredar unos bienes la mujer de Antonio, el hijo de la señora Juárez.

Si en *Misericordia* se advierte la barrera infranqueable de las clases acomodadas frente a las más desfavorecidas, *La de Bringas* (1884) constituye un cuadro de costumbres sobre el afán de las clases medianamente acomodadas de mejorar su *status* social. De esta visión galdosiana destacamos los personajes Rosalia Pipaón de la Barca, esposa del Intendente Francisco Bringas, pertenecientes ambos a la pequeña burguesía burocrática y Milagros, la Marquesa de Tellería empeñada en vestir con la elegancia que distingue a la aristocracia pese a sus apuros económicos. En esta sociedad que busca con ansia su proyección, el espacio social se condensa en varios ambientes: las tiendas de lujo madrileñas frecuentadas por la Marquesa de Tellería, el Manzanares estival, el de los usureros Torres y Torquemada a los que acude Rosalía, las habitaciones del piso segundo del Palacio de Oriente donde reside la familia Bringas y los aposentos de los empleados de la Casa Real.

El domicilio de los Bringas representa la lucha constante entre el sacrificio y la tacañería de Francisco y la ambición de su esposa Rosalía que, aprovechando la circunstancial ceguera de su marido, va empeñando sus bienes para comprar a crédito aquellos modelos de ropa con los que sueña parecerse a una clase superior. De esta manera, a espaldas de su esposo, viste lujosamente a sus hijos para relacionarse con doña Tula, con los hijos de Tellería y con los Lantigua, familias de mucho postín: "ninfas de traje alto que muy pronto iban a descender hasta el suelo, y otras de vestido bajo que dos semanas antes había sido alto" (Pérez Galdós, 2009: 82). De entre el personal de Intendencia asíduo de palacio, destaca la figura de don Manuel Pez "el arreglador de todas las cosas, el recomendador sempiterno" (Pérez Galdós, 200: 75) representante de la clase administrativa parasitaria y corrupta de la época. Con ínfulas de perfecto caballero acude ante Rosalía Pipaón como falso salvador de sus apuros económicos, aunque al final el aire de superioridad de Pez encubre también su desastrosa economía familiar que le impide ayudar a su amiga, quien queda informada con una misiva: "Se había encontrado la casa en un atraso lamentable, con un cúmulo enorme de cuentas por pagar. Su situación era angustiosa y muy otra de lo que al

exterior parecía" (Pérez Galdós, 2009: 272).

El Madrid de los comercios de lujo está representado en *La de Bringas* por la tienda de ropa de Sobrino Hermanos frecuentada por la marquesa de Tellería, que a su vez arrastra a Rosalía en su afán de presumir de la moda francesa delante de sus amistades. Ambas se introducen en un mundo de muselinas, foulards y manteletas donde parecían enloquecer adquiriéndolas a crédito, pues no existía para ellas otra posibilidad: "¿Pero cómo podían compararse las *pobreterías* hechas por ellas con aquel brillante modelo venido de París? (Pérez Galdós, 2009: 99). Encontramos también un Madrid estival, el del caluroso agosto, que marca las diferencias de clase: "El mes en que Madrid no es Madrid, sino una sartén solitaria" (Pérez Galdós, 2009: 241). Tal vez por esta razón, la ciudad es abandonada por una clase burguesa que alardea de contar a la vuelta de sus vacaciones sus baños en San Sebastián, lugar frecuentado por la familia Real. Tras el exilio burgués, Madrid parece tomado por desterrados y proscritos, gente zafia y soez que se baña en el Manzanares y a la que Rosalía, obedeciendo la voluntad de su esposo, no tiene otra alternativa que sufrir.

El ámbito social de los aposentos reales en *La de Bringas* viene representado por el segundo y tercer piso del Palacio de Oriente, lugar al que el narrador de la obra ha derterminado en llamar "ciudad". En realidad constituye un microcosmos donde conviven de manera armónica aristocracia, clase media y pueblo, ocupando todos ellos diferentes corredores, pasillos y viviendas[38]cuya apariencia denota el rango social calificado por el narrador como "una real república que los monarcas se han puesto por corona, y engarzadas en su inmenso circuito, guarda muestras diversas de toda clase de personas" (Pérez Galdós, 2009: 65). Galdós destaca el ambiente de barrio popular de una parte de las estancias palaciegas, la del personal de servicios domésticos de la realeza. Esta zona del noble edificio reproduce el ambiente de un arrabal que el narrador descubre a medida que va atravesando la red de pasillos, escaleras y recovecos en busca de la casa de los Bringas. Atravesando aquel suburbio, se nos muestra la imagen de

[38] En relación con la complejidad de entender el espacio en abstracto, Ricardo Gullón observa la posibilidad de unir la creación de espacio a la formación de una ideología. En este sentido establece que en *La de Bringas*: "El espacio laberíntico (donde hasta el narrador se pierde) y el ambiente caótico en que Rosalía se mueve, señalan oblicuamente la confusión y el extravío en que no tardará en naufragar la corona de Isabel II" (Gullón, 1980: 5).

pucheros humeantes visibles desde las viviendas abiertas de par en par, mujeres lavando la ropa, niños jugando a soldados con espadas y gorros de papel y paredes garabateadas de muñecos e inscripciones más propias de los bajos fondos.

Distanciándose de toda literatura apologista asociada al final de la contienda en 1939, dentro de la corriente del realismo social de la novela española de postguerra han ido apareciendo poco a poco numerosas muestras de intención crítica que ilustran el citado contexto histórico. Existe por parte de los novelistas el compromiso ético de crear una narrativa que se ocupe: "sincera y llanamente de aquellas realidades y problemas que son medulares en la existencia del español medio de aquellos años y venían siendo ocultados por una literatura oficializada de marcado carácter triunfalista" (Sanz, 1986: 5).

La novela española de postguerra tiene en *La Colmena* (1951), de Cela, a uno de sus mejores exponentes. El protagonismo le corresponde a una multitud variopinta que acude diariamente a los Cafés. Madrid, gran fresco de la época y del acontecer cotidiano[39], aparece convertido en una gran colmena integrada por infinidad de personajes que ocupan sus pequeñas celdas. Sus problemas particulares no son ajenos. De hecho se reproducen en cada uno de las mesas del Café de doña Rosa. Este colectivo, la mayoría perteneciente a una burguesía decadente, comparte las mismas miserias y desilusiones:

> Los clientes de los Cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada. En el de doña Rosa, todos fuman y los más meditan, a solas, sobre las pobres, amables, entrañables cosas que les llenan o les vacían la vida entera (Cela, 1980: 23).

Tampoco en *El Jarama* (1956) existe un personaje central, sino más bien el protagonismo colectivo de un grupo de chicos y chicas que emprenden una excursión para bañarse en el río Jarama. El espacio que ocupan en la sociedad madrileña de la época viene a ser el de una juventud de clase media trabajadora que se caracteriza por su

[39] Rodríguez Cacho compara el espacio madrileño de Cela con el de Galdós y expone que: "Pese a elegir un personaje colectivo casi tan múltiple como el de *Fortunata y Jacinta* -unos ciento sesenta personajes- Cela captaba, sin embargo, un Madrid muy distinto al de Galdós: por sus calles las personas se empequeñecen y se convierten en una fauna de desamparados dejados a su suerte, en una jungla humana donde la mayoría trata de defenderse de unos cuantos "depredadores" (Rodríguez, 2009: 432).

actitud superficial y monótoma. Sus conversaciones delatan, como sugiere Rodríguez Cacho, "la carencia de inquietudes de unos chicos conformados con su suerte y reconfortados en su identidad "madrileñista" frente a todo lo de fuera" (Rodríguez Cacho, 2009: 443).

En cambio en *Tiempo de silencio* (1961), de Martín-Santos, a pesar de contar con un protagonista principal, Pedro, éste no es un héroe clásico, sino una víctima del submundo de las chabolas madrileñas, de "un mundo infernal que contamina a cuantos lo tocan" (Martín-Santos, 1979: 211). Como en los relatos clásicos, la búsqueda de un elemento, en este caso la falta de ratones portadores de la cepa MNA[40], para continuar la investigación sobre el cáncer, lleva al protagonista a adentrarse en territorios llenos de peligros de los que Pedro no saldrá victorioso. El habitante de los bajos fondos constituye en *Tiempo de silencio* el prototipo de la degradación: "subdelincuentes apenas comenzados a formar, que muy a menudo para toda la vida quedaban subformados bien por falta del necesario nivel mental, bien por falta de la estabilidad de carácter necesaria" (Martín-Santos, 1979: 118). En medio de tanta infamia, el habitante de las chabolas, en su latente "animalización" consigue atrapar como si de una presa se tratara, al invasor, a un joven médico investigador procedente de una clase social superior. En realidad el protagonismo de la historia se traslada a un colectivo de personajes como el Muecas, modelo de una sordidez compartida con tipos como Cartucho, Florita y las prostitutas. Rodeado de basuras e inmundicias ejerce su poder patriarcal en una familia sometida a su promiscuidad en una choza donde todos viven y duermen juntos, rodeados de ratones, cuyas crías utilizan como medio de vida.

Tampoco en *Últimas tardes con Teresa* (1966), de Marsé, encontramos héroes clásicos. En todo caso nos atreveríamos a calificar de héroes degradados a sus protagonistas Teresa y Manolo Reyes, alias "Pijoaparte". Marsé dibuja en la sociedad barcelonesa de finales de los años cincuenta dos espacios sociales bien diferenciados y

[40] Ricardo Gullón insiste sobre la negativa repercusión que supone la incursión de Pedro en un territorio equivocado y añade que: "Sus investigaciones son causa del descenso a los últimos círculos del infierno: los de la miseria y la prisión. Espacios del cáncer, pero de otro cáncer, el social (donde los seres humanos son el equivalente de las cobayas), impregnados de la peculiar malignidad de esta dolencia. Por eso, no sólo literal sino simbólicamente nocturnos, reinos de lo sombrío habitados por semejantes a quienes la tiniebla hace parecer diferentes" (Gullón, 1980: 77).

desde luego opuestos: la alta sociedad barcelonesa, representada por Teresa Serrat, y el barrio del Carmelo, suburbio habitado por delincuentes del que procede "Pijoaparte". Marsé destaca, más allá de los devaneos amorosos entre ambos, los intentos fallidos por rebasar los límites de sus respectivas clases sociales[41]. Pero sobre todo resalta, por un lado, la escasa conciencia crítica de un grupo de jóvenes burgueses que, con sus frívolos coqueteos revolucionarios, demuestran no poseer ninguna solidez ideológica ni intelectual. En la parte opuesta el mundo de la delincuencia del Carmelo simbolizado en "Pijoaparte", un desclasado sin un auténtico compromiso de lucha de clases. Ninguno de los dos grupos sociales habrá demostrado a lo largo de la obra síntomas auténticos de poder llevar a cabo su aventura.

Los límites territoriales de un determinado grupo social, como se percibe en *Últimas tardes con Teresa*, se fijan a través de la división del espacio y de los escenarios. Esta diferencia se hace palpable en la lujosa residencia de la familia Serrat en la zona alta de la ciudad. Esa pátina o lustre que adquieren ciertos personajes conscientes de su situación de privilegio, frente a otros grupos de inferior condición, se representa igualmente en la novela de Félix de Azúa *Momentos decisivos* (2000). Las veladas nocturnas celebradas en los jardines de las mansiones son el marco adecuado para mostrar el poder de la clase dominante. A través de los diálogos apreciamos una juventud que ha heredado la suspicacia y la altivez de sus mayores. Expresiones del tipo: "¡Qué raros sois los pobres¡" (Azúa, 2000: 100), son una muestra del trato despectivo hacia Alberto y Lluch proferido por Lena, la "chica rica". La balaustrada de la imponente residencia se convierte en un lugar privilegiado desde donde Juan y Gloria contemplan la ciudad que se extiende a sus pies: "un manto azul oscuro punteado por miles de brasillas luminosas" (Azúa, 2000: 99). Desde esa poderosa atalaya, la burguesía barcelonesa contempla al resto de las clases inferiores en perfecta simbiosis

[41] Respecto a la forma de proceder de ambos protagonistas de acuerdo con el grupo social al que pertenecen y a la época en que se desarrolla la acción, Díaz de Castro y Quintana Peñuela señalan que: "En el tratamiento de la oposición radical entre los grupos sociales protagonistas de la novela, el perspectivismo irónico lleva a Marsé a un recurso sobre el cual se estructura toda la novela y que da incluso una clave psicológica del comportamiento social históricamente detectable a partir de los años cincuenta: la relación entre los personajes basada en la simulación y en el equívoco. La burguesita universitaria creyéndose atraída por el supuesto líder obrero y el lumpen confiando en encontrar trabajo gracias a su simulación" (Díaz de Castro, 1984: 30).

con el brillo de los invitados. Hasta la luz de la luna reflejada en los bronceados cuerpos de los jóvenes, contribuye, como un elemento más, a crear ese ambiente exquisito y distinguido en el que no tienen cabida aquellos que, como manifiesta Lena, no eran "de su cuerda" (Azúa, 2000: 102).

Si a través de los textos examinados se ha podido constatar la relevancia que adquiere el espacio social en la trama novelesca, en *Romanticismo* (2001), de Manuel Longares, resulta decisivo para entender a unos personajes cuyas actuaciones son el resultado de su privilegiada posición en el tejido social de Madrid. El escenario de la acción nos situa en el barrio de Salamanca, territorio de la alta burguesía que tras la caída del franquismo teme perder sus prerrogativas e intereses.

Los gestos y hábitos sociales de los personajes muestran su voluntad de continuar perteneciendo a una clase dominante aislada en su propio territorio. El tipo de vivienda ya muestra el talante exclusivo al disponer de dos escaleras, la de acceso a los residentes, tapizada con alfombra y la de servicio, utilizada por personal subalterno. Si alguien alteraba estas normas, el portero advertía al "intruso" su error:

> Mas si el visitante tenía derecho a pisar la alfombra que adentraba en la zona selecta del edificio, Boj se abalanzaba sobre él como el bóxer de Sisita Notario, que siempre andaba suelto y provocando a los peatones de la calle Goya, y le arrebataba paquetes, carteras de negocios, e incluso bastones y muletas, con lo que en una ocasión casi desnuca a Nárdiz, el impedido del tercero, para acarrearlos por la escalera y estacionarse junto al ascensor mientras charlaba sobre lo que fuese (Longares, 2001: 17).

Incluso dentro del edificio se repite el mismo esquema, se aprecia el orgullo de clase dominante en el trato vejatorio al portero, que al fin y al cabo se desvive por atender a los señores con un desmesurado afán. Así, el notario De Carlos deposita despectivamente la ceniza de su habano en el cenicero del portero Boj "como si fuera un donativo" (Longares, 2001: 16).

Este dominio les hace sentirse en un mundo privativo e ideal. Se han adueñado de la ciudad de tal forma que la ciudad les pertenece y, ajenos a todo lo demás creen que son la ciudad. Habituados a este "enclaustramiento" social establecen una división entre lo "propio" y lo "ajeno", entre el distinguido barrio donde viven y la "otra" ciudad. Esta percepción era propia de Hortensia, la madre de Pía Matesanz, primer

personaje de la saga familiar que con un orgullo de casta sentía indiferencia hacia todo aquello que estaba situado fuera de los límites de su circunscripción:

> Las personas como su madre se confesaban cosmopolitas pero no solían rebasar las fronteras de lo que despectivamente denominaban vaguadas. Desplazarse al caserón de Conchitina Bugatall en la cercana calle del Marqués del Duero o los núcleos tan céntricos como la glorieta de Bilbao de Máxima Dolz, que compartían con el barrio de Salamanca una red de transportes y la particularidad del gas en cada piso, equivalía a emprender viaje con maleta pues más allá de las dos o tres manzanas colindantes se extraviaban.
>
> Habían reducido la ciudad a las dimensiones de su entorno y al hecho de divagar por el palmo de terreno adosado a su domicilio llamaban salir, una ceremonia que Hortensia comenzaba a preparar temprano (Longares, 2001: 67).

El sentimiento de superioridad de los vecinos del "cogollito", denominación asociada a la personalísima ubicación del distinguido barrio, se manifesta en la actitud de personajes como Pía, que cuando anda por sus calles, "rara vez bajaba los ojos al suelo -si acaso, para dar limosna-, (Longares, 2001: 307). Esta postura ante todo lo que les rodea les lleva a desdeñar "el sótano de infraestructuras instalado bajo su plataforma de orgullo" (Longares, 2001: 67). Por tanto cuando se les habla del metro "miraban a otra parte" (Longares, 2001: 308). Como si de un ritual se tratase, personajes como Fela del Monte y Pía Matesanz se citan no pocas tardes para mirar escaparates y comprar en las selectas tiendas del "cogollito": listas de boda en "La Cartuja de Sevilla", bombonería "Santa", joyas "Givenchy", modas "Cabasse", "Gastón y Daniela" para terminar merendando en "Gregory´s". El ocio se manifiesta también en las tardes de domingo. Después de pasear por el Retiro, los Atance y los Muñoz Ostende, también los Baigorri, pasaban por "Viena Capellanes"[42] donde adquirían algo informal para cenar: "unos emparedados, unas croquetitas o una ensaladilla rusa, y el brioche esponjoso y pringante para desayunar el lunes" (Longares, 2001: 156). Estos personajes no parecen tener ninguna amenaza. Intentaban preservar su estirpe uniendo sus apellidos a familias distinguidas, casando a sus hijos en iglesias que constituían espacios asociados a su posición social: San Luis de los Franceses y San Fermín de los Navarros.

[42] Actualmente es una pastelería y empresa de catering. Fundada en Madrid en 1873, se estableció para la venta de pan de Viena, de ahí proviene su nombre, así como de su primitiva ubicación en la calle Capellanes. Tuvo la distinción de ser proveedora de la casa Real y fue dirigida por Ricardo Baroja y Nessi,

Sin embargo, tras la muerte del Caudillo, los moradores del barrio de Salamanca comienzan a notar que su poder sobre ese territorio va debilitándose y, poco a poco, van cediendo parcelas que antaño consideraban suyas. Así, a los conciertos matinales de música de zarzuela del auditorio del Retiro se acercaban cada vez más espectadores que no eran de su condición social, las cuales "acabarían incorporadas al paisaje del parque con el mismo derecho que las esculturas, los parterres, las alamedas y los árboles altísimos" (Longares, 2001: 61). Cuando el sentimiento de posesión se desmorona, solo queda la nostalgia, el recuerdo de otros tiempos más felices en los que nadie osaba disputarles un espacio que consideraban suyo propio. Pía en su tristeza se desplaza a otros ángulos del auditorio para refugiarse "del aluvión de la democracia" (Longares, 2001: 241). Esa sensación de pérdida arruinaba la seguridad que había presidido sus vidas, pues hasta ese momento "todo funcionaba como un reloj para el enjambre de familias del barrio de Salamanca" (Longares, 2001: 74). Como si se fragmentara la piedra angular que sostenía sus formas de vida, Pía contempla desde el ventanal del salón de su casa el atardecer en el parque del Oeste. El crepúsculo que tenía ante sus ojos, no era sino el declive de toda una época que tocaba a su fín. El texto que presentamos a continuación constituye todo un símbolo del fin de su aislamiento y de su poder, tal y como lo definen los términos "luz de sudario", "lentísima caricia de despedida", o "el espectro de la luna". Un nuevo orden les obligaría a bajar la vista al suelo y comprobar que la ciudad no termina en los límites del "cogollito":

> A su debido ritmo el crepúsculo tapaba sus llagas, el firmamento tomaba color de acero, y una luz de sudario lamía tejados y chimeneas en lentísima caricia de despedida hasta emboscarse en un séquito de nubes por la arboleda de Rosales, momento en que los vencejos coronaban la cúpula de la Concepción, el relente despejaba las pavesas del atardecer y, más allá del torreón de las Escuelas Aguirre, por el frondoso desorden de los altos del Observatorio, asomaba el espectro de la luna sobre la capital del Caudillo, tan venida a menos respecto a su época gloriosa, cuando en el Imperio hispano nunca se ponía el sol (Longares, 2001: 84).

2.6 El espacio de la conciencia

La dimensión espacial, además de albergar el escenario de la acción, se

habiendo trabajado en ella su hermano Pío Baroja (http://www.vienacapellanes.com//)

constituye en espejo del individuo que proyecta en el exterior su propio conflicto interno. En este sentido, Ricardo Gullón indica que el espacio de la conciencia es "el espacio del diálogo del hombre consigo mismo; en él nacen o crecen los fantasmas, o mueren" (Gullón, 1980: 11). La instrumentalización de ese debate en el que el individuo analiza consigo mismo su intimidad, tiene en el monólogo interior un interesante mecanismo[43]para que el lector penetre en los recovecos de su mente. Así, Gullón señala que en el fluir de la corriente de conciencia se produce "una acumulación rápida de imágenes que provienen de ese ámbito que ni siquiera reconoce su existencia hasta no verlas fuera de sí" (Gullón, 1980: 11). En *Tiempo de silencio* (1961), de Martín-Santos, el monólogo final de Pedro proyecta la angustia de un fracaso que es a su vez el de la sociedad española del momento:

> Es cuestión de aprender a no pensar en nada, de fijar la mirada en la pared, de hacer otro dibujo con el hierrecito del zapato, un dibujo cualquiera. […] Tienes libertad para elegir el dibujo que tú quieres hacer porque tu libertad sigue existiendo también ahora. Eres un ser libre para dibujar cualquier dibujo o bien hacer una raya cada día que vaya pasando como han hecho otros, y cada siete días una raya más larga, porque eres libre de hacer las rayas todo lo largas que quieras y nadie te lo puede impedir …
> ¡Imbécil! (Martín-Santos, 1979: 180).

En *Cinco horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes, el espacio de la conciencia adquiere una dimensión distinta, pues las circunstancias de los personajes son diferentes. En la novela de Martín-Santos el monólogo se construye a partir del desdoblamiento del personaje. Pedro entabla un diálogo consigo mismo. La utilización de la 2ª persona del singular permite recrear la distancia mínima para comenzar a reprocharse los errores que han provocado su encarcelamiento: "¿Por qué tuviste que beber tanto aquella noche? ¿Por qué tuviste que hacerlo borracho, completamente borracho? Está prohibido conducir borracho y tú … tú … No pienses. (Martín-Santos, 1979: 176). En cambio en la novela de Delibes, el diálogo de Carmen Sotillo se convierte en un caótico soliloquio ante el cadáver de su esposo Mario. La conciencia de

[43] *Ulises,* de Joyce es uno de los intentos más audaces para captar los contenidos y los procesos de la conciencia. Para Aguiar e Silva el monólogo interior: "recoge fielmente el fluir caótico de la corriente de consciencia de los personajes, y traduce, por consiguiente, en toda su integridad, el tiempo interior, permite a James Joyce reflejar la confusión laberíntica y desesperante del alma humana" (Aguiar, 1986: 223-224).

Carmen no se desdobla, se dirige a un tú que no puede contestarle, que no puede imponerse, de ahí que salgan los reproches reprimidos por la frustración acumulada durante años por la falta de ambición de su marido al no haber conseguido un estatus social superior para su familia:

> Una de dos, Mario, que no hay quien te entienda, o eres enemigo o eres amigo, pero si eres amigo, júntate con tus iguales, zascandil, que es lo que te corresponde y deja en paz a los obreros y a los paletos que ya saben tenerse solos (Delibes, 1971: 88).

La realidad cotidiana, trivial e insignificante, brota de labios de Carmen recordándole al difunto sus ensueños y ansias perdidas en una extensa confesión, cuya articulación narrativa se estructura mediante abundantes planos temporales que varían y se suceden de manera tumultuosa.

Las reacciones y estados de la conciencia permiten traslucir la confusión interior del ser humano en busca de una respuesta a sus dudas y conflictos personales. En relación con esa situación, Bourneuf y Ouellet señalan que: "el tema del laberinto refleja de manera evidente la angustia de los hombres ante un mundo en el que no encuentran su lugar" (Bourneuf y Ouellet, 1975: 144). Borges en sus narraciones nos transmite la ansiedad de sentirse en un constante laberinto[44]. La confusión y la sensación de caos en las que se ve inmerso el narrador-personaje ante cuestiones como la inmortalidad o el carácter inabarcable del universo en una relación de espacio-tiempo infinito, quedan expuestas en *La biblioteca de Babel* (1941). En su ansiedad por estrechar y abarcar la inmensidad del cosmos, el personaje se desplaza entre anaqueles interminables situados en galerías y pisos al borde del abismo, buscando un libro que le permita acceder a las distintas concepciones del mundo que posee la mente humana; un deseo imposible de alcanzar dado que "el hombre es el imperfecto bibliotecario" (Borges, 2001: 107). La misma inmensidad inabarcable del universo se plantea Borges ante *El aleph* (1945), "uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos"

[44] Para Iván Almeida: "El espacio borgesiano se convierte en laberinto ya sea por exceso de determinación (una sola línea recta, como único corredor infinitamente divisible), ya sea por exceso de indeterminación (el desierto, como infinidad de encrucijadas). En ambos casos, el carácter laberíntico viene de la proyección de una característica al infinito, lo cual da como resultado la imposibilidad de salir. Dicha imposibilidad - conjeturada - de salir, se convierte en decisión de permanencia" (Almeida, 2000: 8).

(Borges, 2001: 185). El autor se pregunta la manera de transmitir a los demás el infinito aleph que su mente apenas abarca, dado que ningún ser humano ha podido contemplar el inconcebible universo. La representación del laberinto como espacio de la conciencia es emblemática en *El Inmortal*, pues la propia estructura narrativa ya se presenta como un laberinto encadenado dentro de otro laberinto. A los múltiples ambientes y parajes que debe atravesar el romano Marco Flaminio Rufo en busca de la Ciudad de los Inmortales, se añaden las galerías y pasadizos por los que transcurre la angustiosa marcha del protagonista en busca de la inmortalidad.

En *El proceso* (1925), de Kafka, la situación laberintica vivida por el protagonista es percibida como una agresión exterior, que ya se intuye al principio de la obra: "Alguien debió de haber caluminado a Josef K., porque, sin haber hecho nada malo, una mañana fue detenido" (Kafka, 2004: 177). La perplejidad inicial de K. se convierte progresivamente en una situación angustiosa al ignorar la causa de su procesamiento. El trato hostil y arrogante de los extraños jueces y magistrados provoca en K. una inexplicable culpabilidad que lo lleva hacia la degradación y la desconfianza en sus relaciones con los demás. La tenebrosa y asfixiante atmósfera creada alrededor del protagonista constituye un espacio paralelo al "mundo real", al cual K. ha dejado de pertenecer. Así lo reconoce el propio procesado en una conversación con el capellán de la cárcel en el interior de la catedral: "Mi situación se vuelve cada vez más difícil. Interpretas mal los hechos –dijo el sacerdote- , la sentencia no viene de repente, es el procedimiento el que poco a poco se va convirtiendo en sentencia" (Kafka, 2004: 311). La oscuridad del templo catedralicio constituye una metáfora del túnel sombrío en el que se ha instalado la conciencia de K., víctima de la incompensión e indiferencia de su entorno:

> ¿No estamos cerca de la entrada principal? No –dijo el sacerdote- estamos muy lejos de ella. ¿Ya te quieres marchar? A pesar de que K. no había pensado en ello, dijo en el acto: Sí, me tengo que ir, soy el procurador de un banco, me están esperando. Sólo vine para mostrar la catedral a un banquero italiano. Bueno –dijo el sacerdote y le tendió la mano-, entonces, vete. Pero no me puedo orientar en esta oscuridad, dijo K. Toma la pared de la izquierda, síguela y darás con la salida. El sacerdote ya se había alejado unos pasos y K. le llamó con voz fuerte: ¡Espera, por favor¡ Espero, dijo el sacerdote. ¿No quieres nada más de mí?, preguntó K. No, dijo el sacerdote. Hace poco eras tan amable conmigo -dijo K.- y me lo explicabas todo, pero ahora me dejas marchar como si no te importara (Kafka, 2004: 317).

Las situaciones laberínticas en la novela de ciudad son un síntoma de conflictos socio-políticos y existenciales. El individuo proyecta en el espacio urbano sus sentimientos oscuros y negativos, sus miedos e inseguridades. En *El Túnel* (1984), de Sábato, el mundo sombrío y solitario de Juan Pablo Castel se solapa con las calles de Buenos Aires sin posibilidad de fusión debido al progresivo enfrentamiento del protagonista con una sociedad a la que califica de estúpida.

La soledad también se adueña del Dr. Reis en *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1985), de Saramago. El heterónimo de Pessoa va esbozando líneas interminables en sus paseos, meditando sobre la fugacidad de la vida y la ansiedad de esperanza de un pueblo, gris y triste como su ciudad de Lisboa: "Así son los laberintos, tienen calles, travesías y callejones sin salida, y hay quien dice que la mejor manera de salir de ellos es ir andando y girando siempre hacia el mismo lado" (Saramago, 1985: 75). Ricardo Reis observa la impaciencia de los lisboetas por celebrar el año nuevo olvidándose un momento de la difícil situación del país. El personaje se retira al hotel cansado de ver la vulgaridad de una muchedumbre inconsciente y sin porvenir:

> Por un instante breve el tiempo dejó libres a los hombres, sueltos, sólo asiste irónico, benévolo, ahí están se abrazan unos a otros, conocidos y desconocidos, se besan hombres y mujeres al azar, ésos son los mejores, los besos sin futuro (Saramago, 1985: 65).

El Dr. Reis y el difunto Pessoa conversan bajo la arcada del Café Martinho sobre el incierto futuro que aguarda al primero, recién llegado de Brasil: "Digamos que estoy como un insomne que encontró el lugar exacto de la almohada y al final va a quedarse dormido" (Saramago, 1985: 79). Reis contempla en sus desplazamientos por la ciudad un mundo cada vez más ajeno a sus convicciones. Como le apunta Pessoa, su refinamiento nada tiene que ver con la pobreza ambulante: "Usted, doctor, ha tenido ya ocasión de comprobar qué tipo de gente puebla este país. […] vea con sus ojos los repartos de sopa boba, la campaña de auxilio a los pobres en invierno" (Saramago, 1985: 81). El extravío que impulsa al personaje de *Diario de un hombre humillado* (1987), de Félix de Azúa, no se corresponde con el Dr. Reis. El individuo creado por el autor catalán busca en el espacio urbano barcelonés un mundo donde pueda vivir sin soportar el modo de vida de la sociedad burguesa. Sus paseos reflejan la angustia y la soledad que genera una ciudad ladeada de norte a sur, desde la montaña al mar y, al

mismo tiempo, cerrada como una jaula. Allí abajo, en la parte vieja, en el laberinto lóbrego y malsano de sus callejuelas, se amontonan la clase obrera y los negocios clandestinos que los ricos han lanzado desde la parte alta como si se tratara de un vertedero. La ciudad se nos presenta como un gran tablero de ajedrez en el que los movimientos de los ciudadanos dependen de su posición económica. En las anotaciones de su diario, el hombre humillado recoge la banalidad imperante en la sociedad barcelonesa. Su visión laberíntica le lleva a asumir su propia insignificancia en un mundo en el que no encuentra su lugar:

> Para no resbalar sobre las dudas, me contesto a la pregunta: "¿por qué escribo este diario?" no menos de tres veces a la semana. En cada ocasión la respuesta es nueva, distinta y acumulativa. Poseo en la actualidad un auténtico arsenal de NECESIDADES que sólo puedo satisfacer escribiendo este diario. Consecuencia: a saber, que escribir este diario es mi única obligación o debe convertirse en mi única obligación; es la única obligación de un hombre banal. Así por ejemplo en la presente semana mi respuesta a la pregunta: "¿por qué escribo este diario?" va a permitirme seguir escribiéndolo no menos de seis días más (Azúa, 1987: 54).

Cuando el espacio urbano se configura en estructuras complicadas, muestra las situaciones laberínticas de sus personajes: puertas cerradas que preludian situaciones confusas, interminables pasillos, estancias angostas síntoma de atmósferas claustrofóbicas, elementos presentes en *El Castillo* (1926), de Kafka. Las posibilidades del agrimensor K. se truncan de manera absurda antes de llegar a su destino al apreciar desconcertado que su objetivo se aleja cuanto más cerca parece tenerlo. La necesidad de K. de encontrar una vida socialmente sosegada tropieza ya en el inicio de su aventura ante la actitud hostil de sus vecinos: "Probablemente os admire tan poca hospitalidad, dijo el hombre, pero la hospitalidad no es costumbre entre nosotros, no necesitamos huéspedes" (Kafka, 1998: 133). La mayoría de los espacios donde se desarrolla la obra son cerrados: la casa del alcalde, la de la familia Barnabás, la escuela del pueblo … La oscuridad de los días de nieve, la penumbra de las posadas y habitaciones y las dimensiones increíblemente estrechas de las oficinas del castillo, son aspectos que transmiten una realidad sombría[45]. En este sentido, Milan Kundera señala que: "el mon

[45] Luis Acosta establece que: "La redacción de *El Castillo* coincide con ese momento tumultuoso de la vida del autor en que Milena ha ejercido sobre él una influencia considerable, se le ha concedido la jubilación definitiva y se ha propuesto ser realista con la vida […] Parece como si Kafka quisiera empezar de nuevo; una prueba de ello podría verse en la coincidencia de las intenciones del protagonista de la

kafkià no s´assembla a cap realitat coneguda, és una *possibilitat extrema i no realitzada* del món dels homes" (Kundera, 1987: 62).

El exilio como fenómeno social ha ocasionado durante todos los tiempos, y muy especialmente en el siglo XX, un extraordinario movimiento de gentes. El destierro de un individuo, forzoso o voluntario, provoca en el exiliado una situación laberíntica, fruto de alteraciones emocionales que afectan al razonamiento y los sentimientos. La estancia en una tierra desconocida genera en el expatriado episodios de ansiedad. José Solanes compara el exilio con una obligada espera hasta poder regresar al país de origen: "un espacio en el que no se da realmente la posibilidad de viajar sino solamente la de moverse de un lado a otro como en una inmensa sala de pasos perdidos" (Solanes, 1993: 104). La nostalgia y la espera impuesta no es sólo el único sentimiento del exiliado. Milan Kundera en su obra *La ignorancia* (2000), ilustra de manera notoria los trastornos psicológicos que ocasiona el destierro en sus personajes. Es la ansiedad de Irena y Martín, enfrentándose a la hostilidad de un espacio ajeno, la que genera sueños extraños en los que aparecen hombres de uniforme armados que los esperan al final de la pasarela. Empapados de un sudor frío reconocen a la policía checa: "Irena se da cuenta de que está en Praga, grita y se despierta. Martín, su marido, tenía los mismos sueños. Todas las mañanas se contaban el horror de su regreso a su país natal" (Kundera, 2000: 22). En el texto de Kundera la noche se convierte para los expatriados en la vuelta al inconsciente, al sufrimiento del país abandonado. Quizá por este motivo, Solanes destaca que "el mundo del exilio se nos aparece constituido sobre el modelo de espacio negro, igual, forzoso es constatarlo, que el mundo mórbido de ciertos enfermos mentales" (Solanes, 1993: 130). Para los personajes de *La ignorancia* la confusión entre la vida y el sueño constituye otro mundo paralelo, otro momento de la experiencia del yo. Gérard de Nerval en *Aurélia* (1855), describió la entrada en esta segunda vida:

> Le Rêve est une seconde vie. Je n´ai pu percer sans frémir ces portes d´ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l´image de la mort: un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l´instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l´oeuvre de l´existence. C´est un souterrain vague qui s´éclaire peu à peu, et où se dégagent de l´ombre et de la nuit les pâles figures gravement

obra, el agrimensor K. de alejarse de su mundo para acceder al territorio del castillo y allí iniciar una nueva vida" (Acosta, 1998: 61-62).

> immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres: le monde des Esprits s´ouvre pour nous (Nerval, 1972: 3).

Las situaciones laberínticas constituyen por sí mismas una clausura, en ocasiones de manera temporal, aunque en otras pueden conducir o incluso albergar ya en su origen una reclusión perpetua, o al menos, indefinida. En *La metamorfosis*, de Kafka, la clausura es perfecta, pues se adapta al espacio físico de la habitación donde Gregorio Samsa, transformado en insecto, se encuentra encerrado: "Su habitación, un auténtico habitáculo humano, estaba tranquila entre las cuatro paredes bien conocidas" (Kafka, 2004: 21). La clausura de Samsa representa su fractura con el mundo exterior, en primer lugar con sus obligaciones profesionales, pero también comprende la pérdida progresiva de los vínculos familiares hasta su total desaparición.

A pesar de que el término clausura remite en un primer término a la idea de cerramiento, como el que sufre Samsa, a veces tiene un sentido translaticio o metafórico. Se trata en este caso de una clausura imperfecta, como señala Weisgerber, cuya reclusión "n´empêche ni d´entrer ni de sortir, elle s´ouvre ou se franchit aisément" (Weisgerber, 1978: 149). En este sentido, la clausura que sufre Jacinto San José en *Parábola del náufrago* (1969), de Delibes, es similar a la que indica Weisgerber, pues el personaje vive en una cabaña solitaria de la cual puede entrar y salir, porque el auténtico confinamiento viene dado por la marginación y la degradación a que es sometido por su jefe don Abdón: "el padre más madre de todos los padres" (Delibes, 1984: 49). Jacinto, un peón del tablero de la sociedad, se convierte en una pieza más que alimenta los engranajes de la maquinaria del poder, guardando así ciertas similitudes con la tiranía a que es sometido también Gregorio Samsa[46] en su trabajo. La metamorfosis que sufren en *Parábola del náufrago* los personajes de una ciudad imaginaria es gradual, pues es

[46] La similitud de la metamorfosis que sufre Jacinto San José en *Parábola del náufrago* con la de Gregor Samsa en *La Metamorfosis*, de Kafka, podría encontrarse en el viaje que Miguel Delibes emprende a Checoslovaquia en la primavera de 1968. El escritor español asiste al optimismo de la apertura política que se truncará, como es sabido, con la invasión soviética. A tal efecto, Jordi Gracia y Domingo Ródenas destacan que: "Aquel brutal cercenamiento de la esperanza fue el acicate de la novela, adoptando la técnica parabólica del praguense Kafka, sus alucinaciones burocráticas e incluso la metamorfosis en animal como metáfora de la alienación, pero también los siniestros *mundos felices* de las distopías de Aldous Huxley y sobre todo George Orwell" (Gracia y Ródenas, 2011: 523).

consecuencia de la humillación a que son sometidos por la autocracia de don Abdón. Tal es el caso de Genaro Martín, cuya transformación en perro atraviesa varias fases. El proceso de metamorfosis que sufre Jacinto es similar al de Genaro, que termina en Gen, apelativo canino por el que responde el personaje en su nueva identidad. Jacinto va tomando conciencia de los márgenes físicos de su encierro, la tierra, la maleza, el cielo ya lejano, visto desde su condición de persona enterrada y sometida. Así parece deducirse del texto que presentamos a continuación, donde se aprecia por el narrador omnisciente la situación de hundimiento físico y moral mediante expresiones "rectángulo del cielo", "divisa el cielo azul esplendente enmarcado (como un cuadro)" y también por encontrarse en el mismo nivel que las lombrices, en el subsuelo:

> Súbitamente abre los ojos y ve el rectángulo del cielo, el cirro blanquecino truncado por el bisel de la hoya, un buitre planeando bajo él (bajo el cirro) y nota frío y humedad en el trasero y el canto de la pala hincado en los riñones, lastimándole; y ve también la superposición de las capas, de consistencia y color variables, debido a la humedad y a la calidad de la tierra, y alcanza su nariz el aroma de la tierra profunda, recién movida, y divisa en los estratos superiores las raicillas colgantes de la maleza y los extremos de las lombrices retorciéndose, tratando de ocultarse, y los agujeros de las toperas y las piedras blancas incrustadas entre los estratos. Jacinto ve y huele todas las cosas, tiene plena conciencia de ellas, pero no acierta a conjugar los resortes musculares precisos para incorporarse (que es lo que desea) y mueve los codos y las piernas pero inevitablemente topa con las paredes verticales y, entonces, pese a que divisa el cielo azul esplendente enmarcado (como un cuadro) por el primer estrato, y los últimos flecos del cirro fugitivo, y las pasadas silenciosas del buitre bajo ellos (bajo los flecos), pese a todo eso, Jacinto piensa bobamente: "Me han enterrado vivo" (Delibes, 1984: 165-166).

Jacinto, al igual que Pedro, el joven investigador de *Tiempo de silencio* utiliza el monólogo dramático para dialogar con su conciencia, o con su nueva apariencia. El desdoblamiento en esta ocasión incluye tanto la 2ª persona del singular que marca la distancia, como la 1ª del plural que señala la unidad : "porque estás sumido en la más total y absoluta impotencia, desengáñate hijito, seamos realistas, que nada vamos a adelantar no llamando a las cosas por su nombre" (Delibes, 1984: 189). Su situación de impotencia le hace sentirse perdido ante los cambios que ha experimentado su cuerpo, pues a causa de una metamorfosis híbrida presenta un aspecto de cabra pero con la mente de un humano. Aun así trata de convencerse a sí mismo, con resignada docilidad, que lo ocurrido en su cuerpo no es lo peor, pues al menos conserva la cabeza, algo que el perro Gen (antes Genaro) ha perdido: "pero tú, tú, en estas circunstancias, debes

conservarla sobre los hombros, ¿oyes?, y bien firme, porque los problemas se resuelven pero no con nervios, ni histerismos, para que te enteres, sino reflexionando" (Delibes, 1984: 190).

La clausura vuelve a ser imperfecta para los personajes de *Entre visillos* (1958), de Martín Gaite, que entran y salen de sus casas en una ciudad de provincias durante la postguerra española. La ciudad entera es una gran cárcel dominada por la cultura de las apariencias y unos juicios morales que condenan a la juventud a vivir la vida entre visillos. Elvira vive una doble reclusión: en la ciudad y en su propia casa, pues aquí se le imponen los valores de su familia. El hogar, lejos de proporcionar la protección y el bienestar que se asocian al nido de Bachelard, "imagen de reposo, de tranquilidad" (Bachelard, 1998: 132), se convierte para la protagonista en un auténtico cautiverio, en una fuente de soledad asfixiante. Elvira, cansada de ver siempre el mismo paisaje desde el balcón cerrado de su casa, anhela escapar de ese nido que le atrapa y le priva de la libertad y los sueños deseados, según se aprecia en el siguiente texto:

> Elvira se fue al despacho de su padre. Anduvo un rato mirando los lomos de los libros a la luz roja de la lámpara. Olía a cerrado. A la madre le gustaba que estuvieran los balcones cerrados, que se notara al entrar de la calle aquel aire sofocante y artificial. "Es una casa de luto" –había dicho. Elvira se asomó al balcón y respiró con fuerza. Se había levantado un poco de aire húmedo. Miró los árboles, la masa oscura de los árboles a los dos lados de la calle estrecha, iluminados de trecho en trecho por una luz pequeña y oscilante que quedaba debajo de las copas. […] Todavía estaba el balcón entornado y se volvió a asomar, antes de cerrarlo. Los árboles, la tapia del melonero, ¿por qué no se alzaban como una decoración? Era un telón que había servido demasiadas veces. (Martín, 1992: 122-128).

La clausura imperfecta adquiere su máxima representación en espacios abiertos, en parajes de montaña y espesos bosques como se observa en la novela epistolar de Rousseau *La Nouvelle Héloïse* (1761). La idea de la inmensidad íntima y aislada del bosque también es destacada por Bachelard como algo cerrado y al mismo tiempo inmenso: "No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que *nos hundimos* en un mundo sin límite" (Bachelard, 1998: 222). Los estados y las reacciones de la conciencia parecen a veces, según Aguiar e Silva, "absurdamente fragmentarios e incoherentes" (Aguiar, 1986: 222-223), por ello las relaciones del individuo con el medio que le rodea nos descubre

aspectos tan dispares como la vida y la muerte, el refugio y la intimidad y, en suma, la complejidad de la existencia humana. En relación con esta apreciación, Weisgerber manifiesta que "entre l´*île* et l´infinit, entre le repli (fermeture) matériel et l´extension (ouverture) mentale s´établit une concordance intime: Mariage qui reste à conclure, au fond" (Weisgerber, 1978: 151-152). Uno de los relatos de Annie Proulx, *En terreno vedado* (2005), parece conjugar ese aspecto de resguardo y a la vez de proximidad que adquiere la clausura en un escenario tan amplio como solitario. De este modo, en la montaña de Brokeback, dos jovenes vaqueros, Ennis del Mar y Jack Twist, contratados para el pastoreo de ovejas, experimentan un particular encierro[47] en medio de la inmensidad montañosa que determinará el curso de sus vidas. Así, la cercanía experimentada en el particular encierro, acentuado por la dureza del entorno, despierta entre ambos una relación amorosa:

> -Se te va a congelar el culo cuando se apague el fuego. Será mejor que duermas en la tienda. (…) El catre era bastante grande, bastante cálido, y al poco tiempo habían ahondado considerablemente en su intimidad. (…) La montaña hervía con demoníaca energía, relumbraba bajo la intermitente luz de las nubes desgarradas, el viento peinaba la hierba y arrancaba un zumbido bestial a los achaparrados arbolillos que coronaban el bosque y a las grietas de las rocas.(…) Los dos lo sabemos. Esa montaña nos enganchó bien enganchados y es evidente que no lo hemos superado (Proulx, 2009: 9-18).

2.7 El espacio de lo fantástico

Para Tzvetan Todorov lo fantástico está ligado a la vacilación del lector ante lo que percibe, pues desconoce si lo descrito proviene o no de la "realidad" conocida. Al final del relato el lector valora las estrategias elegidas para generar la verosimilitud o no de la historia y, en función de esa decisión, adscribe la obra a un género:

> Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos

[47] En este sentido y desde el punto de vista del psicoanálisis, Bachelard señala que: "De hecho, las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas" (Bachelard, 1998: 40).

> descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov, 2009: 37).

También Pozuelo Ivancos se refiere al papel del lector en la interpretación de los hechos narrados, pues la percepción de lo fantástico nos sitúa ante la disyuntiva de creer o no lo planteado en el relato:

> No hay otro modo de resolver la categoría del verosímil para sucesos totalmente fantásticos, que su doble –y simultánea- exigencia: estar bien construídos y lograr el pacto, convenio o acuerdo con los lectores (Pozuelo, 1993: 42).

Mediante este pacto el lector asumirá que un escenario tan maravilloso como el mar de Lidenbrock en *Viaje al centro de la Tierra* (1867), de Jules Verne, tiene una dimensión realista dentro del argumento aventurero y fabuloso de la historia[48]. En consecuencia, el plano real constituido por el agreste paisaje de Islandia, al principio de la obra, goza de la misma consideración "real" que el el mar de Lidenbrock. La inmensa capa de agua que percibe por primera vez el profesor Otto Lidenbrock constituye, no sólo por su ubicación en el interior de la Tierra sino también por sus condiciones, un escenario inexplicable por las leyes del mundo conocido. En el texto que presentamos se observa la luminosidad de un insólito cielo y una atmósfera que pertenecen a un espacio fantástico:

> Su difusión temblorosa, su blancura clara y seca, su temperatura poco elevada, su brillo superior en realidad al de la luna, acusaban evidentemente un origen eléctrico. Era como una aurora boreal, un fenómeno cósmico continuo, que llenaba aquella caverna capaz de contener un océano. […] La bóveda suspendida sobre mi cabeza, el cielo, por llamarlo de alguna manera, parecía hecho de grandes nubes, vapores móviles y cambiantes que por efecto de la condensación, debían de terminar, en determinados días, en lluvias torrenciales. […] Un rayo se deslizaba hasta nosotros con notable intensidad. Pero no era el sol, ya que a su luz le faltaba el calor. El efecto era triste, soberanamente melancólico. En lugar de un firmamento brillante de estrellas, sentía por encima de las nubes una bóveda de granito que me aplastaba bajo su peso.

[48] Blas Matamoro refiriéndose a lo que el propio Verne denomina "base sólida de lo fantástico", manifiesta que esa credibilidad que ofrecen los textos "vernianos" se debe a "la persuasión realista, unos trucos documentales que pueden hacer creíble la ficción ofrecida al lector. Si la lee aceptando las convenciones de la ficción realista, se acepta también que estas ficciones son como si tuvieran referentes en el mundo exterior, aunque no los tengan" (Matamoro, 1994: 440).

(Verne, 2007: 188).

La perplejidad del lector ante este fragmento de Verne le impulsa vacilar en la adscripción genérica. Es cierto que existen elementos espaciales como el agua, la arena, las olas y las nubes que pueden pertenecer a un mundo familiar, pero no así su ubicación en un inmenso mar dotado de una insólita luz y encerrado en una amplísima cavidad subterránea. Por tanto lo fantástico dará paso a lo maravilloso. En este aspecto Todorov advierte que:

> Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. (Todorov, 2009: 37).

La duda planteada tanto por el lector como por el personaje ante un espacio inverosímil puede conducir a lo extraño que, según Todorov, "no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo" (Todorov, 2009: 41). En las narraciones de Edgar Allan Poe, algunos de los personajes se enfrentan a espacios fantasmagóricos e inquietantes que provocan sensaciones de terror y angustia ante lo inexplicable, tales como los que se narran en *Manuscrito hallado en una botella* (1833). El joven protagonista que zarpa del puerto de Batavia con destino a las islas del archipiélago de la Sonda, en Malasia, participa en su travesía en una serie de sucesos escalofriantes que se inician en un plácido atardecer en la cubierta del barco. La mirada del personaje se detiene un instante en un horizonte que va adquiriendo lentamente una extraña configuración. Una insignificante nube se transforma en una larga franja de vapor, al tiempo que un colorido rojo negruzo se va apoderando de la luna. De manera asombrosa las aguas del mar se vuelven más transparentes que de costumbre: "Aunque podía ver claramente el fondo, al echar la sonda, comprobé que el barco distaba de él quince brazas" (Allan Poe, 2007: 256). Una insólita luz tenebrosa, procedente de un sol apagado y sombrío, influye en el ánimo del personaje y le hace albergar una misteriosa pesadumbre. Su actitud ante estos fenómenos increíbles es seguida por un lector que trata de identificarlos de acuerdo a las leyes de la realidad. Mientras se resuelve esta indecisión, y siguiendo las pautas de Todorov, los espacios narrados permanecerán dentro de lo fantástico.

Si analizamos otros relatos de acuerdo con las definiciones fijadas

anteriormente, observamos que en ocasiones lo extraño y lo maravilloso no está siempre presente en toda la historia. Unas veces se manifiesta de manera gradual y en otras solapada. Así, en *La metamorfosis*, de Kafka, el suceso extraordinario que envuelve al principio la transformación de Samsa en insecto, comienza en un aposento desprovisto de toda condición fantástica, una sencilla habitación dotada de una cama, una mesa sobre la que colgaba un cuadro y una ventana en cuyos cristales repiqueteaba la lluvia de un tiempo tristón. Este hecho sobrenatural termina paradójicamente por ser aceptado como algo corriente cuando el lector comprueba la actitud de la familia de Gregorio, que al aislar y borrar finalmente al "insecto" de sus vidas, hace planes de futuro para cambiar de casa. En *El Castillo*, en cambio sucede lo contrario, pues si la llegada al pueblo del agrimensor K. está rodeada de toda normalidad por pertenecer al mundo de lo posible, esta situación va cambiando paulatinamente hasta convertirse en una pesadilla para el protagonista. Al poco tiempo de instalarse en el pueblo, el agrimensor ya presiente la "realidad" cambiante de su entorno: "el camino que lleva al mismo hace que el caminante se vea inmerso en la confusión al apreciar que, al mismo tiempo que parece aproximarse a su destino, por otra parte va alejándose del mismo" (Acosta, 1998: 69). Los espacios claramente representados que el lector imagina al comienzo de la obra, las calles y el complejo arquitectónico donde se ubica el castillo, se vuelven oscuros e imprecisos. Se conforma un espacio que introduce a K. y también al lector en el mundo de lo fantástico.

La coexistencia de ambos planos, el real y el fantástico, a lo largo del proceso de lectura, nos remite a la teoría de los mundos posibles que desarrolla Tomás Albadalejo. Aplicada a lo fantástico, el autor propone que en cuanto a lo ficcional verosímil y lo ficcional no verosímil propio de los modelos II y III respectivamente, existe una oposición entre lo real objetivo y aquello que transgrede la realidad conocida. De hecho esta propuesta puede acarrear algunas dudas dentro de la polarización ficción-realidad, dado que existen textos inspirados en el modelo de mundo II que contienen elementos semánticos válidos según el modelo de mundo III[49]. Esto ocurre en *Parábola del*

[49] Tomás Albadalejo explica estas fricciones en los modelos de mundo mediante la ley de máximos semánticos: "Una condición sumamente importante para la felicidad de la comunicación es que en la interpretación de un texto el receptor establezca, por adopción o por construcción, un modelo de mundo coincidente con el establecido por el productor en su proceso de elaboración textual (…) El receptor establecerá en su proceso de recepción el modelo de mundo según el tipo de discurso de que

náufrago en la que Genaro Mentón se transforma en el perro Gen y Jacinto San José en cabra, con la misma naturalidad que Gregorio Samsa lo hace en insecto en *La metamorfosis*. La habitación donde se aisla Samsa no presenta ningún elemento extraordinario, ni tampoco el resto de las dependencias. Sólo la transformación del propio personaje en el recinto "verosímil" de su hogar, ya representa un enfrentamiento entre un mundo real objetivo y una serie de elementos insólitos que transgreden la realidad conocida.

La coexistencia de lo ficcional verosímil y lo ficcional no verosímil, según los mundos II y III de Albadalejo, se puede apreciar también en *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, donde el carácter insólito que adopta lo fantástico penetra dentro del género de lo maravilloso. Esta incursión nos ofrece imágenes y espacios que participan de fenómenos de apariencia sobrenatural en la isla Villings, donde el personaje acaba de desembarcar huyendo de la justicia. El fugitivo es testigo de la existencia de extraños paisajes, cuyas características se aproximan a lo "maravilloso exótico" donde aparecen "acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda" (Todorov, 2009: 47). En este sentido observamos que el narrador-personaje no encuentra extraño, pese a contemplar a la vez en un mismo paisaje elementos característicos de diversas estaciones:

> La vegetación de la isla es abundante. Plantas, pastos, flores de primavera, de verano, de otoño, de invierno, van siguiéndose con más urgencia en nacer que en morir, invadiendo unos el tiempo y la tierra de los otros, acumulándose inconteniblemente (Bioy, 2001: 21).

Tampoco parece sorprenderse ante la aparición de dos soles y dos lunas ante la yuxtaposición de veranos y primaveras. La "irrealidad" del paisaje radica no en los elementos que lo integran, sino en la sucesión impropia e incluso simultánea de todos ellos:

> Me parece que entre ayer y anteayer ha habido un ascenso infernal de temperaturas. Es como si

---

se trate" (Albadalejo, 1986: 63-64).

> el nuevo sol hubiera traído un extremado verano a la primavera. Las noches son muy blancas: hay como un reflejo polar vagando por el aire. […] Estamos viviendo las primeras noches con dos lunas. Pero ya se vieron dos soles (Bioy, 2001: 59).

El personaje descubrirá que se trata tan solo de un espacio "virtual". Morel ha logrado la proyección de imágenes holográficas que engañan los sentidos, de ahí las extrañas apariciones que terminan por cuestionar y suplantar el mundo real[50].

[50] Todorov señala que: "Lo maravilloso instrumental nos llevó muy cerca de lo que se llamaba en Francia, en el siglo XIX, lo *maravilloso científico*, y que hoy se denomina ciencia ficción. Aquí lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce" (Todorov, 2009: 48).

SEGUNDA PARTE

EL ESPACIO URBANO EN LA NOVELA

Introducción

En esta segunda parte de nuestro trabajo vamos a centrarnos, a partir de las propuestas teóricas expuestas, en un espacio narrativo muy concreto: la ciudad. La calle y la plaza pública se transforman en un gran teatro que acoge y determina la conducta de los tipos y figurantes de la obra literaria. Las cualidades de ciertos ámbitos urbanos gozan de tal relevancia que a veces son capaces de dotar a la ciudad de un protagonismo paralelo al que adoptan los personajes. Con el fin de justificar esta relación hemos seleccionado, por su carácter ejemplificador, algunos textos de la Barcelona de Marsé y Azúa, la Lisboa de Saramago y Cilleruelo, el París de Zola o la Venecia de Mann. El análisis de estos pasajes nos puede confirmar la fuerza con que a veces estos escenarios irrumpen en el relato. Su vitalidad impulsa la concepción de la ciudad como un estado de ánimo estableciéndose una mutua interacción de emociones, reflexiones y deseos que alimentan esa otra "realidad" ficcional en la que el individuo proyecta sus sentimientos en el paisaje y este le replica condicionando su comportamiento.

No podría entenderse la novela urbana sin resaltar la intrínseca relación espacio-tiempo configurada en el cronotopo del encuentro. Esta conexión no se circunscribe únicamente a la calle y a la plaza pública, sino también a la vida en espacios interiores como el salón-recibidor, el casino o los cafés, en cuyos recintos se ha gestado gran parte de la vida política y cultural europea. Sus tertulias y discusiones han sido trasladadas a la ficción en numerosas ocasiones, captando el valor y el significado de la coordenada histórica del momento. El debate instalado entre aquellas paredes ha conocido diferentes signos: desde la erudición existencialista de filósofos de los locales vieneses al enaltecimiento de las vanguardias de los cafés lisboetas, sin olvidar la pseudointelectualidad decadente y rancia de los cafés madrileños de postguerra, envueltos en una patética ausencia de emotividad cristalizada en la monotonía cotidiana.

La imagen de la ciudad captada en la mirada del poeta responde a los estímulos

de un conjunto de particularidades que caracterizan su perfil urbano. La existencia de determinados elementos urbanos móviles, tales como tranvías, trolebuses, autobuses o góndolas, son incorporados al imaginario de la urbe donde se fusionan con la luz y la orografía natural del paisaje, ofreciendo así una peculiar paleta pictórica de colores y ambientes. Estas cualidades estéticas unidas a los detalles arquitectónicos que resisten el paso del tiempo, en unión de los que son fruto de la contemporaneidad, colman de contenido semántico las relaciones entre el individuo y su entorno. En ocasiones el personaje, inmerso en una multitud que acentúa su anonimato, adopta en sus reflexiones actitudes semejantes a las del "flâneur" fijando su atención en fragmentos y detalles capaces de ser valorados dentro del imaginario colectivo de los ciudadanos. En el proceso que culmina el lector con la interpretación de la espacialidad urbana, se vislumbra un diálogo entre la ciudad real y la imaginada cuya fusión precipita la incertidumbre respecto a la distinción entre una y otra, dado que la ciudad ficticia ha terminado por reinventar la ciudad real. Todas estas reflexiones nos remiten al concepto de ciudad literaria y las razones que permiten a una urbe convertirse en un espacio mítico capaz de ser imaginado y revestido de cierto halo de inmortalidad. Con el fin de secundar nuestra hipótesis de trabajo hemos seleccionado diversas reflexiones sobre qué condiciones permiten que una ciudad ficticia conviva y pueda llegar a sustituir a la ciudad histórica.

Después de estas consideraciones sobre el espacio urbano, sobre los elementos que configuran una ciudad literaria, en la segunda parte de nuestro estudio abordaremos la imagen de Valencia a través de la novela, la construcción de Valencia como ciudad literaria. Para tal fin hemos dividido esta última parte en dos apartados. El primero de ellos reúne una compilación de las novelas publicadas durante el periodo de 1460 a 1989, etapa que se inicia con la edición de la obra de Jaume Roig *L´espill o Llibre de les dones*. El citado ciclo recoge una muestra cronológica de obras cuyos autores han elegido Valencia como escenario de su acción. En la localización de estas novelas hemos seguido principalmente la *Història de la Literatura Valenciana* (1995), de Josep Lluis Sirera y también *La recuperació literaria en la postguerra valenciana (1939-1972)* y *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*, ambos trabajos de Vicent Simbor y Ferran Carbó y editados en 1993. Este primer apartado, que bien podría considerarse como un estado de la cuestión, constituye un punto de partida para situar el

periodo 1989-2009 en el que se profundizará en el significado que adquiere la dimensión espacial, en la interacción entre el personaje y su entorno. Ambos periodos se convierten en exponentes de una Valencia imaginada ligada a su evolución social, a revueltas populares y episodios políticos en un intento de sus autores por recuperar la memoria de la ciudad. Junto a esta perspectiva histórica descubrimos una ciudad oculta y delictiva que convive con otra dedicada al ocio y a la diversión. Aunque a veces Valencia se difumina y acaba perdiéndose convertida en un pretexto y en un mero soporte de la acción sin valor semántico alguno.

El estudio del periodo 1989-2009 ha sido posible gracias al trabajo de localización previa de cerca de cincuenta novelas, cuya acción transcurre en Valencia. Se trata de obras procedentes de galardones obtenidos en certámenes literarios patrocinados por Ayuntamientos, Diputaciones e instituciones culturales diversas además de editoriales privadas. Por otra parte el seguimiento de crónicas y reseñas publicadas en suplementos culturales de periódicos nos ha permitido elaborar nuestro corpus dentro de un conjunto novelístico disperso y de escasa repercusión en el mundo editorial. Su recopilación y análisis ofrece posibilidades, desde luego inéditas, en el estudio del espacio narrativo de Valencia. A partir de este paisaje urbano y humano surge la imagen caleidoscópica de una ciudad literaria que no se reduce a los tópicos mediterráneos y culturales, sino que constituye la memoria de aquellos personajes que habitaron este territorio desde sus páginas

3 – LA CIUDAD Y EL ESPACIO LITERARIO

Al analizar la selección de espacios narrativos se ha presentado el paisaje como el entorno más próximo al primer universo de la vida del ser humano, la casa. A su vez se ha insistido en que este ámbito, inmediato a la intimidad de la morada, se convierte, mediante la contemplación, en una cuestión cultural dada la subjetividad de la mirada del espectador. En la narrativa encontramos numerosas muestras que remiten a los

diferentes procesos de diálogo establecidos entre el individuo y el espacio convertido en paisaje en virtud de la visualización del mismo. Ya en *Don Quijote* (1605), esta alianza nos ha permitido conocer los diferentes entornos e "insulas" a través de dos personajes como Alonso Quijano y Sancho, que asomados al mundo han trasladado al lector su visión y descripción del mismo, extrayendo del paisaje determinados aspectos en detrimento de otros.

El espacio narrativo encuentra en la ciudad un potencial de estudio tan amplio como complejo. Esta circunstancia nos obliga a centrar el análisis en dos ejes fundamentales en la novela:

1) La ciudad como marco escénico de la ficción literaria

2) La influencia que ejerce en el relato la memoria colectiva e histórica percibida en el espacio urbano.

Por lo que respecta al primer punto, hemos de señalar que en numerosos relatos, la ciudad irrumpe con tal fuerza y cobra tal protagonismo que funciona como un personaje más de la trama novelesca[51]. La ciudad se transforma en un teatro de enormes proporciones que se despliega no sólo por misteriosas callejuelas, barrios obreros o chabolas de zonas marginales, sino también por elegantes paseos de aspecto burgués, deliciosas terrazas y románticos jardines, además de casinos y cafés de animadas tertulias. Escenarios todos ellos que imponen o marcan la actitud y el comportamiento de los personajes, sus complejas relaciones emocionales, sociales y financieras, aspectos que con tanto detalle reflejó la *Comédie humaine* de Balzac. En este mismo eje, en la ciudad como marco de ficción, estudiaremos el valor que adquiere la relación espacio-tiempo en lugares donde se materializa el cronotopo del encuentro, tal es el caso del salón-recibidor en la casa, así como la calle y la plaza pública.

[51] Recordemos que Félix de Azúa considera la auténtica integración de la ciudad en la narrativa como un fenómeno relativamente reciente: "Aunque desde hace siglos muchas novelas transcurren en ciudades, éstas no empiezan a convertirse en objeto literario de primer orden hasta el siglo XIX. Antes, los personajes pueden moverse en un espacio urbano, como cuando don Quijote llega a Barcelona, pero sin que la ciudad misma tenga una presencia decisiva en el planteamiento narrativo. En esas novelas anteriores al Ochocientos, lo relevante de la ciudad, para el relato, son sus habitantes, no la propia urbe" (Azúa, 1998: 295).

Por otro lado, en lo que respecta al segundo punto, el concepto de memoria colectiva nos permite valorar el significado que adquieren las huellas históricas atrapadas en el espacio urbano. Signos que funcionan como cronotopos, cuya lectura, según Sigrid Weigel, incita a la observación "como una actividad orientada al conocimiento que se ubica en el umbral entre la postura receptiva y la acción, entre la revelación y la historiografía, entre los sueños y la reflexión filosófica" (Weigel, 1999: 187). En *Fantasmas* (1985) de la conocida trilogía de Nueva York, de Paul Auster, el puente de Brooklyn se convierte en ese signo del pasado que anclado en el presente hace evocar al protagonista *Azul* su niñez. La nostálgica contemplación del puente está unida a los recuerdos e historias que sobre edificios y rascacielos le contaba su padre en sus paseos por este lugar. El puente se convertía para *Azul* en referencia del pasado. Así el conjunto de la urbe, integrado por la arquitectura de sus casas, sus monumentos, forma una topografía de la memoria. De tal manera que los restos antiguos incorporados a la vida contemporanea subrayan la identidad colectiva de la conciencia de la ciudad. Por esta razón el monumento puede definirse, según señala Manuel Delgado, como un "elemento urbano de carácter permanente, un estado de espíritu colectivo que se imagina o se quiere participando en el proceso morfológico de un área urbana" (Delgado, 2001: 15). Este este sentido la fusión de imágenes del recuerdo con la modernidad nos sugiere el concepto de "ciudad palimpsesto", en la que la urbe se asemejaría a un manuscrito antiguo borrado y vuelto a escribir sobre él, donde el pasado se hace presente de manera constante.

3.1 La ciudad como protagonista

En la novela la ciudad alcanza en numerosas ocasiones un protagonismo tan notable que se convierte en un personaje más, incluso, a veces, en el principal. En estos casos la fuerza del escenario urbano condiciona el comportamiento de los personajes y la ciudad se mitifica. Espacio urbano y espacio narrativo alcanzan tal alianza que resultaría inimaginable su desvinculación. Una muestra de ese protagonismo y del mutuo condicionamiento lo encontramos en la obra de Juan Marsé. En sus novelas Barcelona, sus barrios, especialmente San Gervasio, Guinardó o el Carmelo, configuran escenarios simbólicos de grupos sociales claramente diferenciados. Así, en *Últimas tardes con Teresa* (1966) hallamos dos ámbitos contrapuestos, que son el resultado de

una "metaforización de la estrategia económica y cultural de las clases sociales en pugna" (Díaz de Castro y Quintana, 1984: 22). Ambos contendientes, la burguesía y la incipiente clase obrera, luchan por marcar su propio territorio: El Carmelo, asiento de la delincuencia suburbial y San Gervasio, zona residencial de la buena sociedad barcelonesa. Los personajes en liza, Teresa Serrat y Manolo Reyes, "el Pijoaparte", representan la casta burguesa y el sueño del ascenso social. El "campo de batalla", a finales de los años cincuenta del siglo XX, determina no sólo la relación entre espacios y comportamientos, sino también la génesis de los personajes y de la novela misma. Sin abandonar Barcelona, también en *Momentos decisivos* (2000), de Félix de Azúa, la ciudad impone su fuerza en el relato mediante el contraste entre los espacios del ocio, representativos de la opulenta burguesía y la discreta subsistencia de los vencidos en la guerra civil de 1936. Una muestra de esa división se aprecia en los diálogos que sostienen un grupo de estudiantes de Derecho durante una fiesta en un palacete de las faldas del Tibidabo. Entre fuentes, estatuas y surtidores iluminados, la mansión se convierte en símbolo de pujanza de una clase acomodada que, ufana desde lo alto del mirador, ostenta su autoridad sobre las clases inferiores. De nuevo se origina en este episodio la relación entre espacios y comportamientos, decisiva en la concepción de los personajes, y la relevancia de una ciudad rutilante espejo de una poderosa clase social.

Otra manera de reconocer el protagonismo de la ciudad es percibirla como "un estado de ánimo", tal y como se puede comprobar en la novela de George Rodenbach *Bruges-la-Morte* (1892), evocación poética de la ciudad en decadencia que el protagonista de la obra, Hugues Viane, asocia al fallecimiento de su esposa y sobre la que proyecta sus "estados de ánimo"[52]. Esta situación se origina cuando el espacio abandona su pasividad y su condición estática actuando de mutua reciprocidad con el personaje para "proyectar en el paisaje el talante de quien lo contempla" (Gullón, 1980: 28). Pero no todos los estudios son favorables al protagonismo de las ciudades en la narrativa. Pilar Marín, ya en la introducción de *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea* (2001), señala la importancia de la entidad psicológica

[52] Sobre este punto Eva Mª Valero, en su estudio sobre la construcción de la ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro, se refiere a la ciudad como personaje esencial que ejerce la misión de orientar las acciones de los personajes y, a la vez, asociar al personaje que la habita: "La ciudad antigua, misteriosa y mágica, donde la concepción anímica de sus paisajes parece exacerbarse en la hiperestesia de sus habitantes" (Valero, 2003: 190).

del ser humano y su fuerza vital en detrimento de la ciudad:

> Lo cual hace que la ciudad en la novela raras veces funcione como el auténtico protagonista, por muy relevante y poderosa que sea su presencia. Por mucho que una determinada ciudad aparezca en una obra literaria con características tan definidas que la identifiquen como tal ciudad, imposible de intercambiar por otra, por muy especial que sea su papel, raras veces es la ciudad la auténtica protagonista. La ciudad es básicamente indiferente. (Marín, 2001: 9-10).

La autora refuerza esta valoración destacando la capacidad del ser humano en la creación y desarrollo de las ciudades, cuyo protagonismo literario viene dado siempre de la interacción entre individuos y grupos. Marín cita al arquitecto Sáenz de Oiza, "la ciudad es expresión del hombre en su afán aristotélico de poner orden en el mundo" (Cit. En Marín, 2001: 10). Para justificar la ciudad como una creación del ser humano, si el origen de la ciudad se debe, en parte, al afán del hombre por establecer una armonía con el mundo que le rodea, también la ciudad establece una influencia recíproca entre el individuo y su entorno, tal y como manifiesta el arquitecto polaco Amos Rapapport: "la ubicación de un personaje en un determinado espacio físico se convierte así en sinónimo de su lugar en el espacio social" (Cit. en Marín, 2001: 19).

3.2 La ciudad y el cronotopo

La relación intrínseca entre el tiempo y el espacio que se da en el cronotopo literario adquiere en la novela urbana un conjunto de significados bastante heterogéneo que gira alrededor de dos planos:

1) El espacio social en el que desarrollan sus acciones los personajes. Las calles, las casas, los salones, los cafés, etc., está marcado por los rasgos de un tiempo concreto.
2) La coordenada histórica, no sólo para consolidar la trama literaria, sino también para conocer y valorar el significado de los acontecimientos y la actitud de los personajes. Así, Natalia Álvarez expone que:

> Muchas de las acciones realizadas por los personajes serán explicadas ante el lector gracias al tiempo en el que la historia tiene lugar, ya que a partir del conocimiento del

> periodo en el que se encuadran los acontecimientos se podrán justificar determinados modos de actuación. Incluso, la coordenada temporal latente en cada instante de la narración podrá contribuir a la caracterización de los protagonistas de la fábula. Asimismo, cada personaje vivirá el tiempo de un modo peculiar y concreto, generándose de esa forma diversas sensaciones y presentaciones de la historia. (Álvarez: 2002: 184).

3.2.1 El Cronotopo del encuentro en la vida urbana.

Siguiendo el estudio que efectúa Bajtin sobre el cronotopo literario, nos detenemos en las formas espaciales que adquieren una proyección semántica en el ámbito urbano, ya sean espacios interiores, como el salón recibidor, el casino y el café, o exteriores, como la calle. Aunque el salón-recibidor y los cafés tienen una tradición como escenarios narrativos, según Bajtin, adquieren en la novela, "la plenitud de su significación como lugar de intersección de las series espaciales y temporales" (Bajtin, 1989: 397).

3.2.1.1 El Café

Los Cafés pueden considerarse lugares de transición entre el espacio público y el privado. Éstos han ejercido un influyente papel en el desarrollo de la vida cultural y política europea[53], donde las tertulias se convierten en germen de agitación política, revoluciones ideológicas y marcan el nacimiento de las escuelas filosóficas y el afianzamiento del psicoanálisis. George Steiner señala la importancia del café en la configuración político-cultural de Europa. Las paredes de estos locales albergaban, no

[53] Jesús Arana subraya la importancia que adquiere el mítico Café Gijón en la vida literaria de Madrid: "visitado cada año por miles de personas que llegan hasta allí porque saben que ese rincón de la calle Recoletos destila literatura por todos sus poros. Desde su fundación en 1888, ha tenido como clientes a Galdós, a todos los escritores de la generación del 98, a Lorca, a Cela, a Umbral, que le dedicó un libro precioso, a Fernando Fernán Gómez. Marcos Ordoñez escribió un libro -Ronda del Gijón- de conversaciones con destacados clientes que hablan de lo que ha significado este café para los escritores españoles del siglo pasado" (Arana, 2013: 109).

solamente la introspección de poetas y filósofos existencialistas como Pessoa, Kafka, Camus[54] o Kierkegaard, sino que se convertían en foros en los que distintas corrientes discutían posiciones, las de Freud o Kraus en la Viena Imperial o las de Sartre y Camus en el Café de Flore de París:

> El café es un lugar para la cita y la conspiración, para el debate intelectual y para el cotilleo, para el *flâneur* y para el poeta o el metafísico con su cuaderno.[…] Una taza de café, una copa de vino, un té con ron proporcionan un local en el que trabajar, soñar, jugar al ajedrez o simplemente mantenerse caliente todo el día (Steiner, 2008: 38).

Es posible que uno de los Cafés más emblemáticos de la narrativa española sea el de doña Rosa en *La Colmena* (1951), de Camilo J. Cela. En este espacio, más que el interés por el saber y por la simple erudición, prevalece la incertidumbre de unos personajes que comparten sus penurias y estrecheces en el Madrid de la postguerra. Sus diálogos intrascendentes, lejos de aquellos movimientos librepensadores iniciados en el siglo XVIII, denotan el vacío de unas vidas que languidecen lentamente en medio del silencio o de una ensoñación agónica: "Hay tardes en que la conversación muere de mesa en mesa. (…) En estas tardes, el corazón del Café late como el de un enfermo, sin compás, y el aire se hace como más espeso, más gris …" (Cela, 1980: 15). El Café de doña Rosa se convierte en memoria viva de un tiempo histórico muy concreto, los años cuarenta de la postguerra española. Quizá los personajes de *La Colmena* buscaban, como apunta Steiner, el calor del local para protegerse del frío en las tardes del invierno madrileño. Los contertulios de la obra de Cela son personajes pseudointelectuales y decadentes, algunos de ellos dotados de un falso porte de honorabilidad y enjundia, como Don Leonardo Meléndez, sin recursos pero con aplomo y aspecto de gran señor. Al igual que Don Jaime Arce, a quien, pese a su postín, "no hacen más que protestarle letras. En el Café, parece que no, todo se sabe" (Cela, 1980: 16). El Café que se nos describe en *La Colmena* se convierte en un entorno cerrado y asfixiante en el que transcurren unas vidas dominadas por el aburrimiento y la mediocridad. Constituye pues

[54] Jesús Arana cita el café del Boulevard Michelet de Argel, cuando era colonia francesa, "desde el que Albert Camus veía pasar a las chicas con sandalias y telas ligeras con flores mientras escribía *El extranjero*, o el Cintra de Orán, donde escribió *La peste*" (Arana, 2013: 111).

un lienzo del acontecer cotidiano de una sociedad muy marcada por el inicio de la dictadura franquista.

Hablar del auge del Café es recordar las corrientes de vanguardia, la aventura creativa portuguesa de poetas como Sá-Carneiro, Côrtes-Rodrigues, Ângelo de Lima y, desde luego, de Fernando Pessoa en la Lisboa del Café. En *El Visir de Abisinia* (2001), de José Ángel Cilleruelo, se describe el ambiente de un antiguo café lisboeta donde se fraguaban las inquietudes de un grupo de jóvenes que pretendían dar a conocer una nueva visión de la cultura. El interior del recinto tenía una particular distribución según el tipo de público, de ahí que la mesa de los amigos de Mario y Fernando estuviese al fondo en una esquina, como protegidos de los demás personajes anquilosados en el pasado. Las nuevas ideas van alumbrándose en un lugar de encuentro entre maderas antiguas y porcelanas deterioradas, pero también entre enfrentados argumentos de futurismo y tradición formulados por Mario y la anciana doña Hortensia:

> Las tardes pasan en el Café Imperio como vagones de un tren de mercancías, idénticas y diferentes al mismo tiempo. El mármol, las sillas de madera antigua, la loza descascarillada, los chistes del camarero, y casi siempre el mismo grupo de jóvenes, aunque los rostros cambien cada día, hablando de asuntos gemelos. Y en esa identidad aparente, sólo los matices y las notas se perciben con toda su capacidad de sorpresa y abismo. La mesa preferida por los amigos de Fernando y Mario es la del fondo, en la esquina interior de la sala; la sala del Café se extiende por un rectángulo en tres hileras: una frente a los ventanales que dan a la plaza para los foráneos, otra en medio para las damas y los caballeros de merienda, y la última junto a la pared, bajo el perchero, para los literatos sin gabinete propio. El Café Imperio es el vagón-restorán de un tren clandestino que desplaza su mercancía subrepticiamente por los carriles del tiempo" (Cilleruelo, 2001: 23).

3.2.1.2 La calle y la plaza pública.

Bajtin manifiesta, a propósito de Balzac, que "poseía una excepcional capacidad para ver el tiempo en el espacio" (Bajtín, 1989: 398), para describir las calles de la ciudad y la condensación de "las huellas del paso del tiempo" (Bajtin, 1989: 398). En *Nana* (1879), de Zola, aparecen aquellos aspectos visibles de lo cotidiano estrechamente relacionados con el tiempo histórico del relato, el París de mediados del siglo XIX. La vía urbana que se describe es el "passage des

Panoramas", un antiguo pasaje cubierto de cristal situado en el boulevard Montmartre, por donde vaga sin rumbo fijo y sin ver nada el conde de Muffat después de haber sido rechazado por Nana, la protagonista de la novela. Las luces de gas, las de los escaparates, los comercios de confiterías o el reflejo dorado de las joyerías, aportan aquellos rasgos propios de los antiguos pasajes parisinos que permiten identificar el tiempo decimonónico en el que se desenvuelven los personajes. El hierro y el cristal, como materiales de la nueva era industrial, se ponen al servicio de la decoración de unos espacios que aprovechan las primeras farolas de gas para iluminarse, aspectos presentes en el siguiente fragmento:

> Trois mois plus tard, un soir de décembre, le comte Muffat se promenait dans le passage des Panoramas. La soirée était très douce, une averse venait d´emplir le passage d´un flot de monde. Il y avait là une cohue, un défilé pénible et lent, resserré entre les boutiques. C´était, sous les vitres blanchies de reflets, un violent éclairage, une coulée de clartés, des globes blancs, des lanternes rouges, des transparents bleues, des rampes de gaz, des montres et des éventails géants en traits de flamme, brûlant en l´air; et le bariolage des étalages, l´or des bijoutiers, les cristaux des confiseurs, les soies claires des modistes, flambaient, derrière la pureté des glaces, dans le coup de lumière crue des réflecteurs; tandis que, parmi la débandade peinturlurée des enseignes, un énorme gant de pourpre, au loin, semblait une main saignante, coupée et attrachée par une manchette jaune.
>
> Doucement, le comte Muffat était remonté jusqu´au boulevard. Il jeta un regard sur la chaussée, puis revint à petits pas, rasant les boutiques. Un air humide et chauffé mettait une vapeur lumineuse dans l´étroit couloir. Le long des dalles, mouillées par l´égouttement des parapluies, les pas sonnaient, continuellement, sans un bruit de voix. Des promeneurs, en le coudoyant à chaque tour, l´examinaient, la face muette, blêmie par le gaz. Alors, pour échapper à ces curiosités, le comte se planta devant une papeterie, où il contempla avec une attention profonde un étalage de presse-papiers, des boules de verre dans lesquelles flottaient des paysages et des fleurs.
>
> Il ne voyait rien, il songeait à Nana (Zola, 1978: 189-190).

También el tiempo histórico es aprehendido en los espacios que son fundamentales en la acción. Refiriéndose a los cronotopos de la calle y la plaza pública, Bajtin señala que actúan de forma relevante en el relato, pues se encuentran detrás de todos los cambios que genera la trama:

> Son los principales lugares de la acción, los lugares en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre. De hecho el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico (Bajtin, 1989: 399).

En *La ciudad de los prodigios* (1986), de Eduardo Mendoza, el tiempo histórico se detiene en aquellos espacios de Barcelona que van marcando el desarrollo de los acontecimientos. La transformación de la ciudad y la metamorfosis de sus ciudadanos, al menos de algunos, en su vertiente industrial y comercial, corre paralela al ascenso social del protagonista de la obra, Onofre Bouvila. La calle, el espacio urbano, se erige en testimonio de la progresiva evolución de la fisonomía urbana. Tiempo y espacio se asocian para señalar momentos de cambio, especialmente en aquellos episodios en los que el tiempo parece estancarse, contribuyendo a una mejor percepción de los hechos. Así se desprende de la escena de tintes cinematográficos que describe la frenética actividad desarrollada en el parque de la Ciudadela por las obras de la Exposición Universal de 1888. En medio del trepidante movimiento de operarios Bouvila medita sobre su deseo de enriquecerse: "Antes de emprender cualquier acción hay que estudiar bien las circunstancias, el terreno que uno pisa, pensó. (…) Es verdad que aún soy joven, pero es ahora cuando debo abrirme camino si quiero llegar a ser rico" (Mendoza, 1993: 50). La falta de organización y control es aprovechado por Bouvila para introducir panfletos entre los carpinteros que levantaban los incipientes pabellones. La figura del Bouvila va ligada a la aparición de los primeros movimientos obreros y su influencia es fundamental en las clases sociales más bajas, de donde procede el joven Onofre. La secreta actuación de Bouvila determina la evolución y el cambio en su conducta: "Vaya, pensó, he pasado de echar maíz a las gallinas a propagar la revolución clandestinamente" (Mendoza, 1993: 47-48).

Algunos textos representan en espacios interiores la actividad que desarrolla el cronotopo del encuentro de la calle y la plaza pública. Según Bajtin: "en Dostoievski es como si, en las calles y en las escenas de grupo en el interior de las casas (preferentemente salones), reviviese y se trasluciera la plaza de los antiguos carnavales y misterios" (Bajtin, 1989: 399). Esta situación se puede apreciar en *Los hermanos Karamazov* (1880), concretamente al final de la obra cuando tiene lugar el juicio contra Dimitri Karamazov. La atención que acapara la evolución de la sesión relega al tiempo

a un papel secundario en favor del espacio, que adquiere, por tanto, un mayor protagonismo. La sala del juicio se convierte en un lugar de encuentro decisivo según se aprecia en las descripciones. Se destaca la expresión de los rostros en jueces y acusados y su aspecto exterior, cuyos detalles eran seguidos con curiosidad por los asistentes: "Mitia iba vestido con elegancia, enguantadas las manos y con reluciente camisa blanca" (Dostoievski, 1970: 250). También se describe la expectación que produce Catalina al entrar en la sala: "vestida de negro, se acercó modestamente, casi tímidamente diremos, al Tribunal. Su rostro no denotaba ninguna emoción, pero el fuego de sus ojos revelaba una firme resolución. Estaba maravillosamente hermosa" (Dostoievski, 1970: 255). El dominio del espacio en la acción se percibe igualmente a través de una atmósfera tensa caracterizada por los silencios y los murmullos de los concurrentes.

3.2.1.3 Lo corriente: espacio y tiempo cotidianos.

En ciertos textos asociados al encuentro, la fusión de las dimensiones espaciales y temporales crea un cronotopo que transmite monotonía y ausencia de emotividad al estar vinculado al ciclo rutinario de la vida diaria. Los aspectos temporales están en estos casos ligados a espacios interiores de la casa, preferentemente salas de estar o alcobas. Como señala Bajtin, refiriéndose a la pequeña ciudad provinciana donde reside Madame Bovary:

> Aquí no existen acontecimientos, sino, tan sólo, una repetición de lo "corriente". […] Día tras día se repiten los mismos hechos corrientes, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. (…) En este tiempo, la gente come, bebe, tienen esposas, amantes (sin amor), intrigan mezquinamente, permanecen en sus tiendecitas y despachos, juegan a las cartas, chismorrean. […] Los rasgos de ese tiempo son simples, materiales y están fuertemente unidos a lugares corrientes. (…) Es un tiempo denso, pegajoso, que se arrastra en el espacio. (Bajtin, 1989: 398).

En *Fragmentos de interior* (1976), de Carmen Martín Gaite, se representa la rutina de una familia de clase media en el Madrid de los años setenta. La repetición de los hechos corrientes representa el hastío, al tiempo que oculta los problemas de los miembros de la casa bajo las reglas que impone una convivencia dificultada por las

continuas frustraciones profesionales y desengaños amorosos. El insistente y tedioso anuncio publicitario de los dos ochos girando velozmente en sentido contrario al comienzo de la novela, presagia la desgana con que los personajes, Diego y Gloria, afrontan su ausencia de comunicación en la vida cotidiana. Los gestos y actitudes banales de ambos muestran el aislamiento personal en el que se encuentran inmersos. La atmósfera en la que se desenvuelven se impregna de un tiempo que parece haberse estancado sin que ellos mismos encuentren por sí solos ningún motivo capaz de estimularlo. Por ello, ambos personajes parecen vivir en una actitud de continua espera deambulando por los pasillos, revisando libros, carpetas y objetos diversos, o también en el caso de Gloria observándose sus uñas pulidas.

También el tiempo del encuentro de Rosa Bartra con el inspector Galván en *Rabos de lagartija* (2000), de Juan Marsé, parece comprimirse en una larga espera aunque por motivos distintos. En el salón comedor de un antiguo consultorio médico, el tiempo adquiere un carácter denso a consecuencia del desaliento y el pesimismo de la protagonista. Junto a su pequeño David, la mujer, abatida por la fuga de su marido, un anarcosindicalista perseguido por la policía en la postguerra barcelonesa, se enfrenta pacientemente a un destino incierto. Mientras tanto, Galván aguarda a que Rosa responda a su continuo cortejo, eludiendo su mirada sombría que ocultan la impunidad que gozaban los miembros de la Brigada Político-Social. Espacio y tiempo actúan en perfecta conexión, pues la estancia donde se reúnen ambos personajes es percibida por la luz crepuscular y lánguida que atraviesa la ventana, creando un ambiente sosegado similar a un tiempo estancado, paralelo en todo momento al ocaso vespertino que va oscureciendo sus vidas.

3.2.2 La ciudad en las bases folclóricas del cronotopo.

Dentro de las amplias dimensiones espacio-temporales de la novela de Rabelais, Bajtin señala la base del trabajo agrícola colectivo como el origen del sentido fuerte y diferenciado del tiempo, clave para la formación y división del tiempo social, es decir, "el de la vida cotidiana, de las fiestas, de los ritos ligados al ciclo de los trabajos agrícolas, de las estaciones, de los periodos del día, de las fases del crecimiento de las

plantas y animales" (Bajtin, 1989: 357-358). Paralelamente a estos ciclos cotidianos, por encima de ellos pero no fuera de ellos, según Bajtin, se establece la serie del tiempo histórico que contiene la vida de la humanidad. El cronotopo literario es tan decisivo en la consolidación de una imagen de cualquier ciudad que no debemos rehuir sus efectos, especialmente en el llamado "tiempo figurado", es decir, la imagen del tiempo creada por la ficción literaria. Así, a través del cronotopo, se perciben ambientes donde el tiempo quedó comprimido y el espacio es entendido a través de esa época. Y al revés, en el espacio, atrapado en los restos arquitectónicos de las ciudades, puede leerse un tiempo histórico concreto y vestigios de formas de vida pasadas. Señala Bajtin que las imágenes literarias son temporales, "pues no puede haber, en absoluto, reflejo de una época fuera del curso del tiempo" (Bajtin, 1989: 298). La influencia del folclore es constante en la novela, pues refleja desde un punto de vista ideológico "auténticas y profundas huellas de las vecindades antiguas, intentos de restablecerlas sobre la base de la unidad del tiempo folklórico" (Bajtin, 1989: 369). No es difícil advertir la constante presencia del cronotopo en ciudades como Lisboa, cuyo recuerdo está íntimamente ligado a las aventuras de navegantes intrépidos que partían con sus naves en busca de la gloria de Portugal. El motivo del encuentro es uno de los acontecimientos más antiguos del argumento de la épica, cuya definición temporal, según indica Bajtin "al mismo tiempo" es inseparable de "en el mismo lugar". (Bajtin, 1989: 250). Estas gestas permanecen intrínsecamente unidas a la lectura de huellas e imágenes, a esas representaciones topográficas que se residen en la memoria colectiva e individual del ser humano. Es por ello que en la lectura de la imagen histórica que representa la torre lisboeta de Belem, el pasado se hace presente, al igual que con la figura de Adamastor que preside el Alto de Santa Catarina en *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984), de Saramago. Mediante este personaje mitológico, el Dr. Reis evoca un pasado de tormentas en el océano y de arriesgados marineros portugueses que aprendieron a utilizar el mismo lenguaje que el dios de los mares. Ese tiempo literario nos permitirá reconocer el carácter e identidad de una ciudad a través de los años, pues es evidente que la Lisboa que alude el Dr. Reis no es la misma que la contemporánea, ni tan siquiera la de otros periodos pasados[55]. Aunque siempre prevalece un sustrato que

[55] En cuanto a los cambios de imagen e identidad que sufren las ciudades a través del tiempo, Eduardo Mendoza señala que "la pérdida de referentes reconocibles probablemente influye, porque las ciudades cada vez cambian más deprisa. Yo recuerdo que cuando hace unos años viví en Nueva York me hice una

imprime una identidad a toda ciudad si esta es capaz de preservarlo.

A partir del tiempo histórico descubrimos en *La de Bringas* (1884), de Pérez Galdós, el espacio del Madrid de los años previos a la caída de Isabel II. Como manifiesta Bajtin refiriéndose al tiempo folclórico:

> Las series individuales de las vidas son presentadas aquí como bajorrelieves, en el fuerte transfondo que engloba la vida de la comunidad. Los individuos son los representantes del conjunto social; los acontecimientos de su vida coinciden con los de la vida del conjunto social (Bajtin, 1989: 369).

En este sentido los personajes de *La de Bringas* nos remiten a una realidad social en la que impera el culto a las apariencias. Su afán por el lujo para parecerse a la aristocracia no resulta un caso aislado pues, como sugiere Bajtin, las circunstancias que rodean sus vidas son extrapolables al resto de los individuos de su condición.

El cronotopo determina en algunas ciudades, como se ha indicado, la recreación de periodos míticos más o menos extensos en el tiempo. En dimensiones espacio-temporales más contemporáneas podemos citar a Londres en el tránsito de los años cincuenta a los setenta del siglo XX, representada por personajes como Harold Wilson, los Beatles o Mary Quant, la creadora de la minifalda. París también recrea una cultura de la tertulia en sus Cafés entre los años cuarenta y cincuenta con Sartre, Simone de Beauvoir y Georges Brassens, así como el breve lapso de la revolución de Mayo del 68. Se trata de "clichés" o imágenes muy repetitivas a través de las cuales las ciudades siguen perpetuando su carácter en el tiempo. Su perfil urbano sigue alimentándose además de la huella arquitectónica de singulares edificios e instalaciones, resultado de grandes eventos culturales o deportivos. El conjunto de todas estas "imágenes" constituyen una especie de mosaico o foto o, en términos lotmanianos, un modelo de autodescripción que proyecta la imagen de la ciudad al mundo.

---

idea, adquirí una imagen de la ciudad, entre objetiva y subjetiva. Pero al hablar con la gente que llevaba allí muchos años me decían: *No, claro, si hubieras conocido esta ciudad en los años 50 …* Y cuando ahora yo hablo con gente que se ha ido hace poco y ellos me cuentan soy yo el que les digo: *Si la hubieras conocido en los años 70 …* " (Mendoza, 2004: 233).

3.3 Elementos del espacio urbano

La mirada del artista representa una respuesta a los estímulos urbanos que la ciudad ofrece. La percepción del observador establece el conjunto de impresiones y particularidades que, aunque fragmentadas y parciales, constituyen el perfil identificativo de la ciudad. Kevin Lynch señala que, aunque las líneas generales de los rasgos urbanos pueden mantenerse estables durante cierto tiempo, los detalles cambian constantemente y "solamente se puede efectuar un control parcial sobre su crecimiento y forma. No hay un resultado definitivo, sino una sucesión ininterrumpida de fases" (Lynch, 1974: 10). Jesús Arana insiste también en los cambios que afectan a la fisonomía urbana cuando se refiere a la decepción que sufre Orhan Pamuk al comprobar que la visión idealizada de París no responde a la realidad percibida:

> "Él mismo explica que, como había leído las grandes novelas francesas, lo primero que hizo fue dirigirse -al igual que Rastignac, el héroe de Balzac- al cementerio de Père-Lachaise para ver la ciudad desde las alturas. Y escribe: "Me llevé una sorpresa al comprobar que las vistas no eran nada del otro mundo" (Arana, 2013: 43).

Desde una perspectiva histórica, los elementos urbanos que atraen la mirada del artista son la génesis de los símbolos que perviven durante un tiempo hasta que desaparecen a causa del crecimiento de las ciudades[56]. Dentro de estos elementos distinguiremos aquellos que son móviles, como los tranvías, góndolas, *vaporettos*, etc, y fijos como las construcciones, fragmentos o detalles arquitectónicos que perduran en el tiempo.

Los tranvías constituyen uno de esos elementos móviles que identifican el espacio imaginario de ciudades como Lisboa. La irrupción de este medio de transporte en el perfil urbano constituyó para los jóvenes vanguardistas de primeros del siglo XX un acontecimiento. En *El visir de Abisinia* (2001), de José Ángel Cilleruelo, el tranvía

[56] El crecimiento de las ciudades lleva consigo la desaparición de muchos elementos urbanos que forman parte de la memoria colectiva de los ciudadanos. Nos referimos a la construcción voraz y a la especulación del suelo, sobre todo, en las grandes ciudades, circunstancia que provocado la desaparición de numerosos edificios y conjuntos arquitectónicos, referentes de toda una época. Por ello Lynch afirma que la ciudad "no es sólo un objeto que perciben (y quizás gozan) millones de personas de clases y caracteres sumamente diferentes, sino que es también el producto de muchos constructores que constantemente modifican su estructura" (Lynch, 1974: 10).

se convierte en emblema del progreso, milagro de la técnica que impulsa un vehículo mediante un simple cable. Mario, uno de los personajes, se dedica en el café Imperio a glosar su aparición como inicio de los nuevos tiempos: "Se acabó el tiempo de las boñigas, ha llegado el siglo de las chispas" (Cilleruelo, 2001: 23-25). Los sonidos que ocasiona su desplazamiento se incorporan a ese "mar ruidoso" en que, según Bacherlard, se convierte la ciudad (Bachelard, 1965: 59). Así, el chirrido de las ruedas del tranvía en las curvas avisa de su llegada al personaje "Yo" en *Réquiem*, de Tabucchi (1996). También en el brillo de los raíles que trazan líneas paralelas en las calles, semejantes a caminos que se entrelazan y se unen, reconoce la ciudad el Dr. Reis en *El año de la muerte de Ricardo Reis*, de Saramago (1994). Vías que suben hacia un punto desconocido, quizá al infinito, metáforas de esos caminos interiores del ser humano que va descubriendo Reis en sus paseos laberínticos por la capital de Portugal. El tranvía es el transporte que utilizan distintos personajes en sus desplazamientos. El Dr. Reis lo utiliza para trasladarse a la sepultura del poeta Pessoa en el cementerio de Prazeres:

> El tranvía llegó y partió ya, Ricardo Reis va sentado en él, solo en el banco, pagó su billete de setenta y cinco centavos, con el tiempo aprenderá a decir uno de siete y medio, y vuelve a leer la funérea despedida, no puede convencerse de que sea Fernando Pessoa el destinatario de ella (Saramago, 1994: 31).

El periodista Pereira en *Sostiene Pereira* (1994), de Tabucchi, en sus desplazamientos por Lisboa, nos describe desde la ventanilla del tranvía la fisonomía de la avenida da Liberdade y el Rossio en la ruta que dibuja desde la redacción del periódico hasta su casa cerca de la catedral. También lo toma Pereira como ruta alternativa entre Rua dos Franqueiros y Praça da Figueira para evitar encontrarse con los pelotones de la policía que habían tomado la ciudad. Biralbo en *El invierno en Lisboa* (1987), de Muñoz Molina, se sube a un tranvía buscando a su enamorada Lucrecia. Permanece sentado en el asiento, absorto en sus pensamientos sin importarle el recorrido que traza el tranvía, hasta que este se detiene en la plaza del Comercio a orillas del Tajo.

El *vaporetto* surca las turbias aguas de los canales que imagina Thomas Mann en *La muerte en Venecia* (1912). El escritor alemán Gustav von Aschenbach utiliza este

medio de locomoción para trasladarse al Lido, que sería su última residencia. El barco, encarando el canal de San Marcos, le proporciona "esa deslumbrante composición de arquitectura fantástica que la República Serenísima ofrecía a las respetuosas miradas de los navegantes" (Mann, 2011: 43). Inmerso en el silencioso laberinto de canales, Aschenbach puede contemplar desde la góndola el mármol de los balcones y las deterioradas fachadas de antiguos palacios que se reflejaban "en el agua trémula y sembrada de residuos" (Mann, 2011: 65). La fúnebre descripción de Aschenbach sobre la góndola, asociada al color negro de sus asientos, se convierte en presagio de la fatalidad, una evocación de la barca de Caronte remando hacia la laguna Estigia:

> ¿Quién podría no combatir algún fugaz escalofrío, un miedo y una opresión secretas al poner los pies por vez primera, o después de mucho tiempo, en una góndola veneciana? Esa extraña embarcación, que desde épocas baladescas nos ha llegado inalterada y tan peculiarmente negra como sólo pueden serlo, entre todas las cosas, los ataúdes, evoca aventuras sigilosas y perversas entre el chapoteo nocturno del agua; evoca aún más la muerte misma, el féretro y la lobreguez del funeral, así como el silencioso viaje final. (Mann, 2011: 45).

Los personajes y la actividad que despliegan tienen la misma consideración que los elementos móviles en la ciudad. La calle y la plaza pública se convierten así en testigo de los movimientos de actores y espectadores sin distinción de condición social, dotados de ese espíritu carnavalesco que nos descubría Bajtín en el mundo de Rabelais. En la narrativa contemporánea los personajes discurren por unas ciudades modernas, cercanas a las grandes metrópolis.

En el callejeo o vagabundeo de los personajes, reconocemos la herencia del *flâneur*. Inmerso en la multitud anónima, observando todos los detalles, se convierte, como señaló Baudelaire en "un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito" (C. en Benjamin, 2001: 55). Para Walter Benjamin el flâneur es aquel paseante que considera la calle como su propia casa en su afán de observar fragmentos y detalles: "los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas" (Benjamin, 2001: 51). De forma anónima el protagonista de *El año de la muerte de Ricardo Reis,* deambula por las calles de Lisboa reflexionando sobre la condición humana, observando y anotando detalles sobre la pobreza y el atraso de Portugal en un periodo histórico concreto: la

política salazarista de 1935 con el telón de fondo de la inminente guerra civil española. Pero en modo alguno le mueve un talante detectivesco, tampoco lo es exactamente el *flâneur* que cita Benjamin, en cuya labor "llega a ser un detective a su pesar" (Benjamin, 2001: 55). Ni tampoco busca la multitud para esconder posibles sospechas. Al contrario, debido a su frugalidad, a la vez que, su altivez intelectual, siente un rechazo hacia esos cientos de individuos que celebran con desmesura el fin de año. Benjamin manifiesta en este sentido que para el flâneur "el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana" (Benjamin, 2001: 74). Cansancio y tristeza se reflejan en el rostro del personaje de Saramago ante la chabacanería de los participantes: "Ricardo Reis se cansó en seguida de tanta comitiva andrajosa" (Saramago: 1994: 133). La actitud refinada del Dr. Reis contrasta con la ordinariez de los moradores de esta ciudad:

> Se mira en el espejo, se palpa la cara, tal vez debiera afeitarse para la cena, al menos si se cambiará de ropa, no va a presentarse así en el comedor, desaliñado, con las ropas arrugadas. Es excesivo su escrúpulo, parece que no ha observado aún como visten los vulgares habitantes de la ciudad, chaquetas como sacos, pantalones con rodilleras que abultan como papadas, corbatas de nudo permanente que se calzan y descalzan por la cabeza, camisas mal cortadas, arrugas, pliegues, son los efectos de la edad. Y los zapatos los hacen largos de trompa para que fácilmente pueda ejercitarse el juego de los dedos, aunque el resultado final de esta providencia acabe por anular la intención, porque ésta debe ser la ciudad del mundo donde con mayor abundancia florecen callos y durezas, juanetes y ojos de gallo. (Saramago: 1994: 42).

El modo en que transitan y ocupan las calles y las plazas de la ciudad sus habitantes es también un tema fundamental en la narrativa urbana. Así, encontramos novelas que se detienen en el comportamiento de individuos que marcan su propio territorio y convierten la ciudad en un auténtico campo de fuerzas. Cada grupo ejerce su presión y su influencia en la ciudad. El barcelonés barrio de El Carmelo en *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé, es el coto de una pandilla de pillos y ladronzuelos pendencieros, sin escuela y sin control, que con sus crueles batallas callejeras son uno de los exponentes de la sórdida vida cotidiana durante el franquismo. Una sordidez que construye a su vez un espacio sensorial dentro del espacio urbano mediante tufos de miseria carcelaria, de orines en esquinas y basuras amontonadas propias de ambientes marginales cuyas líneas contrastan con los dominios de los niños de la buena sociedad que visten pantalón de golf y juegan con sus gusanitos de seda en sus torres y jardines

cercanos.

Son, sin embargo, los elementos fijos los que constituyen su fisonomía arquitectónica, síntesis de pasado y presente. Los muros de los edificios, sus fragmentos, son, como indica Manuel Delgado, "la señal de la persistencia de todo aquello que fundamenta el hecho urbano, las dimensiones del pasado que no están en el pasado sino en el presente, actuando vigorosamente en el momento actual" (Delgado, 2001: 13). La ciudad se presenta como un puzle urbano donde cada una de sus piezas de forma aislada tiene un significado diferente. Para Italo Calvino:

> La ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas (Calvino, 2005: 26).

El escenario urbano contiene pequeños fragmentos pertenecientes a construcciones del pasado que se encuentran a nuestro alcance junto a otros más actuales, pues, como indica Sigrid Weigel, "las huellas de lo visible de la ciudad resultan de una reelaboración en la que entran en contacto lo pasado y lo presente" (Weigel, 1999: 199). Ese proceso de lectura que afecta a los elementos arquitectónicos nos remite en ocasiones, dentro de la morfología de la ciudad, al concepto ya mencionado de ciudad palimpsesto. En los paseos que efectúa el Dr. Reis por la Rua do Alecrim de Lisboa, va apreciando restos semiocultos de antiguas construcciones: un ara votiva, una lápida funeraria, un capitel corintio, testigo de un pasado "que se ha hecho espacial y pétreo" (Weigel, 1999: 199-200). Son las huellas pertenecientes a una escritura de una ciudad anterior, pues como manifiesta el personaje del Dr. Reis: "las piedras tienen una vida larga, no hemos asistido a su nacimiento y no asistiremos a su muerte" (Saramago, 1994: 51).

Si aislamos una de las piezas que forman el rompecabezas de la ciudad comprobamos cómo se reproduce el mismo mecanismo. Juan Marsé en *Rabos de lagartija* (2000), utiliza el espacio de la casa para enfrentar dos tiempos no muy lejanos pero totalmente diferentes. La degradación del presente se representa en el espacio de la vivienda barcelonesa de Rosa Bartra y de su hijo David, un viejo chalet de los años veinte que antiguamente tenía la función de consulta de un médico otorrino. En el hogar

de estos personajes no se observa armonía ni diálogo entre los elementos antiguos y los recién incorporados, pues los restos del pasado difícilmente se integran en el espacio familiar:

> La minúscula vivienda de realquilados está vista en un santiamén. Apenas cincuenta metros cuadrados. No hay recibidor ni vestíbulo ni antesala de nada: al cruzar el umbral ya se halla uno en el comedor, así de sopetón, frente a una mesa rectangular cubierta con hule a cuadros, a un lado el aparador y al otro, bajo la ventana con celosías que da al callejón visto en profundidad, la máquina de coser Nogma, la mesa camilla y dos sillones de mimbre. Se ve muy claro que lo que hoy es recibidor, comedor y sala de estar, todo a la vez, antes era salita de espera del consultorio médico: en la pared aún hay manchas descoloridas y clavos donde colgaban cuadros y diplomas. Igual pasa con el dormitorio de la pelirroja, que ahora también es su cuarto de costura. Es el más grande, con sitio suficiente, al pie de la cama de matrimonio, para la negra consola y la tabla de madera sin pintar en la que ella trabaja, con su cajón adosado siempre lleno de retales, tijeras, escuadras, tiza y carretes de hilo. Aquí es donde el otorrino atendía a sus pacientes, algunos baldosines todavía muestran los agujeros donde estuvo sujeto con tuercas el sillón para la tortura. Abre la boca, niño, enséñame la garganta.
>
> -¡Aggggg …¡ Aquí es donde el otorrino te cortaba la campanilla con una navaja –susurra David detrás del inspector (Marsé, 2000: 51).

Finalmente hay que considerar entre los elementos del espacio urbano, la influencia de la geografía. El territorio sobre el que se asienta una ciudad, le confiere unas características materiales precisas que condicionan su vida y, por tanto su representación. Es el caso de la luz, que aporta a la concepción del espacio sensorial un valor estético que influye decisivamente en el paisaje. A pesar de su carácter inmaterial, la luz puede considerarse un elemento urbano, como señala Javier de Prado, "la calidad pictórica de su cielo, sus precipicios, sus calles y edificios" (Prado, 1999: 242). La peculiar iluminación que caracteriza a Lisboa, consecuencia de la condición atlántica de su clima, adquiere una especial significación[57]. De este modo, el paisaje se dibuja con

[57] El particular enclave de la ciudad de Lisboa ha inspirado la imaginación de muchos escritores que han ensalzado el carácter marítimo que inunda toda la geografía urbana. Cardoso Pires inicia su *Diario de a bordo* (1997) con la siguiente descripción en la que se percibe cierto sabor nostálgico de tiempos pasados: "Apenas amanece, te me apareces posada sobre el Tajo como una ciudad que navega. Es natural: cada vez que me encuentro en alturas desde las que creo abarcar el mundo, en la cima de un mirador o sentado en una nube, te veo ciudad-nave, barca con calles y jardines por dentro, y hasta la brisa que corre me sabe a sal. Hay olas de mar abierto dibujadas en tus calzadas; hay anclas, hay sirenas. El combés, en ancha plaza con una rosa de los vientos bordada en el pavimento, está gobernada por dos

diferentes tonalidades[58], según el momento del día y la mirada del poeta. La luz como elemento urbano entra a formar parte del argumento del relato e inspira la actitud que adoptan los personajes en un determinado momento de la ficción. Es el caso de Ana, la protagonista de *Querido Corto Maltés* (1994), de Susana Fortes, invadida en una mañana gris por la melancolía de un sentimiento romántico hacia el personaje de cómic Corto Maltés. Héroe que en estas circunstancias se identifica con F., un maduro profesor de instituto que conoció en un albergue de montaña bajo un cielo plomizo y lluvioso como el de Lisboa. Como sostiene Georges Matoré, la correspondencia se establece:

> "Indépendamment de ses aspects physiques, la couleur, en vertu de certaines correspondances phonétiques ou d´associations mentales fondées sur la contiguïté ou sur le symbole, peut être suggeré par des noms de lieu ou de personnes" (Matoré, 1967: 218).

Esa visión tenue y sombría de la lluvia otoñal, que percibe Ana cuando contempla el paisaje de Lisboa, provoca en la protagonista una sensación de quietud y una intimidad capaces de intuir una continuidad a través del espacio y del tiempo. También el Dr. Reis necesita reencontrarse a sí mismo en *El año de la muerte de Ricardo Reis*, pues la amargura que sentía al tener que alejarse de Lidia, la sirvienta del Hotel Bragança, la proyecta sobre un paisaje dominado por un cielo de luz cenicienta que oscurecía las dos orillas del Tajo.

También la luz crepuscular y el anochecer de un frío día de noviembre adquieren relevancia en *Sólo una muerte en Lisboa* (1999), de Robert Wilson. El trágico desenlace de la persecución de Antonio por el inspector Zé Coelho tiene en la iluminación del escenario, el puente colgante 25 de Abril, una justa correspondencia. Por una parte, el

---

columnas surgidas de las aguas, que montan guardia de honor a la partida hacia los océanos" (Cardoso, 1997: 9-10).

[58] Se ha hablado mucho sobre la luz y el color de Lisboa. El cineasta Alain Tunner la vio como la "ciudad blanca", tal es el nombre del film que rodó en 1983. Aunque quizá pueda parecer de una tonalidad tostada-amarillenta influenciada por el ocre de la mayoría de las fachadas en combinación con el rojizo de los tejados. Cardoso Pires en *Lisboa. Diario de a bordo* señala que la luz de Lisboa no es solo blanca: "¿Azul de azules? ¿Blanco acerado de perla y ceniza? ¿Ocres de grises y rojos bruñidos? Si, por las tonalidades de esta fotografía juraría que es verano y agosto. Pero también podría tratarse de uno de esos mediodías de abril en los que repentinamente cesa la lluvia y aparece un sol cubierto de golondrinas" (Cardoso, 1997: 11).

mar lisboeta con un aspecto sombrío, enfurecido por un viento que levanta "crestas de espuma aún visibles en la luz mortecina" (Wilson, 2003: 614). Por otra, el cielo semejante a "un resquicio de luz con dos vetas largas, grises y melancólicas de nube" (Wilson, 2003: 614). La descripción de mar y cielo, en un gélido anochecer de otoño, logra construir un paisaje sombrío en una secuencia narrativa de apariencia cinematográfica: Antonio, tras su frustrado intento de asesinar a Carlos, y perseguido por el inspector, emprende su huida hacia la oscuridad del precipicio.

3.4 Diálogo entre la ciudad real y la imaginaria.

Existen ciudades que han sido tantas veces imaginadas desde la ficción que no resulta fácil saber donde comienza la ciudad real y donde termina la imaginaria. La escenificación de tantas y tan variadas historias ha terminado por reinventar la ciudad, mostrando no solo el pasado y el presente de la misma, sino también el lado más complaciente y el más oscuro de la mano de actores y espectadores que han compartido el mismo teatro urbano. Como si la ciudad literaria se tratara de capas superpuestas, Jesús Arana observa que:

> Precisamente por esa línea difusa que separa la realidad de la ficción, resulta tan difícil (y tan fascinante para algunos estudiosos y aventureros) establecer en un mapa (y después en un territorio) las andanzas de unos personajes de ficción. Nunca estamos seguros de cuáles son los momentos en los que el autor describe lo que ve y cuáles en los que inventa y miente descaradamente (Arana, 2013: 79).

En el proceso de construcción del relato no deja de apreciarse la dialéctica que surge entre ambas ciudades, pero también la manera en que es aprehendida por el novelista. En efecto, Miguel Herráez, siguiendo la ruta literaria de Julio Cortázar en Buenos Aires, nos descubre cómo el imaginario puede adoptar un aspecto radicalmente distinto según la percepción de la mirada. Así, el autor de *Rayuela* y Roberto Arlt en la narración de un mismo espacio, el pasaje Güemes de la capital argentina, ofrecen al lector su particular visión:

> Si leo el fragmento de Cortázar siento que me hundo en un pantano de sugerencias poéticas, de atracciones temporales, aprecio que hay una deleitación además de remarcar el nervio marginal del lugar. Por el contrario, si entro en el texto de Arlt me llega la constatación casi periodística de

> un entorno prosaico, directo, explícito, materializado. […] Lo que varía es el tiempo de plasmación de ese instante por cada cual. Arlt lo recrea el *mismo día* que lo visita, Cortázar lo evoca *años después*. Eso es, creo, lo que condiciona el enriquecimiento, cada aportación privada, lo que es el ensanchamiento del imaginario, de cualquier imaginario, y no solo es el imaginario proyectado por el emisor, como entonces, sino también el imaginario acusado por el receptor, como ahora (Herráez, 2013: 67-68).

No obstante, la ciudad imaginaria en muchas ocasiones nos aclara experiencias de nuestro entorno. En la novela *El castillo* (1926), de Kafka, el personaje del agrimensor, K., se encuentra inmerso en un ambiente irreal y absurdo. K., transita, sorprendido ante las continuas trabas y dificultades que encuentra, por una Praga nevada, de callejones oscuros y tortuosos envueltos en niebla. La situación de irrealidad unida al empeño del personaje por llegar al punto de destino, el castillo, remite a otro ámbito, ya que nos permite interpretar las frustraciones de un personaje que busca su plenitud interior en una lucha desesperada por alcanzar la aceptación social.

La Barcelona de Marsé se construye a partir de un continuo diálogo entre la ciudad real y la ficticia. Sobre el mapa urbano de la ciudad, Marsé va dibujando unos personajes que, en algunas novelas, como *El amante bilingüe* (1990), son una especie de caricatura de algunos de los habitantes más representativos de la época: la burguesía barcelonesa y los charnegos. Esta obra de Marsé ofrece un desdoblamiento físico y del habla coloquial del protagonista Juan Marés como Juan Faneca, su alter ego, una parodia de sí mismo para reconquistar a su exmujer que le había abandonado, con el telón de fondo de la dualidad cultural y lingüística de Barcelona. En los barrios del Guinardó y el Carmelo, la Vallcarca y Gràcia se mueven unos personajes que crean, a partir de situaciones esperpénticas, una ciudad imaginaria que nos ayuda a interpretar la histórica. Su fusión se observa en las "aventis", una especie de narraciones orales, mezcla de rumor y fantasía sobre lo que acontecía en el barrio, que los niños del Guinardó se relataban para entretenerse y, al mismo tiempo para evadirse de la miseria y de un futuro incierto.

La ciudad imaginaria de Joyce incide más en el espacio social vinculado al comportamiento de sus personajes que en el aspecto urbano de una Dublín tan pequeña que "todo el mundo sabe lo de todo el mundo" (Joyce, 2002: 70). A pesar de su afecto por esta ciudad, el autor de *Ulises* no desaprovechó la ocasión para, desde la ficción,

representar de manera mordaz a sus habitantes, unos individuos paralizados o confundidos, incapaces a veces de tomar decisiones y de hacer frente a sus problemas. Algunos relatos de *Dublineses* (1914) son ejemplares. En "Duplicados" nos presenta en el oficinista Farrington encarna la pobreza de espíritu y de "parálisis" que tanto afecta a la sociedad irlandesa de primeros del siglo XX, concretada en la incapacidad de corregir su actitud ociosa e indolente ante el talante autoritario de su jefe Mr. Alleyne. No expone Joyce, precisamente, una imagen de ciudad ideal en sus descripciones. Resalta aquello que detesta, como los "tufos de los vertederos", los "callejones oscuros y fangosos" (Joyce, 2002: 30) o las calles bulliciosas donde se camina hostigado por "borrachos y baratilleros, entre las maldiciones de los trabajadores y las agudas letanías de los pregoneros que hacían guardia junto a los barriles de mejillas de cerdo" (Joyce, 2002: 31). En "Una nubecilla", también de *Dublineses*, Joyce destaca la miseria de su ciudad natal a través de la parodia del personaje de Chico Chandler, un emigrado que a su regreso contempla con desdén "hordas de chiquillos mugrientos" (Joyce, 2002: 76) que pululaban por las calles más allá de Henrietta Street, la "insulsa falta de elegancia de Capel Street" (Joyce, 2002: 78):

> No había nada que hacer en Dublín. Al cruzar el puente de Grattan miró río abajo, a la parte mala del malecón, y se compadeció de las chozas, tan chatas. Le parecieron una banda de mendigos acurrucados a orillas del río, sus viejos gabanes cubiertos por el polvo y el hollín, estupefactos a la vista del crepúsculo y esperando por el primer sereno helado que los obligara a levantarse, sacudirse y echar a andar" (Joyce, 2002: 78).

Del mismo modo que la ciudad la viven y la imaginan sus habitantes, y que cada uno tiene una visión distinta de la misma, los literatos, los cineastas o los pintores al escoger sus recorridos, sus escenarios y sus personajes construyen y nos ofrecen una visión que siempre es imaginada, aunque en ocasiones pueda ser histórica. Desde un punto de vista de la ontología de la ficción, la imagen de la ciudad real no existe como tal, porque si así fuera podríamos creer, como señala Pozuelo Yvancos, que "el Madrid de Galdós tiene más verdad, es más "real", que el Macondo de García Márquez, o el París de Balzac es comparable en términos de su verdad al de Víctor Hugo" (Pozuelo, 1993: 165).

3.5 La ciudad como organismo colectivo: La cuestión de la identidad

La definición de ciudad no sólo implica el conjunto de calles y edificios del espacio urbano, sino también el conjunto de ciudadanos organizados en una convivencia civil. La cultura clásica diferenciaba la "civitas", como ente social, de la "urbs", denominación vinculada a lo material, a la realidad física constituida por viviendas y construcciones de todo tipo. Para que el asentamiento humano sea considerado como ciudad tendrá que aglutinar, además de la configuración urbana como espacio físico, el ordenamiento interno de los "cives", bien sea por medio de leyes y normas de convivencia, o mediante el desarrollo de actividades productivas primero artesanales y más tarde industriales y del sector servicios. En última instancia, el espacio social integraría toda esta estructura organizativa en la que los ciudadanos proyectan sus conductas y actuaciones.[59]La imagen y la propia naturaleza de la ciudad son el resultado de la fusión de espacios donde se proyectan las historias individuales de sus ciudadanos. Este amplio campo constituye un punto de partida para reflexionar sobre el concepto de identidad de la ciudad como ente colectivo y marco de inspiración para la novela urbana.

El planteamiento de la entidad colectiva no resulta fácil debido a diversas cuestiones. Inicialmente, entendiendo la ciudad como un lugar, sería necesario sugerir la relación entre ese lugar y la ideología que adoptan en un determinado momento histórico. Como señala Manuel Delgado, "un lugar sólo existe en tanto que la memoria de un modo u otro lo reconoce, lo sitúa, lo nombra, lo integra en un sistema de significación más amplio" (Delgado, 2001: 18). Lugar y memoria mantienen una estrecha relación, dado que un lugar es más identificable cuanto más capacidad tiene para establecer vínculos que permitan "dibujar una cruz sobre la superficie del territorio en que se ubica" (Delgado, 2001: 19). La memoria urbana tiene su origen en la identificación del lugar ramificado en muchas memorias, tantas como individuos, pues cada uno alberga recuerdos y evocaciones de carácter dispar marcados por una cronotopía infinitamente diversa y variable. A esta circunstancia habría que añadir la

[59]Prado Biezma establece que "la ciudad es metonimia simbólica de la sociedad civil y, como tal, es presencia principal de toda novela que intenta comprender y explicar al hombre desde la perspectiva de las estructuras materiales de la Historia: dinero y poder" (Prado, 1999: 25).

imposibilidad de lograr una imagen definitiva de la ciudad[60], porque aunque su estructura pueda mantenerse estable durante algún tiempo, existen aspectos que al sufrir constantes modificaciones dotan a la memoria urbana de una fisonomía poliédrica.

La interrelación de los grupos sociales constituye otro factor determinante en la búsqueda de la identidad de las ciudades. Así, habría que considerar no solo las relaciones entre las distintas clases sociales sino también aquellos aspectos que diferencian una ciudad de otra, como la conducta de sus habitantes y la predisposición para identificarse con ella[61]. Este proceso es generado por la misma "civitas" ya que en ella reside "la legitimidad para definir el perfil tanto morfológico como moral de una ciudad" (Delgado, 2001: 13). De este modo, la ciudad es la suma de las decisiones de sus habitantes que a su vez implican intereses y fracasos. Como espectador del teatro urbano aparece la mirada del poeta, al que Baudelaire compara con la figura del trapero "deberá recoger las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge" (Benjamin, 2001: 98). En el personaje de Stillman, investigado por Quinn en *La ciudad de cristal* de La trilogía de Nueva York (1985), de Paul Auster, reconocemos la herencia del trapero de Baudelaire. Un transeúnte de la gran ciudad que el consumismo de las sociedades contemporáneas ha originado y cuya forma de vida consiste en recoger en sus paseos lo inservible que otros han desechado. Esta situación origina la existencia de dos espacios en el ámbito de la gran urbe: el del consumidor y el del indigente, ambos de notable repercusión en la percepción de la identidad de la "civitas", pues, como señala Juan Pablo Chiappara, "pasar de un espacio a otro,

[60] Sobre los constantes cambios que la urbe va sufriendo a lo largo del tiempo, Kevin Lynch manifiesta que "la ciudad no es sólo un objeto que perciben (y que gozan) millones de personas de clases y caracteres diferentes sumamente diferentes, sino también el producto de muchos constructores que constantemente modifican su estructura. (…) Solamente se puede efectuar un control parcial sobre su crecimiento y su forma. No hay un resultado definitivo, sino una sucesión ininterrumpida de fases" (Lynch, 1974: 10)

[61] Cesare de Seta resalta la implicación de los "cives" en la configuración de la ciudad más allá de la propia realidad física: "En la base del actual concepto de ciudad se encuentra la idea de que ésta no responde tanto a la representación física de un concepto riguroso como al efecto de acumularse una suma de innumerables experiencias históricas, de un inagotable proceso de formación en el que participan, en más o menos directa medida, todos los ciudadanos con su comportamiento cotidiano" (Seta, 2002: 334).

colocarse en un espacio u otro modifica la mirada y el punto de vista que se tiene de la ciudad" (Chiappara, 08.03.2008).

> Mi trabajo es muy sencillo. He venido a Nueva York porque es el más desolado de los lugares, el más abyecto. La decrepitud está en todas partes, el desorden es universal. Basta con abrir los ojos para verlo. La gente rota, las cosas rotas, los pensamientos rotos. Toda la ciudad es un montón de basura. Se adapta admirablemente a mi propósito. Encuentro en las calles una fuente incesante de material, un almacén inagotable de cosas destrozadas. Salgo todos los días con mi bolsa y recojo objetos que me parecen dignos de investigación. Tengo ya cientos de muestras, desde lo desportillado a lo machacado, desde lo abollado a lo aplastado, desde lo pulverizado a lo putrefacto. (Auster, 2002: 89).

Junto a esos espacios del "consumidor", algunos incluso de notable opulencia[62], se encuentran otros, habitados por personajes marginales, consecuencia de la abundancia excesiva creada por las sociedades modernas que han marcado la existencia de otros grupos sociales menos favorecidos. De hecho la forma de percibir la ciudad desde el espacio contrario, el de la escasez, varía de manera ostensible. El ciudadano de estas zonas se enfrenta a una lucha continua para tratar de superar la desigualdad de oportunidades que la sociedad le ofrece pues, como explica la voz narrativa en *Tiempo de silencio* (1962), de Martín-Santos, el individuo "encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser" (Martín-Santos, 1979: 16). Al Madrid sórdido y degradado de *Tiempo de silencio*, simbolizado por los prostíbulos y otros tugurios, se añade otro, el de las chabolas, de extrema marginalidad. Un "inframundo" en el que sus ocupantes representan lo inútil, el detritus que la ciudad

[62] Existen algunas novelas españolas contemporáneas como *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, y *Momentos decisivos,* de Félix de Azúa, que describen ambientes suntuosos bien diferenciados: las torres y jardines de la alta sociedad barcelonesa y la miseria de los barrios suburbiales. En *La verdad sobre el caso Savolta*, Eduardo Mendoza dibuja el entorno del Ensanche barcelonés donde reside la pequeña burguesía, la parte alta de la ciudad, Sarriá, así como las laderas del Tibidabo, lugares reservados a la clase acomodada. Mendoza enfrenta en esta obra el lujo de las mansiones con la pobreza y falta de ventilación de las viviendas obreras. También queda representado en estos espacios del consumidor el emblemático barrio de Salamanca de Madrid en *Romanticismo* en los que el autor, Manuel Longares, analiza con detalle los palacetes y las exclusivas tiendas que representan el señorío de sus habitantes.

desprecia. No existe para ellos posibilidad alguna de "redención", dada la sordidez rodeada de basura y degradación moral.

Si el mundo de las chabolas está condenado de entrada a la exclusión social, al menos el de los suburbios de *Últimas tardes con Teresa* tiene en el Pijoaparte el sueño, aunque fracasado, de progresar socialmente mediante sus coqueteos amorosos con Teresa, perteneciente a la burguesía catalana. Las precarias condiciones de vida que soporta la emigración hacinada en rel barrio de El Carmelo, convierten a personajes como Manolo Reyes en prototipo de una clase de perdedores empujados a la delincuencia para sobrevivir. La miseria que envuelve a estos individuos, como señala Sanz Villanueva, les "imposibilita la salida hacia otras formas de vida" (Sanz, 1986: 596).

En otras ocasiones el desarraigo del personaje viene motivado por su soledad en la gran ciudad. En *El túnel* (1948), de Sabato, Buenos Aires se convierte en el escenario por el que camina angustiado el pintor Juan Pablo Castel. El aislamiento de Castel constituye la disconformidad y posterior fracaso del propio yo del individuo frente a la estructura de la sociedad:

> La experiencia me ha demostrado que lo que a mí me parece claro y evidente casi nunca lo es para el resto de mis semejantes. Estoy tan quemado que ahora vacilo mil veces antes de ponerme a justificar o explicar una actitud mía y, casi siempre, termino por encerrarme en mí mismo y no abrir la boca. (…) Diré antes que nada, que detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto. (Sabato, 1984: 19).

También la inadaptación del individuo se concreta en *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti. La conciencia de aislamiento crece en Juan María Brausen, personaje central de la novela, un alienado e introspectivo publicista cesado en su trabajo. Su conflicto interior se acrecienta con el vacío físico que le produce la leve mutilación de su esposa a causa de una operación de cáncer, punto de inicio de su mutuo desamor. A partir de esta situación la vida de Brausen iniciará una progresiva degradación con el asesinato de la prostituta que vive con él y el desdoblamiento de su otro yo, bajo la identidad del médico Díaz Grey, y del malvado Arce, personajes sin memoria porque carecen de pasado al haber nacido de su invención. Esa duplicidad alcanza también a la

ciudad donde en principio se desarrolla la acción, Buenos Aires, que en los sueños del expublicista se transforma en Puerto de Santa María, un lugar ideal de sol, de gentes felices para escapar de la dura "realidad": "La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en sus calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas" (Onetti, 1994: 27). Frente a esta situación de ensueño, Buenos Aires, representa la imagen negativa de su lucha interior, con su río "solitario, amenazante donde se reflejaban apresuradas las nubes de tormenta, un río con embarcaciones empavesadas" (Onetti, 1994: 27). Ambas ciudades evidencian el estado de ánimo de Díaz Grey-Brausen. En este sentido la ciudad acoge y se identifica con las conductas de sus habitantes, con sus deseos y contenciones, así como con la posterior repercusión en el ámbito social. Según Gilles Deleuze y Félix Guattari, el deseo en su esencia es revolucionario:

> Si el deseo es reprimido se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad: no es que el deseo sea asocial, sino al contrario. Es perturbador: no hay máquina deseante que pueda establecerse sin hacer saltar sectores sociales enteros. (…) Ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas. (Deleuze y Guattari, 1998: 121).

Al grado de potencialidad que marca el comportamiento del individuo Deleuze lo denomina "territorio" y se manifiesta en cada cual de manera diferente. Este "espacio" no posee contornos fijos, sino que está en continua expansión dependiendo de la vitalidad del ser humano. Las ciudades no son ajenas a estos movimientos. A través de los procesos de desterritorialización y reterritorialización el individuo construye su identidad. Deleuze compara estos movimientos a la cultura arbórea y a la rizomática, inspirada en el desarrollo de las plantas. La primera presenta una identidad basada en el crecimiento vertical que hace de su territorio un vallado fijo. Es el caso de los colectivos que, conscientes de su estrato social, han venido convirtiendo su territorio en un bastión impenetrable. En cierto modo la ciudad de nuestros días no es tan inflexible como antaño, ya que al entrar en ciertos espacios no se tiene la sensación de haber profanado un territorio marcado. Manuel Longares en *Romanticismo* (2001) transmite la idea de cultura arborescente en las peculiaridades del barrio de Salamanca en los años cincuenta del siglo XX, coto de la burguesía madrileña. Sus familias habían convertido este distrito en su universo particular, pues el desplazamiento más allá de sus fronteras se

convertía en un auténtico viaje. Esto ocurría en personajes que "se confesaban cosmopolitas pero no solían rebasar las fronteras de lo que despectivamente denominaban vaguadas (…) Habían reducido la ciudad a las dimensiones de su entorno" (Longares, 2001: 67). En el polo opuesto el mundo de las chabolas de las afueras de Madrid en *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos. Constituye un territorio vallado y fijo dominado por el Muecas, donde Pedro no debió entrar. Su error le valió el destierro en su trabajo.

En la cultura rizomática ocurre lo contrario: incrementa sus relaciones colaterales y se extiende sin conocer límites. En sus diferentes multiplicidades el rizoma se define, como indican Deleuze y Guattari, "por las líneas de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza en conexión con otras" (Deleuze y Guattari, 1977: 21). Este proceso de invasión encauza la necesidad del individuo que busca su propio acomodo. De ahí que determinados colectivos ciudadanos desarrollen un comportamiento "rizomático", ya que no conocen barreras y su fuerza invade otros territorios hasta el límite de su energía en un afán "carnavalesco" por dominarlo todo. En este sentido la cultura rizomática podría remitirnos a un modelo de consumo y de sociedad global que va extendiéndose y ocupando territorios, hasta entonces particulares, para otorgarles una misma fisonomía. Bastaría visitar el centro de una ciudad para observar bancos, "burguers", tiendas de ropa de una misma cadena, establecimientos chinos de artículos de bajo precio, etc., idénticos en todo el mundo. Se podría establecer un cierto paralelismo entre el rizoma y su afán de expansión con la multitud del carnaval de las Fallas de Valencia o de las celebraciones de Semana Santa de Sevilla. El bullicio, en el más puro estilo de fiesta popular, extiende sus raíces con el afán de abarcar un todo y paralizar la ciudad entera durante los días de celebración. El pueblo, va conectando nuevos territorios y los invade con su color y su fuerza pues, como afirma Bajtin, "se siente el amo, y únicamente, no hay invitados ni espectadores, todos son amos" (Bajtin, 1987: 224).

3.6 El concepto de ciudad literaria

Hay ciudades que al ser imaginadas adoptan una identidad invisible que

progresivamente sustituye el ámbito de la realidad. En este proceso, el mito fantaseado por el escritor se confunde con la ciudad histórica en una curiosa amalgama de emociones, reflexiones y deseos capaces de construir una alternativa ficticia[63]. El aliciente imaginario profundiza en los contrastes del perfil urbano, la tonalidad de los jardines, la fisonomía de las cúpulas de los edificios, aunque también se detenga en los espacios marginales. Según indica Rafael Chirbes en sus libros de viajes, "hay gentes, libros o ciudades que no entendemos, pero que nos atrapan y nos obligan a visitarlos una y otra vez, seguramente porque advertimos en ellos indicios de que esconden algo que nosotros buscamos" (Chirbes, 1997: 10). Este razonamiento constituye un buen punto de partida para el estudio de la ciudad literaria, una noción no exenta de ciertas controversias como analizaremos a continuación.

El poeta descubre con su mirada las poderosas y veladas razones que cautivan su atención en el paisaje urbano. Sobre este punto Olivier Rolin señala el valor de la ficción capaz de identificar los colores y los olores de una ciudad sin haberla visitado jamás. Por medio del imaginario el lector advierte el bullicio del Espolón que muestra Alas Clarín en *La Regenta*, paseo obligado de la sociedad vetustense, donde se habla, se comenta y se lucen las mejores galas, objeto de posteriores chismorreos y críticas. También la lectura, mediante la evocación que efectúa el personaje de Colometa en *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda, posibilita el ensueño de la colorista ornamentación festiva del barcelonés barrio de Gràcia:

> Quan vam arribar a la plaça els músics ja tocaven. El sostre estava guarnit amb flors i cadeneta de paper de tots colors: una tira de cadeneta, una tira de flors. Hi havia flors amb una bombeta a dintre i tot el sostre era com una paraigua a l´inrevés, perqué els acabaments de les tires estaven lligats més enlaire que no pas el mig, on totes s´ajuntaven. (…) L´entarimat dels músics estava voltat d´esparreguera fent barana i l´esparreguera estava guarnida amb flors de paper lligades amb filferro primet. I els músics suats i en mànigues de camisa. (Rodoreda, 1999: 67-68).

Existen elementos determinantes para que una ciudad pueda ser imaginada en

[63] En ese ámbito imaginario reside el concepto de la *invisibilidad* que defiende Luis Mateo: "Una ciudad conquista su invisibilidad cuando se hace dueña de su mito. (…) El mito ampara el destino de la ciudad invisible, es el aliciente imaginario de su identidad. Ese dominio, ya se sabe, necesita palabras, voces. Algunas buenas palabras narrativas, por ejemplo, o algunas voces líricas que hagan vibrar el alma de la misma" (Mateo, 2002:35).

detrimento de otra, pues, como señala Félix de Azúa, "no todas las ciudades tienen la misma fuerza artística" (Azúa, 1998: 297), por tanto no todas pueden tener la consideración de ciudad literaria. El autor de *Diario de un hombre humillado* considerada que algunas urbes son espacios lugares literarios por naturaleza:

> donde el poder político y financiero carga de fuerza simbólica a los caracteres. El San Petersburgo de Tolstói, la Viena de Musil, el París de Balzac o el Madrid de Galdós se comportan como demiurgos, cada uno con su personalidad propia, y mueven a los humanos por el laberinto de sus calles como si fueran encarnaciones de los distintos aparatos políticos o económicos y de sus conflictos puntuales o históricos (Azúa, 1998: 297-298).

Sin embargo ni la cuestión política ni la financiera son determinantes en el concepto de ciudad literaria[64]. Urbes como Barcelona, que no ha detectado la capacidad política que por el contrario ha ostentado Madrid como capital de estado, han desarrollado una producción literaria basada sobre todo en un pasado histórico relevante en el que también se han conjugado aspectos económicos y socio-políticos. Barcelona es una ciudad con un gran potencial económico que tuvo sus inicios en la segunda mitad del siglo XIX. Su intensa actividad fue mostrada al mundo a través de las Exposiciones Universales de 1888 y 1929, eventos que son mostrados en *La ciudad de los prodigios* (1986), de Eduardo Mendoza. En cuanto a la cuestión socio-política[65] existen episodios

[64] Sobre este punto Eduardo Mendoza señala que: "Lo que caracteriza la literatura de ciudad en sentido moderno es su carácter mítico. Este mito puede ser único o pueden ser varios; puede ser fundacional o no; puede ser de carácter mágico pero también puede ser de tipo histórico (una batalla ganada o perdida, como Constantinopla) o económico (el descubrimiento de un yacimiento valioso [San Francisco], la integración de la ciudad en un circuito comercial próspero [Chicago]) o cultural (Florencia), etcétera. Lo importante es que esta transformación que hace que un asentamiento urbano se convierta en una verdadera ciudad se produzca en un momento singular, decisivo y susceptible de ser relatado a lo largo del tiempo en términos literarios" (Mendoza, 2004: 84).

[65] En opinión de Félix de Azúa, Barcelona ha tenido y tiene un buen número de novelistas que imaginan e inventan la ciudad. Para él existen varias caras de una misma ciudad según el autor que la ha imaginado. Así, hay una "Barcelona de Pla y otra de Gaziel; una de Puig y Ferrater, pero otra de Soldevila; también hay una Barcelona de Mandiargues, de Orwell, de Simon, y así sucesivamente" (Azúa, 1998: 311). Sin embargo para Azúa de entre todos los autores la Barcelona más convincente es "hasta la fecha la de Segarra porque se limita a un punto de vista exacto y duro como el diamante. Los restantes inventores han acudido a una fantasía casi aérea, con panorámicas tremendas sobre la totalidad de la población, abarcando todo el recinto urbano en un impresionismo oceánico. O bien han presentado una Barcelona de aspecto exótico, como Puig y Ferrater, cuya Barcelona se parece al Madrid de Baroja. O como la de Soldevila, que parece Montpellier" (Azúa, 1998: 311).

que han sido ficcionalizados, como las huelgas de obreros en los años precedentes a la guerra civil o las fricciones entre la pobreza del proletariado y la pujante burguesía, los escuadrones parapoliciales y los atentados anarquistas, sucesos que han servido de soporte histórico a las novelas *Camins de França* (1934), de Joan Puig y Ferrater, que ofrece una visión noventayochista de Barcelona o *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, ambientada en 1918.

La cuestión política no constituye siempre una razón relevante en el concepto de ciudad literaria si se comparan las diferencias que separan a la antigua Constantinopla de Ankara. Esta última, a pesar de ostentar la capitalidad de Turquía desde 1923, no cuenta con un sólido proceso político para recrear una trama histórica suficientemente verosímil, sin que otros aspectos urbanos puedan suplir esta carencia. Aunque Ankara ha albergado a través de los tiempos distintas culturas no ha logrado despertar la imaginación del escritor, tal vez porque pertenezca al tipo de ciudades que, como señala Félix de Azúa, "no han generado una visión simbólica, o bien tienen vacíos históricos considerables" (Azúa, 1998: 298). Por el contrario el peculiar carácter geográfico donde se ubica Estambul constituye, como se observa en la obra de Orhan Pamuk, un consistente aliciente imaginario dentro de una visión melancólica de la ciudad actual que mira constantemente hacia un pasado más esplendoroso[66]:

> Cuando nací, Estambul vivía los días más débiles, pobres, aislados y alejados del mundo de sus dos mil años de historia teniendo en cuenta su posición relativa en el mundo. La amargura que proporciona la sensación de hundimiento que dejó el Imperio otomano, la pobreza y las ruinas que cubren la ciudad, han sido cosas que han definido Estambul a lo largo de toda mi vida. Toda mi vida ha transcurrido combatiendo dicha amargura o, por fin y como todos los demás estambulíes, asumiéndola (Pamuk, 2006: 16-17).

[66] También Lisboa es una ciudad cuya literatura hace constantes referencias al pasado cuando la urbe era capital de un imperio de ultramar. En *Sólo una muerte en Lisboa* (2002), de Robert Wilson, el personaje de Miguel da Costa Rodrigues en la conversación que mantiene con Pedro Abrantes en la nueva etapa política que se abre tras el salazarismo, apunta: "Vivimos como si nuestra historia transcurriese a nuestro alrededor. En este país hay gente que todavía piensa que el esperado rey Sebastián va a volver después de cuatrocientos años para conducirlos a grandes empresas" (Wilson, 2002: 518). También el psiquiatra protagonista de *Memoria de elefante* (1979), de António Lobo Antunes, en sus observaciones sobre la ciudad, evoca una época esplendorosa en busca de hazañas y conquistas: "Todas las estatuas apuntaban el dedo hacia el mar, invitando a la India o a un suicidio discreto, según el estado de ánimo y el nivel del deseo de aventura en el depósito de la infancia" (Lobo, 2005: 79).

Otra situación similar se origina entre Washington y Nueva York. La Ciudad Federal pertenece a ese grupo de ciudades que, como señala Oliver Rolin, "no son conscientes de que lo que les falta es adoptar una forma imaginaria en algunos libros" (Rolin, 2001: 10). Al contrario que Washington, la ciudad de los rascacielos posee una dilatada historia al simbolizar el espíritu de la modernidad en la metrópolis de principios del siglo XX y más tarde de la postmodernid. Poetas[67] y artistas de la plástica la incorporaron a su imaginario seducidos por la grandiosidad y altura de sus edificios, así como por el encanto de ciudad cubista o futurista, como la llamaba el pintor francés Francis Picabia a su llegada a Manhattan. La cinematografía contribuyó poderosamente también a la mitificación de la ciudad. Sus calles han venido convirtiéndose en un gran plató de numerosas películas, algunas de las más famosas han mostrado la metrópolis en todas sus dimensiones posibles. Desde el punto de vista urbano, edificios como el Empire State[68], la manzana de Manhattan, la difícil vida en los muelles[69] portuarios en los años cincuenta, o el metro han sido inmortalizados en el mundo del celuloide, incluso tiendas como la joyería *Tiffany*[70]. Otro tipo de películas recogen la complejidad de las relaciones humanas[71], sus profundos contrastes, desde la opulencia de los más

[67] Sobre el interés que despierta esta ciudad, el periodista y novelista Juan Bonilla escribe que: "nadie nos hace amar más hondamente a Nueva York que los poetas que supieron cazar algo de su espíritu, de su belleza, de su maravilla. Y esos poetas son muchos: García Lorca, Fonollosa, Martin Scorsese, Paul Auster, Woody Allen, Joseph Von Stenberg, Stieglitz, Steichen. Todos los que consiguieron que Nueva York fuera la gran novela del siglo XX" (Bonilla, 2002).

[68] Basta recordar escenas como la rodada en 1933 en las que King Kong se encarama hacia la antena del Empire State. Allí, en el mirador del mismo edificio, Cary Grant esperaba a Deborah Kerr en el film *Tu y yo* de 1957, mientras que allá abajo el director Billy Wilder conseguía en 1955 una de las escenas más famosas de la historia del cine: las faldas de Marilyn Monroe levantándose sobre la rejilla del metro en Lexington Avenue, secuencia que formaba parte de la película *La tentación vive arriba*.

[69] En *La ley del silencio*, el director Elia Kazan retrata en 1954 de la mano de un estibador (Marlon Brando) la corrupción existente en los muelles del puerto de Nueva York. La música de Leonard Bernstein, según Roberto Cueto, es "una especie de poema sinfónico de la ciudad de Nueva York con toda su violencia, sordidez, lirismo, poesía y oculta belleza" (Cueto, 1996: 183).

[70] Esta joyería aparece en la película *Desayuno con diamantes* dirigida por Blake Edwards en 1961 y basada en la novela *Breakfast in Tiffany*, de Truman Capote. La novela refleja el mundo sofisticado de la alocada protagonista Holly Golightly, objeto de deseo de hombres ricos e influyentes incluso mafiosos encarcelados.

[71] Mención aparte, por su particular forma de describir la ciudad de Nueva York, merece el director Woddy Allen. En *Manhattan* (1979) trasladó su capacidad observadora, sus obsesiones y su fascinación

privilegiados a la pobreza más sórdida de las clases marginadas que luchan y se afanan por sobrevivir en la gran metrópolis[72]. De esta manera, cine y novela han compartido la tarea de narrar infinidad de hechos y semblanzas de la sociedad neoyorquina, muchas de las cuales han sido adaptaciones de conocidas obras literarias. En realidad ambas disciplinas participan del mismo objetivo, es decir, contar historias, sólo cambia el medio. Así, las funciones espacio-tiempo que en el lenguaje literario adquieren una sucesión ordenada, en el cine el espacio exhibe un aspecto más dinámico puesto que se pueden presentar acontecimientos simultáneos, incluso temporalmente distanciados. No es que estos procedimientos no existieran en la literatura universal[73], pero con la cinematografía se ha generalizado su uso. Por otro lado el carácter espacial presenta una notable diferencia entre el cine y la novela: mientras que en la narrativa verbal el espacio adquiere un carácter abstracto, dado que necesita una reconstrucción mental por parte del lector, en el cine su aspecto ya nos viene dado, pues las dimensiones son análogas a la que el plano cinematográfico nos presenta. Seymour Chatman observa estas singularidades y otorga al espacio verbal una dimensión mucho más amplia al ser el resultado de los "espacios" que crea la imaginación de cada uno de los lectores:

> En las películas el espacio explícito de la historia es el fragmento del mundo que se muestra en la pantalla en ese momento. El espacio implícito de la historia es todo lo que para nosotros queda fuera de la pantalla pero que es visible para los personajes, o está al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere. (Chatman, 1990: 103).

---

por la gran ciudad, dibujando con imaginación, humor y sinceridad la idiosincrasia de sus habitantes.

[72] El tema de la corrupción es tratado por Martin Scorsese en *Taxi Driver* rodada en 1975. El film relata las preocupaciones de un insomne y solitario taxista nocturno de Nueva York, veterano de la guerra de Vietnam, incapaz de integrarse en una colectividad que califica de putrefacta. Scorsese ya nos habia mostrado con anterioridad en *Malas calles* el mundo de hampa que habita en tugurios al margen de la ley, donde los personajes roban y trapichean. Sin abandonar estos antros, recordamos la estremecedora descripción de los ambientes más lóbregos de la capital neoyorkina que nos ofrece John Schlesinger en *Cowboy de medianoche*. Rodada en 1969, la película relata la aventura de un vaquero que abandona su pueblo con destino a la gran ciudad en busca de una vida mejor. Aunque lo único que encuentra son personajes marginales que viven en habitaciones cochambrosas en una lucha continua por la supervivencia.

[73] Recordemos la técnica narrativa denominada por Joseph Frank *La forma espacial* analizada en capítulos anteriores. El fluir temporal de la narración se detiene y se yuxtaponen diversas escenas ofreciendo un efecto de simultaneidad.

En ocasiones sucede que, debido a la transformación de la ciudad, la desaparición de determinados espacios urbanos ya recreados por la imaginación del lector, son sustituídos por otros que ocupan el lugar mítico de los anteriores. Estos cambios pueden destruir una parte de la memoria histórica a pesar de buscar mejores condiciones de vida de los ciudadanos. Pío Baroja, refiriéndose a las condiciones literarias de una ciudad, sostiene que el prestigio de una gran ciudad desciende a medida que las calles estrechas y tortuosas dejan paso a la planificación y ejecución de nuevas vías rectas:

> El romanticismo y la bohemia nacieron y se desarrollaron en callejuelas y lugares oscuros. El aire libre y el sol los ha ido ahuyentando, desterrando. Nunca París y Londres tuvieron tanta sugestión para la juventud como cuando eran pueblos oscuros, laberínticos y sucios; cuando tenían fama de monstruos. (Sánchez-Ostiz, 2000: 62).

Sin embargo en el caso de París, el imparable crecimiento de la ciudad y el desarrollo de la red del ferrocarril a mediados del siglo XIX originó una ambiciosa reforma urbana[74] que vino a sustituir la "bohemia y el romanticismo" a los que se refería Baroja. Es posible que el encanto de ciertos enclaves desapareciera tras su demolición, pero se levantaron otros barrios que con el tiempo han retenido la mirada del artista. A partir de la reforma de Haussmann París cuenta con los bosques de Boulogne y Vicennes, el teatro de la Ópera y la ordenación del trazado de amplios bulevares de considerable impacto visual[75]. Podría decirse que en este caso un

[74] Esta actuación emprendida por el barón Haussmann fue justificada por el escritor Maxime du Camp al señalar que "las gentes se ahogaban en las antiguas y estrechas callejuelas sucias y retorcidas, en las que no tenían más remedio que sentirse acorraladas" (Cit. en Benjamin, 2001: 105).

[75] El arquitecto Joaquín Casariego reflexiona acerca de la contribución de determinados edificios públicos a la renovación del tejido urbano y social de las ciudades: "Las buenas obras de arquitectura y las ciudades que hoy admiramos, visitamos y disfrutamos, nunca fueron producto de pactos y conversaciones amables entre los colectivos implicados, ni se impulsaron y desarrollaron en un ambiente grácil y distendido. Fueron, como es fácil de entender, el resultado de la imposición de una clase poderosa, culta y con ambición de cambio, que utilizó la arquitectura y, en general, el espacio urbano, como vehículo para la autorrepresentación, es cierto, pero también para el desarrollo, la motivación personal y el aumento de la calidad de vida. Pongamos un ejemplo socorrido: París, que es la ciudad más visitada y uno de los centros urbanos más selectos y cotizados, al que pocos pondrían objeciones sobre su monumentalidad, coherencia formal y calidad ambiental. Pues bien, París fue el producto de unos de los procesos de transformación urbana más rotundos y traumáticos, en el que a través de una serie encadenada de operaciones bien calculadas, se liquidó todo un tejido (físico y social) para ser materialmente sustituido por otro: el que ahora conocemos. Y todo ello en menos de un siglo y

romanticismo ha sustituido a otro. Así, Marcel Proust en su obra *En busca del tiempo perdido* (1913) ofrece un análisis de las relaciones sociales de la alta burguesía y la aristocracia francesa de principios del siglo XX, cuya acción transcurre en los cafés de los nuevos bulevares y restaurantes de Boulogne. Sin embargo no siempre un espacio mítico puede reemplazarse por otro similar. La especulación va eliminando poco a poco la memoria histórica de nuestras ciudades, sustituyendo antiguos espacios urbanos por otros impersonales y a veces con una estética discutible. De esta forma el arquitecto Rafael Moneo toma partido por defender el valor intrínseco de la ciudad antigua, insistiendo en que le gustaría que "el mundo que construimos ahora mantuviera vivos los atributos de la realidad que hoy entendemos como pertenecientes al pasado" (Moneo, 2004: 118). Es decir, que asumiendo la evolución urbana necesaria por el paso del tiempo, la propia ciudad en su transformación permita ver en la ciudad moderna a todas aquellas que le precedieron.

Como conclusión a este análisis estimamos que el criterio básico de literariedad se ciñe a la capacidad del lector-escritor de imaginar una ciudad, apoyándose en aquellos alicientes o elementos que contribuyan a conceder verosimilitud a un relato. En este sentido Azúa señala que "las ciudades sólo nacen gracias a unos pocos ciudadanos que las inventan" (Azúa, 1998: 310). En el imaginario literario habitan ciudades como Davos-Platz y su sanatorio de Berghof de *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann. Elementos históricos y geográficos inciden en Comala que adquiere notoriedad literaria gracias a la leyenda, el folklore y las tradiciones que se describen en *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Por otro lado, el paisaje y la firmeza de una saga como los Buendía dan vida en *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, a Macondo, espacio ficticio del verdadero Aracataca de la costa colombiana del Caribe. Ambos lugares míticos, Comala y Macondo, nacen y mueren al finalizar sus respectivas historias, aunque se encuentran ya inmortalizadas como ciudades literarias.

---

con un respeto muy dudoso a los derechos de localidad, propiedad y edificabilidad, entonces, lógicamente, muy poco desarrollados" (Casariego, *El País*, 09.10.2010: 27).

4 - VALENCIA CIUDAD LITERARIA: UNA IMAGEN A TRAVÉS DE LA NOVELA

Las condiciones literarias de la ciudad de Valencia guardan bastantes similitudes con las que presenta Barcelona. En primer lugar ambas, sin ser capital de Estado y pese a una posición geográfica periférica, han contribuído a desarrollar una narrativa basada sobre todo en su pasado histórico, además de dar cuenta de aspectos socio-políticos que varían en cada una de ellas. En Barcelona estos episodios adquieren diferentes significados socio-económicos que sirven como telón de fondo a huelgas obreras y luchas entre burguesía y proletariado en el tránsito de los siglos XIX al XX, conflictos entre vencedores y vencidos de la guerra civil de 1936, sin olvidar las dificultades de integración de los charnegos[76] en la sociedad barcelonesa a lo largo del tiempo de postguerra. En cambio en Valencia, debido a su tradición rural y artesana, la visión socio-política se centra generalmente en la exaltación de formas de vida menestrales y campesinas, revueltas populares y escenas costumbristas que han transcurrido paralelas a los grandes acontecimentos históricos de la ciudad, algunos de gran trascendencia para el devenir político de España[77]. Otro tipo de narrativa recoge aspectos más actuales mostrando ambientes oscuros y marginales relacionados con la prostitución, el crimen, la corrupción política y las mafias organizadas, temas propios de la llamada novela negra. Si la distribución urbana norte-sur, simbolizada en la oposición opulencia-miseria, ha prevalecido en la estructura espacial de las novelas de Barcelona, en el caso de Valencia no se aprecia esa rotundidad, dado su carácter más disperso. Desde este modo la novela histórica se centra en el barrio de la Seu-Xerea, sobre todo el eje Torres de Serranos, plaza de San Lorenzo, Navellos y plaza de la Seo, escenario de ajusticiamientos de las Germanías y la Inquisición. La plaza de Mercado, núcleo vital del comercio, se convierte en un gran espacio público capaz de aglutinar actos tan dispares como ejecuciones y celebraciones festivas. Otras novelas se ambientan en las

[76] Término ofensivo con el que los nacionalistas catalanes designaban a los inmigrantes pobres procedentes de Murcia o Andalucía.

[77] Entre otros pueden citarse la guerra de la Independencia, que encontró en Valencia un gran foco de resistencia a las tropas francesas. El retorno del absolutismo, escenificando la ciudad un clamoroso recibimiento al rey Fernando VII en el palacio de Cervelló y en épocas más recientes el fallido golpe de estado por el general Milans del Bosch el 23 de febrero de 1981.

callejuelas del barrio del Carmen junto a gentes modestas, trabajadores, estudiantes y artistas que compiten con el polo opuesto: la zona Alameda, Glorieta, Cirilo Amorós de claro acento burgués. Por último, la novela autobiográfica abarca dos ambientes distintos: los prostíbulos del barrio chino situado en Velluters y el barrio de Sant Francesc[78], donde transcurren las aventuras de adolescencia y juventud de los protagonistas.

Valencia como ciudad literaria se construye fundamentalmente en torno a dos grandes ejes:

a) El histórico. Existe un grupo de novelas que permite recrear algunos de los acontecimientos[79] más notables: la conquista por El Cid, la difícil convivencia entre judíos, musulmanes y cristianos, la revuelta de las Germanías, la expulsión de los moriscos y la Guerra de Sucesión. Momentos más recientes en el tiempo, tales como la segunda República, la guerra civil, la postguerra y la transición, han sido trasladados a la narrativa, en algunos casos, bajo una forma autobiográfica. En la construcción de la Valencia imaginada destaca el papel activo de la calle y la plaza pública sobre todo en las de la Seo, centro del poder político-religioso, y la del Mercado de acentuado carácter comercial.

b) El social. Se basa en las diferentes formas de vida que ha desarrollado la ciudad en un contexto histórico y social determinado. Un apreciable conjunto de novelas muestra las desigualdades de clase. Rentistas, menestrales, comerciantes y labradores, conviven en la ciudad reproduciendo los ambientes populares y burgueses que han determinado el secular antagonismo huerta-ciudad. A partir de los años setenta del siglo XX, como consecuencia de la evolución de la sociedad valenciana, se observa la

[78] Nuevo núcleo urbano construído tras los derribos de finales del siglo XIX y principios del XX. De este barrio destacan dos grandes entornos, Ayuntamiento-Lauria-Colón y Paz-Marqués de dos Aguas-Patriarca.

[79] Sobre la labor que realiza la novela en la recuperación del pasado, Alicia Yllera señala que "la literatura es arte temporal y la novela se constituyó como émula de la historia, que buscaba transmitir la memoria de los hechos pasados más destacados, salvar del olvido para las generaciones futuras las hazañas de los antepasados, evitar la enfermedad del olvido" (Yllera, 1984: 592-593).

aparición de unos personajes cuyas acciones, de carácter político-económico, responden a la especulación inmobiliaria, la destrucción del medio ambiente y la corrupción en las instituciones de autogobierno.

Atendiendo a criterios cronológicos de publicación, el estudio del espacio literario se ha dividido en dos grandes bloques de obras escritas en castellano y valenciano:

1) Un panorama general sobre la narrativa editada desde el siglo XV hasta las postrimerías del siglo XX.

2) Narrativa publicada entre 1989-2009.

En ambos periodos se observa una amplia diversidad en cuanto a estilos, formato y calidad literaria. Coexisten novelas cortas de temas costumbristas publicadas por entregas en periódicos y memorias noveladas que constituyen curiosos testimonios de una determinada época. No obstante, debe puntualizarse que en modo alguno se pretende efectuar una crítica literaria sobre este material de trabajo, aunque a veces sea inevitable abordar de manera breve algún apunte o comentario sobre estas cuestiones.

El estudio nos permite afrontar la existencia de un buen número de escritores, algunos de escasa o nula resonancia, que ha ido creando en sus obras una Valencia imaginada tan valiosa como insuficientemente conocida. Por esta razón cuando, sobre todo, Joan F. Mira alude a la escasa producción literaria sobre esta ciudad, debería referirse en realidad a la falta de compilación y análisis de un abundante material:

> No són massa abundants ni massa coneguts els llibres que d´una manera o d´un altra expliquen aquesta ciutat, siga en forma de novel.la o en forma d´història urbana. Per alguna raó deu ser que, en comparació amb altres ciutats de pes i de passat equiparables, València ha produït relativament poca literatura sobre ella mateixa. Deu ser que els valencians, que com qualsevol altre lloc es miren el melic amb gust i delectació, se´l miren tanmateix de manera poc sistemàtica i escassament productiva. (Mira, 1992: 9-10).

También Josep Iborra destaca la existencia de un vacío literario cuando considera que a partir del siglo XIX, al contrario que los valencianos, todos los países cultos:

> disposen d´una nòmina de novel.listes que han tractat d´elaborar una imatge de la seua societat. Amb un Balzac a la mà, un francés pot repassar le memòria d´una època determinada del seu poble. Com ho pot fer un rus amb Gogol, o un anglès amb Dickens … Ho poden fer, fins i tot, amb novel.listes

que, sense ser res de l´altre món, han aportat la seua contribució al respectiu álbum de família (Iborra, 1980: 9).

El escritor de Benissa se lamenta igualmente de la falta de esta ventana abierta a la historia de la sociedad valenciana, no solo al pasado sino incluso en nuestros días, citando como excepción las primeras novelas de Blasco Ibáñez. Al contrario de lo que manifiesta el profesor Iborra, el autor de *Arroz y tartana* no es el único escritor que analiza la evolución de las clases y grupos sociales, pues existe un nutrido número de títulos, con mayor o menor acierto narrativo, capaces de elaborar un recorrido histórico por la ciudad de Valencia, similar al que otros autores han efectuado a través del espacio literario de Madrid y Barcelona.

Tras la escasez de títulos de la postguerra se inicia, según señala Josep Lluis Sirera, un restablecimiento en el ritmo de publicaciones: "Els seixanta van significar -com en altres camps de les lletres i la cultura- una certa recuperació que -com s´esdevé també en el cas de l´escrita en català- s´intensifica segons ens apropem a la dècada següent" (Sirera, 1995: 568). No obstante a finales de los años ochenta, la recuperación a la que se refiere Sirera, se convierte en un auténtico auge que, incluso, se prolonga hasta nuestros días. Como paso previo al análisis del periodo 1989-2009, objeto de nuestro estudio, resulta fundamental presentar un estado de la cuestión del periodo anterior, cuya fecha de inicio se sitúa en el siglo XV, dotado de un amplio material que estudiaremos a continuación.

4.1 Hacia una compilación de la Valencia imaginada: 1460-1989

El estudio de este periodo tiene principalmente como referencia la metodología y el tratamiento cronológico que el profesor Josep Lluís Sirera utiliza en su obra *Història de la Literatura Valenciana* (1995), un trabajo de compilación y exposición que contempla la evolución literaria en tierras valencianas. En lo que se refiere a los años setenta y ochenta, seguiremos las aportaciones de los profesores Ferran Carbó y Vicent Simbor en su trabajo *La literatura actual al País Valencià (1973-1992).* De todas las obras aparecidas en estas publicaciones, hemos seleccionado aquellas que están ambientadas en la ciudad de Valencia. Paralelamente a ello a través del seguimiento efectuado de autores y movimientos literarios en la Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana (2005), hemos conseguido reunir mayor información de títulos inéditos, que a su vez

nos han conducido a la existencia de otros. Asimismo debemos citar *Valencia. La ciudad* (2011), de Josep Vicent Boira Marqués, "un paseo íntimo, un itinerario personal, una geografía subjetiva, vivida, cultural e histórica de la ciudad" (Boira, 2011: 15). El análisis de esta obra de Boira nos ha permitido incrementar el corpus de novelas ya existente, y a su vez aplicar la síntesis de historia y geografía planteada por el autor al estudio de los escenarios históricos de la narrativa seleccionada en este estudio.

Los albores de la narrativa comienzan a gestarse a partir del siglo XIV aunque adopte el verso como forma de expresión. En estos inicios son muy pocas las composiciones que se refieren a Valencia como marco geográfico. Entre ellas podemos localizar algunos textos didácticos con finalidad ética o religiosa, como la obra del franciscano Francesc Eiximenis, *Regiment de la Cosa pública* (1383), tratado dedicado "als jurats de la ciutat de València" que contiene alabanzas de exaltación de la ciudad. Los sermones y milagros de San Vicente Ferrer y las crónicas de Bernat Desclot sobre los unionistas y la represión posterior. Poco a poco los textos de ficción comienzan a vincularse a ciclos, como los de tipo artúrico que más tarde enlazarían con la novela de caballerías. Sin embargo, estos relatos se ambientan en lugares lejanos de nuestro territorio siendo *Tirant lo Blanch* (1490) un buen ejemplo de ello.

En el siglo XV la ciutat y Regne de València alcanzan un momento de esplendor demográfico, económico y cultural. La burguesía y sus relaciones con los círculos de aristócratas intelectuales favorecen el desarrollo de la vida literaria de la ciudad organizándose, según Sanchis Guarner, "sense gens d´ajuda de la reialesa ni amb cap Mecenas prepotent a base de tertúlies i cenacles i de certàmens" (Sanchis, 1976: 213). En este contexto se publica la obra *L´espill o llibre de les dones* (escrita hacia 1460), novela versificada escrita por Jaume Roig que constituye el punto inicial del estado de la cuestión. En esta obra la ciudad de Valencia actúa como telón de fondo[80]de las desventuras del protagonista en sus relaciones con las mujeres. El relato, según Sirera, desvela la naturaleza pseudo-autobiográfica de la obra cercana al procedimiento que utiliza la novela picaresca, además del "caràcter moralitzador a grans trets del relat (la

[80] En este sentido Félix de Azúa señala que "aunque hace siglos muchas novelas transcurren en ciudades, éstas no empiezan a convertirse en objeto literario de primer orden hasta el siglo XIX. Antes, los personajes pueden moverse en un espacio urbano, como cuando don Quijote llega a Barcelona, pero sin que la ciudad misma tenga una presencia decisiva en el planteamiento narrativo" (Azúa, 1996: 295).

història del protagonista és posada como a *exemple*)" (Sirera, 1995: 141). Roig nos ofrece en *L´espill* la posibilidad de recrear la ciudad y la estructura urbana de la época. La acción transcurre en las cercanías de la plaza del Mercado donde vivía el propio Roig, concretamente en la calle Cordellats junto a la Lonja, escenario de las andanzas de la primera esposa del protagonista. En la narración se advierten algunos aspectos del comportamiento social referido al ámbito de las clases medias[81]en un ámbito urbano cuyos referentes arquitectónicos han desaparecido en su mayoría, es decir, los conventos de las Magdalenas y el de Menoretes. Este último era convento de religiosas franciscanas de Santa Clara, llamado también de Santa Isabel y de la Puridad, situado cerca del recién derribado teatro de la Princesa en la calle de Quart: "En Magdalenes aprés entrava, crec s´escansava; oració, col.lació, no sé que hi feia; venir la´n veia dites completes: Per Menoretes e Bosseria feia sa via quan s´en tornava" (Roig, 1928: 58). Por el contrario otros edificios siguen en pie en la Valencia actual, como los baños árabes de l´Almirall, denominados en *L´Espill* banys d´en Suau: "Sovint anava de nit al nou bany d´en Sanou e d´En Suau, en los Palau, al despullar véren ballar en vells tapits, aücs, salts, crits, ab ses veïnes" (Roig, 1928: 58).

El enclave de la plaza del Mercado, donde se ambienta *L´Espill*, ha sido tradicionalmente marco de revueltas populares, según señala Trinidad Simó, "de una Valencia activa de base menestral y democrática, donde el ajetreo del trabajo ligado al mercado reina en la zona" (Simó, 1983: 179). Presenta la doble función espacial de albergar a un tiempo a los reos y la venta de víveres, imagen que ha sido incorporada de manera reiterada al imaginario de la ciudad: "Fou enforcada al Mercadal, on lo dogal li fon tallat, car fon dubtat concebiment: gran moviment al ventre vereu. Prest la meteren dins l´Almodí"[82](Roig, 1928: 68).

[81] Josep Lluís Sirera se refiere a *L´Espill* de Roig como una obra capaz de "reflectir l´entorn immediat (la Valencia del segle XV), la parla contemporània i les formes de vida d´una part significativa dels seus conveïns, serà el que ha donat peu precisament per situar Jaume Roig al capdavant del grup d´autors que a les últimes dècades del XV i primeres del XVI marxaran pels camins de la literatura satírica" (Sirera, 1995: 145).

[82] El Almodí se refiere al edificio que todavía sigue en pie situado a espaldas de la Catedral. Construido hacia 1417 en planta basilical con tres naves. De la policía, administración y servicios del Almudín, según hace constar Felipe Mª Garín Ortiz de Taranco, se ocupaba un tribunal presidido por un guardián y constituido por otros oficiales. (Garín, 1983: 8). Desde 1906 albergó el Museo Paleontológico y desde

En el siglo XVI la narrativa valenciana nos presenta el universo cortesano, dado que el panorama sociocultural estará influenciado en gran medida por la Corte de los duques de Calabria. En esta época abundan memorias, crónicas, que no tienen un valor estrictamente literario, aunque sean interesantes a causa de su valor histórico: *Relació de les coses de la Germania dels menestrals de València* (1519)[83], de Miquel García, *Breu relació de la Germania de València*, del noble Guillem Ramón Catalá de Valeriola[84], *Crónica de la ciudad de Valencia y su reyno*, de Rafael Martí Viciana y la *Història de València*, de Pere Antoni Beuter (1538). A estos autores se une la figura de Pere Joan Porcar, beneficiado de la parroquia de Sant Martí de Valencia. Su dietario escrito entre 1589 y 1629, bajo el título de *Coses evengudes en la ciutat i regne de València* recoge interesantes noticias manuscritas y ofrece un interesante retrato de la Valencia de la época.

En cuanto al panorama novelístico destacamos la obra *Diana enamorada* (1564), de Gil Polo, representativa de la sensibilidad y la estética renacentista propia de la novela pastoril. Esta obra se hace eco al final del libro V del arraigo de los espectáculos navales que tenían como marco el río Turia. El autor describe la evolución de una naumaquia o simulacro de combate, con la participación de doce barcas que transportaban a personajes disfrazados de ninfas vestidas de aljubas y remeros salvajes coronados de rosas y amarrados a los bancos con cadenas de plata. Aunque publicada ya en 1600, la novela *El Prado de Valencia*, de Gaspar Mercader, todavía recoge el universo pastoril del siglo anterior centrado en un espacio concreto, la orilla del río Turia junto al actual paseo de la Alameda[85].

---

hace unos años, tras una profunda restauración, pasó a ser sala municipal de exposiciones.

[83] Según Josep Lluís Sirera, el texto indica la fecha de 1519, pero las noticias contenidas llegan hasta 1535).

[84] Josep Lluís Sirera destaca, en relación con estas dos obras de García y Catalá de Valeriola, que "son de caire pro-monàrquic, van romandre inèdites fins el present segle, cosa que limita molt la seua possible repercussió des d´un punt de vista tan historiogràfic com literari" (Sirera, 1995: 232).

[85] Teresa Ferrer observa que *El Prado de Valencia* "es una ficción pastoril en clave que la hace eco del ambiente poético y festivo que debió reinar en el Palacio de los virreyes bajo el mandato de Francisco de Sandoval. La novela comparte con otras obras del género que la habían precedido (como la Diana de Montemayor, la del Gil Polo, el *Pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo o *La Arcadia* de Lope de Vega), el

El siglo XVII se inicia con el decreto de expulsión de los moriscos, circunstancia que conduce al Reino de Valencia hacia a una situación de despoblamiento y en consecuencia a una crisis agrícola y financiera. La situación de empobrecimiento de la sociedad valenciana se agrava por el problema del bandolerismo y la llegada de la peste. La vida cultural y literaria no desaparece pero se resiente en gran medida a causa de estos episodios y se debilita por la falta de mecenas y protectores. Por esta razón se observa una ausencia notable de producción narrativa, salvo las relacionadas con temas históricos o festivos. Lo único destacable relacionado con Valencia son los escritos de mosén Joaquim Aierdi, notable dieterista del barroco, presbítero y beneficiado de la Catedral, cuya obra ha sido recopilada en 2001 por el profesor Vicent Josep Escartí bajo el título *Joaquim Aierdi i les Notícies de València i son regne (1661-1679).*

Buena parte del siglo XVIII sufre las consecuencias políticas de la Guerra de Sucesión. El triunfo de la casa de Borbón en el trono de España favorece la entrada de modelos franceses de gran influencia en la novela sentimental, que utiliza ambientes más o menos exóticos y, por tanto, ajenos a la sociedad valenciana. Poco se puede destacar de la también escasa producción narrativa de este periodo[86]. En lo concerniente a Valencia podemos citar únicamente la obra *Los trabajos de Narciso y Filomena*[87], de Vicente Martínez Colomer. Se trata de una novela que sigue el modelo cervantino de

---

mismo gusto por integrar descripciones de festejos o convertirse en muestrario de composiciones poéticas, a veces como evocación ficcionalizada de fiestas realmente acontecidas o de ambientes sociales y literarios reales" (Ferrer, 2000: 261-262).

[86] Álvarez Barrientos refiriéndose a la escasa producción novelística en la España del siglo XVIII señala: "Una de las consecuencias del modo de malentender el siglo XVIII fue que se consideró que durante el mismo no hubo novela. Es cierto que en paso del siglo XVII al XVIII disminuyó la producción, lo cual tiene que ver con la oposición de la Iglesia a la literatura de entretenimiento, instrumento que servía para secularizar la vida y las costumbres. La novela fue por tanto una forma de mostrar el proceso de secularización de la cultura, como uno de los mejores modos de constribuir a ese proceso. […] Aunque es cierto que disminuyó el número de obras originales de ficción en las primeras décadas del siglo XVIII, abundan textos de carácter narrativo, más que novelas. A pesar del esfuerzo en contra, las novelas del Siglo de Oro se reeditaron. Así se encuentran durante toda la centuria reimpresiones del *Lazarillo*, de las obras de Cervantes, de las picarescas y cortesanas" (Álvarez Barrientos, 2010: 135-136).

[87] Antonio Cruz Casado manifiesta que el códice de la obra *Los trabajos de Narciso y Filomela* carece de fecha y pudo ser escrita hacia 1786 (Cruz, 1995). Más adelante Cruz añade que: "Existe una edición de *Persiles y Segismunda* de Cervantes muy cercana a la que hay que suponer fecha de composición de *Narciso y Filomela* que aparece en Madrid en 1781" (Cruz, 2003).

Los trabajos de Persiles y Segismunda[88], basada en los viajes de peregrinación vinculados al amor y a la religión. El viaje se erige en esta obra como elemento integrante y generador de la estructura del relato que gira en torno al cronotopo del camino de Bajtin. El capítulo X del libro segundo hace referencia a la belleza de la ciudad y los espacios que la circundan. De igual modo ensalza el buen trato que reciben los peregrinos por parte de sus habitantes:

> La belleza del sitio y la amenidad de los contornos que hace a Valencia célebre y famosa más que todas las ciudades de Europa en la agricultura y topiaria, los ricos adornos, las muchas riquezas y la belleza suma que en ella se miran, despertaron en nuestros peregrinos la curiosidad de registrarlas todas. […] Pasearon toda Valencia, a lo menos lo más principal de ella, visitaron los más famosos templos, adoraron en ellos las inestimables reliquias que encierran y vieron todo aquello que era digno de que se mirase (Martínez Colomer).

Para la Ilustración la literatura, según recuerda Sirera, no dejaba de ser "un passatemps privat i secundari, que sols mereixia els honors de ser conreat quan se´l farcia d´una intenció didàctica" (Sirera, 1995: 340-341). Quizás por esta razón la mayoría de los intelectuales, dejando a un lado la literatura, orientaron sus esfuerzos a la investigación científica y erudita.

La llegada del siglo XIX se caracteriza por el ascenso y el triunfo de la burguesía. En el aspecto literario la influencia romántica afecta a las letras valencianas en los temas y motivos exóticos y sentimentales, pero también tiene su apogeo la denominada novela de costumbres. Dentro de este género destaca la novela *Aventuras de un elegante o las costumbres de ogaño* (1832), de Estanislao de Kotska Vayo, que nos ofrece una imagen romántica de la Valencia decimonónica. Vayo en sus descripciones destaca el valor paisajístico y refinado de los jardines del Real y el paseo de la Alameda, detalles que coinciden con los grabados de Alexandre de Laborde[89]:

[88] En relación con la influencia cervantina de esta novela valenciana, Cruz Casado establece que "interesa resaltar la voluntad mimética del autor claramente expresada en algunos lugares de la obra, que elige al *Persiles* como modelo inmejorable de ficción narrativa. De todo ello se desprende la importancia, relativa por supuesto, de una novela que viene a enriquecer el panorama pobre, al parecer, y no bien conocido de las obras de ficción en prosa de nuestro siglo XVIII" (Cruz, 1988: 311).

[89] Autor de *Voyage pittoresque et historique de l´Espagne* (1806), obra pionera en el género literario de viajes en la que destaca aspectos inéditos y pintorescos de monumentos y ciudades de Cataluña, Comunidad Valenciana, Andalucía, Extremadura y Castilla. Incluye grabados e ilustraciones realizadas

> Saliendo por la puerta del Real, descúbrase desde el puente el hermoso jardín de este nombre cerrado con verjas: más allá levántase en lo interior del mismo vergel un edificio fabricado con sumo gusto y elegancia. Á la derecha estiéndese el paseo plantado de erguidos árboles graciosamente ordenados. Sus inmensas hileras que formando calles se pierden de vista; el espectáculo que se presenta mirando á la izquierda en cuyo lado se halla el plantel de arbustos cerrado por un enverjado á inmensa distancia; la perspectiva del río que se desliza por la parte opuesta besando los muros de la ciudad, todo ofrece un conjunto de la pública admiración. (Vayo, 1832: 42-43).

Junto a la Alameda, Vayo presenta también el jardín de la Glorieta, dentro ya de intramuros, como lugar de encuentro de la burguesía valenciana. Un espacio idílico, de gran belleza y exquisitez en relación con el refinamiento propio de las clases acomodadas:

> Cuando el sol recoge sus rayos y la humedad del vecino río comienza á perjudicar á la salud, los elegantes mancebos abandonan la alameda, y entrando en la ciudad dirígense á un hermosísimo paseo llamado la Glorieta, que se halla en medio de una anchísima plaza. Dilatadas aceras cercadas de árboles en cuyo centro se ve una fuente artificial y varios tapetes de flores hacen ameno y deleitable este reducido sitio. El lustroso naranjo, el sauce llorón, arrayán y el don Juan de noche compítense en gala y verdor simétricamente ordenados y cultivados con esmero y aseo propios. (Vayo, 1832: 45-46).

Si la burguesía valenciana tenía en la Alameda y la Glorieta su punto de encuentro, las clases populares preferían para su esparcimiento el lecho del Turia, más agreste y descuidado. Vayo ofrece una imagen de los juegos de la época y la forma de entretenimiento de las gentes sencillas, escenificando un interesante cuadro de costumbres.[90] Estos aspectos guardan cierto paralelismo con otras disciplinas a las que el movimiento romántico también dota de una nueva sensibilidad, la política, la literatura y en general todas las artes. De hecho la pintura de este periodo cuaja interesantes muestras de tipos populares de gran similitud con la escena de

---

por un grupo de artistas y dibujantes.

[90] En este sentido Ricardo Navas precisa que "el costumbrismo coincide con las obras más idealistas del romanticismo en la configuración de arquetipos. No busca, en efecto, retratar individuos singulares y únicos, sino representantes de un oficio, de un modo de ser: el zapatero es todos los zapateros o el calavera, todos los calaveras. Todo ello es un claro síntoma de que en esta época los personajes se encaran fundamentalmente desde un punto de vista social, como símbolos más que sujetos" (Navas, 1982: 62).

esparcimiento del fragmento que presentamos a continuación. Su lectura nos recuerda a algunos de los temas pictóricos de la escuela de Goya:

> Las gentes salen de la ciudad poniéndose de pechos sobre la baranda del puente, miran á los grupos del pueblo cenando á la caída del sol á la orilla del agua sobre la fresca arena. Aquí un corro de mancebos danzando al són del pandero y de las alegres castañuelas pasa de mano en mano la bota: allí las bulliciosas muchachas jugando á la gallinita ciega ríen, corren y triscan: más allá se descubre una familia haciendo la rueda á la cena, mientras un niño colorado y fresco come y brinca saltando por encima de una cuerda que tienen de ambos extremos sus dos hermanos; y á corta distancia traslúcense algunas mujeres riñendo con los brazos en jarras, el cuerpo inclinado á un lado y la mantilla recogida a la espalda" (Vayo, 1832: 5-6).

El mismo autor muestra en su novela el aspecto provinciano de la ciudad en la conversación que tienen Adelaida y Elvira, ambas de clase acomodada, y el joven que procede de París. De este diálogo se deduce que la vida burguesa valenciana queda muy lejos de la opulencia de otras ciudades europeas. Frente a ellas Valencia ofrece muy pocas posibilidades de diversión, aparece encerrada en sí misma y únicamente ha sido agraciada por la naturaleza y por su clima:

> ¿Y en que pasan ustedes el tiempo en este miserable pueblo? Porque según veo es pequeña la ciudad, las calles muy incómodas, los edificios malos y… el cielo muy alegre, la huerta magnífica y las deidades protectoras del país lindísimas, encantadoras, amabilísimas.
>
> -Ya se ve, contestó Elvira, el que viene de capitales más deliciosas de Europa no puede hallar bellezas en una ciudad de provincias, rica solo por los dones que ha debido á la naturaleza, pero en la que las artes se han empleado muy poco. Sin embargo, el teatro, los conciertos y bailes particulares, algunas tertulias amenas donde se juega y se toca el piano, los paseos y otras diversiones hacen soportable la vida (Vayo, 1832: 26-27).

El romanticismo valenciano[91] tiene en la novela histórica un instrumento adecuado para la revisión de los episodios políticos autóctonos. Literatura e historia siempre han desarrollado una relación muy estrecha desde los tiempos de la épica

[91] Josep Lluís Sirera expone que los escritores autóctonos recibirán de forma notable la influencia de grandes narradores europeos del siglo XVIII: "autors d´unes obres on es combinava sentimentalisme, exotisme aventurer i didactisme. Sobre aquesta, els grans narradors com Goethe o Scott marcaràn el camí quant a l´emprament d´uns determinats recursos argumentals (la novel.la històrica molt especialment), els quals per altra banda coincidien amb alguns dels pressupostos ideològics del moviment romàntic (com la revalorització del passat i la recuperació de la pròpia història) (Sirera, 1995: 377-378).

occidental. Desde entonces ambas han permitido interferencias entre sí para presentar determinados comportamientos del ser humano. La definición y caracterización del término "novela histórica" no resulta tan sencilla, a pesar de que exista un convencimiento más o menos generalizado de que este subgénero o modalidad sea simplemente, como señala Carlos Matas, "un híbrido, mezcla de invención y de realidad" (Spang, 1995: 17). Quizá esta convicción esté fundamentada en el tratamiento, quizás injusto o inconsistente, del elemento temporal. Pues, como sigue afirmando Carlos Mata, "toda novela, sea o no de temática histórica, presenta de alguna manera un carácter histórico, pues sus protagonistas no pueden prescindir del devenir histórico en el que están insertos" (Spang, 1995: 14). Ahora bien, no por esta razón el término novela histórica puede aplicarse de manera arbitraria. Para Georg Luckács[92] las llamadas novelas históricas del siglo XVIII "no son históricas más que por su temática puramente externa, por sus ropajes. Pero la psicología de los personajes y las costumbres representadas son plenamente las del presente del escritor" (Lukács, 1976: 15). En este sentido, este género novelístico a pesar de contar con un fondo histórico real donde sitúa la trama de los personajes, debe servir a la voluntad de reconstruir el pasado. Para Lukács el carácter específicamente histórico vendría dado por "la deducción de la particularidad de los hombres que actúan a partir de la peculiaridad histórica de su época" (Lukács, 1976: 15).

Determinados episodios de la historia de Valencia han sido ficcionalizados y tratados desde este género novelístico, entre los cuales pueden citarse los representados

[92] Según Lukács, la novela histórica nace a principios del siglo XIX, coincidiendo con la caída de Napoleón, teniendo como punto de partida la aparición en 1814 de *Waverley*, de Walter Scott. (Lukács, 1976: 15). Frente a ese concepto trivial de la "novela histórica" anterior al siglo XIX, Lukács señala que el tratamiento histórico de la obra de Scott conducirá al desarrollo de la novela realista y naturalista: "En la obra de Walter Scott surge de la vida misma un nuevo modo histórico de contemplar la sociedad. La temática histórica se desprendía orgánicamente, como espontáneamente, de la génesis, la ampliación y la profundización de la consciencia histórica. La temática histórica de Walter Scott expresa, simplemente, esa consciencia, ese sentimiento histórico, el sentimiento de que la verdadera comprensión de los problemas de la sociedad presente no puede nacer sino de la compresión de la prehistoria, de la génesis histórica de esa sociedad presente. Por eso esta novela histórica, como expresión poética de de la historización del sentimiento vital, de la creciente comprensión histórica de los problemas de la sociedad presente, ha conducido necesariamente, según hemos visto, a una forma superior de la novela no-histórica, de la novela del tiempo presente, como ocurre en el caso de Balzac y en el de Tolstoi" (Lukács, 1976: 262).

en dos obras de Estanislao de Kotska Vayo: *La conquista de Valencia por el Cid* (1831)[93] y *Los expatriados o Zulema y Gazul* (1834), basada en la expulsión de los moriscos. En el capítulo XVI de *La conquista de Valencia por el Cid*, Vayo elogia la ciudad conquistada destacando su entorno natural[94]en una imagen que ofrece verdor y belleza paisajística:

> Los feraces campos que regaba el Turia, y en cuyas floridas praderas se elevaban los muros de Valencia, aparecieron coronados con los frutos del estío y matizados de hermosísimos tapetes de flores. Unidas las ramas de los árboles que a una y a otra parte del río estaban plantados, corrían las aguas bajo un toldo de verdura que aumentaba la frescura y amenidad de tan delicioso sitio. Eran tan puros y transparentes los cristales del Turia, que se veían en su fondo las guijas que lo alfombraban, interpoladas de graciosas conchas y caprichosos mariscos (Vayo, 1831: 299-300).

Dentro de la novela histórica valenciana destaca la figura de Vicente Boix y Ricarte. De entre las diversas obras de marcado carácter local citamos *El encubierto de Valencia*[95](1852) ambientada en la revuelta de las Germanías. Su protagonista,

[93] Para Josep Lluís Sirera los resultados de la incursión de Vayo en este género son desiguales: "En efecte, hi ha ací voluntad de pouar en la història autòctona, inclinació pel mitgevalisme (tot i no posseir una sòlida base històrica i filològica que ho féra possible sense caure en puerilitats), desig d´originalitat ("en todo ella no hay ni un pasage ni una palabra copiada de los novelistas estrangeros") combinat amb la voluntad de pintar del viu (els paisatges valencians, per exemple), trama on es combinen els episodis més o menys històrics amb la descripció de les passions personals … Passa, tanmateix, que Vayo no sempre pot defugir de l´ampul.losita i el retoricisme, molt en especial en aquells moments on la tradició retòrica podia fer-se notar amb més facilitat: en les descripcions –de tota mena- i en els passatges on els personatges expressen passions i sentiments; vici aquest que, malgrat l´entretingut d´altres moments (Blasco arriba a parlar fins i tot de "sentit de l´humor"), allunya aquesta obra del lector contemporani" (Sirera, 1995, 378-379).

[94] Dentro de la novela romántica son frecuentes las menciones a las ruinas, nocturnos y tempestades. En este sentido, Carlos Mata añade que: "En *La conquista de Valencia por el Cid*, que es una novela muy temprana, de 1831, Vayo nos ofrece varias descripciones de la naturaleza en torno a la ciudad sitiada: amaneceres, tormentas, la noche, la luna, el mar, los jardines y la huerta de Valencia … Se convierte así en el primer novelista español que capta una paisaje regional español" (Mata, 1995: 186-187).

[95] Sobre *El encubierto*, Josep Lluís Sirera pone de relieve las simpatías que siente Boix por la personalidad histórica valenciana al tratar la revuelta de las Germanías, destacando el papel que ejerce el héroe romántico en la novela histórica: "En tractar-se d´una història destinada a tenir un fi tràgic (l´esclafament de la revolta popular valenciana) Boix maldava per dotar el poble valencià d´una mitologia heroica de la qual es trobava del tot mancat. Sentiment típicament romàntic el de l´heroi, l´Encobert, conscient d´haver mamprés una lluita sense esperances però, com a heroi romàntic de cap a peus, dispost a fer front el seu destí tràgic amb dignitat i cara a cara; val a dir: amb consciència plena de la seua llibertat i del seu paper històricament trascendent" (Sirera, 1995: 381).

asesinado en Burjassot, fue cruelmente arrastrado por las calles de Valencia y su cabeza expuesta en el portal de Quart. Igualmente en su obra *La campana de la Unión* (1866), Boix nos acerca a una Valencia medieval de enfrentamientos civiles en los reinos de Valencia y Aragón que originaron la guerra de la Unión contra el rey Pedro IV el Ceremonioso y II de Valencia. El monarca quiso imponer a su hija Constanza como heredera al trono y por ello la respuesta de los cabecillas valencianos contra la decisión real provocó una sangrienta guerra civil que acabó con una cruel represión y posterior ajusticiamiento en las calles de Valencia. El rey de hizo beber a cada uno de los reos de una cucharada del metal hirviendo procedente de la campana de la Unión. Boix relata esta secuencia precedida de la lectura de la sentencia en la plaza de la Seo. El fragmento que presentamos a continuación refleja el ambiente de terror que recorre el lugar de la ejecución y el espanto del pueblo allí congregado:

> -Por ende se condena á los seis predichos reos a beber, para morir, el líquido hirviendo de la campana fundida. Dios tenga piedad de sus almas.
>
> Un grito horrendo, que resonó hasta las cavidades del gran templo de la catedral, arrojado por millares de espectadores, respondió al anuncio de este inaudito suplicio. Cerráronse las ventanas de todas las casas; gran parte de los espectadores se dispersó, huyendo en medio del más profundo terror; el verdugo, instruido por el alcaide, se dispuso á ejecutar la sentencia; el rey permaneció con la cabeza erguida, y el viejo prelado se ocultó el rostro con las manos (Boix, 1987: 272).

La lectura de esta novela descubre abundantes espacios exteriores asociados a las revueltas en las calles valencianas. Boix nos presenta un paisaje urbano medieval de edificios desaparecidos tanto civiles como religiosos: el convento de Santa Tecla, la muralla y la puerta de Xerea. También el ambiente de las antiguas tabernas a las que acudían personajes de la más variada condición, como la cueva de los Bravos en la calle del Trench, junto al mercado, origen de las reformas urbanas emprendidas a partir de la conquista de la ciudad por Jaume I según se observa en el fragmento siguiente:

> Hay en Valencia una calle estrecha, muy estrecha, cuyas casas sirven para expender carnes frescas y saladas. (…) No hay valenciano, y sobre todo no hay criada, ni asistente, que no conozca esta calle, particularmente en las estaciones de las lluvias. Su suelo fangoso y resbaladizo ha ocasionado caídas, que han sido peligrosas muchas, y risibles las mas. (…) Esta calle sucia y resbaladiza en los días de lluvia se llama del *Trench*, rotura, ó rompimiento, derivado de *trencar*, romper o quebrar; porque el rey don Jaime I, cuya memoria se halla

> esparcida en la mayor parte de las antigüedades, derribó el lienzo de muralla que cerraba la ciudad por aquel punto. (…) El objeto del rey don Jaime fue facilitar por varios puntos la salida al gran campo que había servido de cementerio á los moros, y que se convirtió después en la ancha y espaciosa plaza del Mercado. (…) Con el tiempo se construyeron edificios humildes al rededor de la gran plaza (…) Las más contiguas al mercado servían de tabernas casi todas, á donde acudían gentes de todas clases, como labradores moriscos, esclavos, aventureros, judíos, y no pocos cristianos de la capital.
>
> -Una de aquellas tabernas, situada en un piso muy alto, era la más concurrida, o por sus mejores comidas, ó por sus vinos más baratos. Llamábase la Cueva de los Bravos, sin que se sepa el origen de este honroso título, que servía de motivo para reunir bajo aquellas bóvedas ahumadas á una porción de hombres, conocidos por su valor, por sus hechos y por sus pendencias (Boix, 1987: 108-109).

Siguiendo la tarea de recuperación histórica que emprendió Boix, Joan Baptista Perales escribió *El grito del pueblo o las Germanías de Valencia* (1886) y Félix Pizcueta publicó las novelas *El robo de la judería, Centelles i Vilaraguts* y *Gabriela* (1879), basada esta última en la expulsión de los moriscos. Estas obras fueron publicadas por entregas en el diario El Mercantil Valenciano, un tipo de narrativa vinculada al periodismo que se inicia en los años cuarenta del siglo XIX. Dentro de esta literatura de folletín destaca Rafael Pérez Escrich, valenciano emigrado a Madrid que publicó en 1864 *El frac azul*, de carácter autobiográfico. Aunque ambientada en Madrid existen párrafos de evocación a Valencia. El carácter descriptivo recuerda el de Estanislao de Kotska Vayo:

> Elías nació en una ciudad regada por las claras corrientes del Guadalaviar. Nada tan caprichoso como la naturaleza, nada tan rico, nada tan pródigo como su mano, cuando se complace en derramar dones. Las fértiles vegas que circundan la patria nativa de mi amigo son una prueba de ello, porque se adornan con todas las galas y poseen todas las perfecciones de que es susceptible la gracia divina.
>
> Los naranjos y limoneros embalsaman el ambiente, la brisa de sus tardes se halla impregnada de los purísimos aromas que las flores regalan a las criaturas (Pérez Escrich, 1864: 4).

Como reacción a la idealización y evasión del romanticismo surge a finales del siglo XIX el naturalismo con el propósito de observar y describir la realidad, mostrando su interés por los estratos populares y las clases medias frente al realismo únicamente orientado al modelo cultural burgués. Por esta razón, como apunta Joan Oleza, "el

primer mandamiento del método experimental o naturalista sea la observación del medio" (Oleza, 1999). Dentro de este periodo incluimos la figura de Vicente Blasco Ibáñez, autor que ofrece en sus obras una fusión de la herencia romántica visible en el vigor y el colorido de los cuadros de costumbres y el análisis sociológico de los personajes que corresponde a los naturalistas. Cuando el siglo XX comienza Blasco[96]hacía poco que había publicado una serie de novelas de tema valenciano[97]. De entre todas ellas sólo una se escenificará íntegramente en el espacio urbano: *Arroz y tartana* (1894). Habría que matizar que la geografía novelesca de *Flor de Mayo* (1896) transcurre fundamentalmente entre barracas de pescadores del Grao y del Cabanyal, antiguos municipios recién incorporados a la ciudad a finales del siglo XIX. La ciudad de Valencia como núcleo urbano compacto se dibuja en la distancia, no sólo física sino también desde el punto de vista del relato, y únicamente aparece en un primer plano cuando el desarrollo de la acción lo requiere. En lo que se refiere a los *Cuentos valencianos* (1893), cuatro de los trece que comprende la serie, se ambientan en Valencia: *El dragón del Patriarca*, *Guapeza valenciana*, *¡Cosa de hombres¡* y *Noche de bodas*. Este último relata una boda en Benimaclet, antiguo pueblo de la huerta que ya había sido incorporado a la capital en 1878. Más tarde aparece la novela *La barraca* (1898) cuya acción transcurre fundamentalmente en la huerta, salvo dos episodios costumbristas de marcado carácter local: la rivalidad entre los labradores Batiste y Pimentó juzgada en el Tribunal de las Aguas, junto a la catedral, y las peluquerías al

[96] La narrativa de este periodo de tránsito al siglo XX tiene en Blasco un claro exponente. Así, Sirera considera que este autor se convierte en "auténtic patriarca de la cultura i les lletres nostrades durant aquests anys, i la presència –i influència- del qual va fer-se sentit sempre malgrat que residira fora de València els darrers anys de la seua vida. En aquella època, per resumir-ho, hom era *blasquista* o *antiblasquista*, tant a les lletres com a la politica (o a la concepció mateixa del que era el nostre País); la indiferència no hi tenia cabuda, doncs" (Sirera, 1995: 450).

[97] Según Oleza: "En el Blasco Ibáñez de esta época hay un afán de describir y explicar las costumbres locales que parece reclamar un lector foráneo, para el que convierte en curioso, sorprendente o espectacular lo que el lector valenciano conocía desde niño. A mí me parece que Blasco busca el asentimiento de un lector ajeno a las experiencias territoriales que narra, de un lector extraterritorial. Y lo seguirá haciendo más tarde a propósito del Bilbao de *El intruso*, del Gibraltar de *Luna Benamor*, de la Sevilla de *Sangre y Arena*, de la Ibiza de *Los muertos mandan*… Una escritura territorial para una lectura extraterritorial, ajena, de espectro indefinido. Blasco es el primer novelista español moderno que convierte la ciudad de Valencia, el territorio del País Valenciano, en interesante novelísticamente, en *tellable*, como diría Mª Louise Pratt, en digno de ser novelado y de atraer, así, la atención de un lector foráneo" (Oleza, 1998).

aire libre en las que Batiste, bajo las arboledas de las torres de Serranos, se asea para ser recibido por sus amos, los hijos de don Salvador:

> A la sombra de los altos plátanos funcionaban las peluquerías de la gente huertana, los barberos de *cara al sol*. Un par de sillones con asiento de esparto y brazos pulidos por el uso, un anafe en el que hervía el puchero del agua, los paños de dudoso color y unas navajas melladas, que arañaban el duro cutis de los parroquianos con rascones espeluznantes, constituían toda la fortuna de estos establecimientos al aire libre.
>
> Muchachos cerriles que aspiraban a ser mancebos en las barberías de la ciudad hacían allí sus primeras armas, y mientras se amaestraban infiriendo cortes o poblando las cabezas de trasquilones y peladuras, el amo daba conversación a los parroquianos sentados en el banco del paseo (Blasco, 1972: 528).

En *Arroz y tartana* destaca la fuerza del medio, que irrumpe con todo detalle al inicio de la novela en la bulliciosa plaza del Mercado, "vientre y pulmón a un tiempo" (Blasco, 1998: 10) de Valencia y sus alrededores. El análisis del escenario es fruto de una observación itinerante en el tiempo donde, según Joan Oleza, los cuadros costumbristas, las fiestas, y la historia se asemejan a:

> aquellos polípticos medievales sobre los meses y las estaciones del año: La Nochebuena en el mercado, el Carnaval en los paseos, las fallas en el barrio, el Jueves Santo, la Pascua en los chalets de Burjassot, los altares de Sant Vicent, el mercado de flores en primavera, el tiro al palomo en el cauce del río, el Corpus con su cabalgata, sus disfraces y sus rocas, el paseo de la Alameda, la Feria de Julio, con sus fuegos artificiales y sus corridas taurinas… Parecería una guía turística de la ciudad de Valencia si no pareciera, todavía más, una novela naturalista (Oleza, 1999).

La mirada, inequívocamente naturalista, sobre la actitud y el comportamiento de los personajes de *Arroz y tartana* son planteados desde la arrogancia de una familia burguesa, con doña Manuela al frente, que lucha por aparentar una vida de lujo y derroche. Fruto de esa altivez es la distancia y la superioridad con los sirvientes, y, como signo inequívoco, la imposición del uso del castellano. De esta manera la tía Quica, una labradora gruesa de Alboraya, nodriza de Amparito, evita expresarse en valenciano en casa de la señora: "Dio dos o tres bufidos de cansancio –sin soltar la cesta-, y rompió a hablar en un castellano fantástico, ya que en casa de doña Manuela no era permitido otro lenguaje" (Blasco, 1998: 73). El trato lejano entre ambas mujeres

es visible a consecuencia del choque cultural entre dos mundos antagónicos: el rural y el urbano. Así, el aspecto rudo y los espontáneos ademanes de la tía Quica, "bajo su pañuelo de hierbas notábase la misma brutalidad jocosa y resuelta de su rústico vástago" (Blasco, 1998: 73), contrastan con la indiferencia y el gesto encopetado de la "siñora", como la nodriza llamaba a doña Manuela. Áspera y lejana, doña Manuela agradecía lacónicamente los regalos de pobres con que le obsequiaba la tía Quica: "la señora dio las gracias, con una risita de conejo" (Blasco, 1998: 75). Esta diferencia social entre las gentes del campo y la burguesía no es nueva en las novelas valencianas de Blasco Ibáñez, pues *La barraca* no sólo refleja la animadversión de la huerta hacia el forastero, sino también al conflicto latente entre Batiste y los propietarios de las tierras que residían en la ciudad.

Uno de los espacios sociales que mejor ha identificado a la burguesía valenciana en las novelas sobre Valencia ha sido la Alameda, y, *Arroz y tartana* no es una excepción. El paseo en carruaje se había convertido para doña Manuela y sus hijas en signo de distinción frente a la cursilería de los que lo hacían a pie:

> Lo que atraía la atención de todos era el desfile incesante de coches, símbolos de felicidad y bienestar en un país donde el afán de enriquecerse no tiene más deseo que no ir a pie como los demás mortales. (…) Parecía existir una barrera invisible e infranqueable entre la gente que paseaba a pie y aquellas cabezas que asomaban a las ventanillas, contrayéndose con una sonrisa igual cuando recibían el saludo de las personas conocidas (Blasco Ibáñez, 1998: 252-253).

Una barrera social similar a la existente entre el campo y la ciudad, se establece entre el pueblo marinero y la clase acomodada en *Flor de Mayo*. El Mediterráneo se convierte en el escenario de la lucha por la supervivencia de los pescadores del Cabanyal con dos enemigos a batir: las inclemencias del mar y la burguesía. La actitud hostil hacia estos adversarios se manifiesta en el discurso de la *tía Picores*, cuando al final de la obra, maldice enérgicamente la crueldad del mar y la de una Valencia adinerada que desprecia y regatea el precio del pescado a costa del esfuerzo y el riesgo de los marineros[98]. Esta postura evidencia la separación física entre la ciudad y el barrio

[98] La conocida amistad entre Sorolla y Blasco Ibáñez, resulta al parecer decisiva en el paralelismo que se observa entre la pintura y la narrativa que desarrollan ambos artistas. Así lo recuerda Vicente Aguilera cuando manifiesta: "los dos arrancaron de una profunda identificación con las raíces valencianas, para instalarse en alcances y dimensiones supranacionales, sin renegar nunca de sus orígenes. Los dos fueron (desde la observación de su contorno local y desde la descripción del natural) hasta un claro

del Cabanyal, metáfora a su vez del alejamiento ideológico entre ambas clases sociales:

> Ya no enseñaba el puño al mar. Le volvía la espalda con desprecio, pero amenazaba a alguien que estaba tierra adentro, a la torre del Miguelete, que alzaba a lo lejos su robusta mole sobre la masa de tejados de la ciudad.
>
> Allí estaba el enemigo, el verdadero autor de la catástrofe. Y el puño de la bruja del mar, hinchado y enorme, siguió amenazando a la ciudad, mientras su boca vomitaba injurias.
>
> ¡Qué viniesen allí las zorras que regateaban al comprar en la Pescadería! ¿Aún les parecía caro el pescado? … ¡A duro debía costar la libra! (Blasco, 1999: 244).

Con *Mare Nostrum* (1918) Blasco abandona el territorio valenciano y se adentra en el mar Mediterráneo para narrar la historia de Ulises Ferragut, cuya acción transcurre a bordo de un barco que lleva por nombre el título de la novela. Los domínios marítimos de Poseidón-Neptuno actúan de macroespacio y Valencia queda relegada a un subespacio en la formación inicial de la trayectoria del personaje homérico. La descripción de la iglesia de San Juan del Hospital, sede de la Orden de Montesa y punto de partida de la obra, introduce al lector en el ambiente bélico de los albores de la primera guerra mundial.

La narrativa naturalista de Blasco Ibáñez con su incursión en temas sociales valencianos tuvo su continuidad en varios novelistas para quienes el autor de *Arroz y tartana* era su máxima referencia convirtiéndose en seguidores de su estilo. De entre ellos destacamos a Bernat Morales Sanmartín, autor de *La Rulla* (1905), una obra que recoge la vida y costumbres de la huerta valenciana. La novela está ambientada en un paisaje rural, en la actualidad, desparecido por el avance urbanístico de la gran ciudad:

---

adentramiento en problemas sociales. Los dramas del mar y de la tierra valenciana, fueron esenciales en Blasco Ibáñez. Y Sorolla pintó las consecuencias de la injusticia ("¡Otra margarita¡"), el problema de la marginación y la caridad ("¡Triste herencia¡"), el trabajo de nuestros pescadores y la tragedia que puede abatirse sobre la clase trabajadora ("¡Aún dicen que el pescado es caro¡"). Respecto a este último cuadro, con el que Sorolla ganó la primera medalla en 1895, bastará recordar las palabras finales de "Flor de Mayo": ¡Qué viniesen allí las zorras que regateaban …" (Aguilera, 1981: 86-87). Aguilera sigue encontrando afinidades entre los trabajos de ambos artistas en la novela *Flor de Mayo* al describir las curiosas imágenes narrativas y sus correspondientes escenas pictóricas: mástiles, velas, espuma de las olas, arena mojada, marineros repasando redes … Ante tales coincidencias Aguilera se pregunta "si Blasco Ibáñez describía cuadros –acaso todavía no pintados- de Sorolla, o si Sorolla pintó descripciones del novelista" (Aguilera, 1981: 87).

el camino de Algirós, próximo al Cabanyal. Este escenario campesino alberga los celos y venganzas de Carmela la Rulla y Tonet Albors, herederos de hábitos ancestrales y tradiciones festivas vividas junto a sus familias en alquerías y barracas, en un paisaje de cultivos de maíz y trigo regados por una capilaridad de acequias:

> Cerca de la alquería, á pocos pasos de ella yendo hacia Valencia y á orilla del mismo camino de Algirós, estaba la *fonteta de Sant Visent*, en el centro de una ancha plazoleta sombreada por copudos álamos y erguidos chopos. Unos bancos de piedra circuían la balsa adonde vertían cuatro gruesos caños de agua de la fuente y el pequeño edificio que guardaba el manantial. Sobre una de las cuatro paredes de aquella especie de templete había un nicho, protegido por una reja, y en el fondo de él, en unos antiguos y no mal pintados azulejos, aparecía la imagen del Santo protector de la renombrada fuente. Allí salían las chicuelas y muchachos del contorno á ofrecer agua fresca y cristalina en jarros de búcaro á los señores que iban á pie ó en carruaje al Cabanyal (Morales, 1905: 74).

En los primeros años del siglo XX la narrativa valenciana acoge, según Josep Lluís Sirera, la llegada de las primeras industrias editoriales en valenciano "adreçades a un public prou ampli" (Sirera, 1995: 471). Encontramos colecciones semanales como *El Cuento del Dumenche* (primera serie, 1908-1909) y segunda, 1914-1921), *El Cuento Valencià, El Cuento Levantino*…dirigidos a un público popular. Se caracterizan estas publicaciones por adoptar un valenciano, como señala Sirera, "d´acord amb la normativa castellana i sense gaire depuració, així com per recórrer a un repertori temàtic hereu del segle anterior: narracions de tall fulletonesc, amb arguments melodramàtics i gotes de costumisme i fins tot d´exaltació pairal" (Sirera, 1995: 472). De entre estas novelas cortas destacamos *Casiquisme roig* (1904), de Lluis Bernat, un relato ambientado en Hermópolis, trasunto de Valencia. La obra en sí constituye una reprobación a la política de Blasco Ibáñez y del blasquismo[99], sus métodos y la intransigencia hacia opiniones políticas y religiosas distintas a la ideología republicana. En ella Bernat censura el abandono que sufre la ciudad debido a la política municipal y

[99] Joan Fuster, en el prólogo a *Casiquisme roig*, mantiene que la obra "es un crítica àcida de Blasco Ibáñez i de la política que Blasco i els seus seguidors menaven a la ciutat de València. Bernat ambienta el relat en els anys anteriors a la ruptura entre Blasco i Soriano. (…) La novel.leta de Lluis Bernat respira el malestar intern del "partit" de Blasco: la mitificació del líder, la demagògia sistemàtica, els procediments violents, el "caciquisme" municipal dels republicans que pretenien destronar el "caciquisme" de la Restauració, la fúria anticlerical, i, en definitiva, la buidor d´un programa que es deia "revolucionari" i que ho era en poc" (Fuster, 1984: 31-32).

a la dejadez del Estado:

> Els governs de la Cort feen tant de cas d´Hermòpolis com de l´últim villórrio de la nació. Mentres atres capitals conseguien millores, subvencions i gangues del Poder central, les peticions d´Hermòpolis, per justes i ingents que foren, dormien "el sueño de los justos". Bah¡ no valia la pena de pendre-los en sèrio. (…) La pobresa urbana, la higiene, les reformes, millores i ensanxe de la capital permaneixen a la mateixa "altura" que trenta anys en arrere. Els veïns de poblets anexionats recientment a Hermòpolis, principalment els marítims, vivien sinse llum, sinse higiene, esperant que quantsevol epidèmia "benhetxora", fera el favor d´emportar-se´ls a tots el millor dia, per acabar de viure entre el tarquim e immundicies.
>
> Això sí, l´Ajuntament no se descuidava en cobrar contribucions i recàrrecs de totes classes, aumentant-los tots els anys i fent poc o manco que impossible la vida de tot veí que no fóra concejal per amunt (Bernat, 1984: 53).

De la misma época es la obra de Vicente Calvo Acacio *Los reyes mudos* (1904), ambientada en una ciudad crispada por varios conflictos: la lucha del republicanismo frente a la moral burguesa imperante y la represión de campesinos y obreros que se organizan al no obtener respuestas adecuadas a sus problemas. En el fondo de estas convulsiones subyace una multiplicidad de ideologías en liza que insinúan al mismo tiempo un mapa social y político de la ciudad, según observa Martínez Gallego:

> La novela deja entrever el entramado de estas sociedades de resistencia, estructuradas por oficios, en las que se entremezclan los componentes ideológicos anarquista, socialista y republicano en dosis cambiantes y frecuentemente mistificadas. Buen fresco de la época (Martínez, 2001: 48).

Con la llegada de la República, la vida cultural conocerá una especial vitalidad[100]. En Valencia la nueva etapa política genera alianzas y plataformas intelectuales y publicaciones de revistas relacionadas con la cultura y la lucha política. Este periodo culmina con la celebración del II Congreso Internacional de Escritores

[100] En este sentido Josep Lluís Sirera manifiesta que con la proclamación de la Segunda República "desapareixeran tots els mecanismes de control ideològic que hi existien (en alguns casos, tot arrancant pràcticament dels inicis mateixos de la Restauració). Seran, llavors, anys esplendorosos per a la cultura, i les lletres espanyoles. Noves promocions d´escriptors i un creixent compromís, amb una societat cada cop més radicalitzada, assumit per bona còpia dels intel.lectuals del moment caracteritzen el periode. Moments d´extraordinari dinamisme que arribaran al seu punt àlgid amb la Guerra Civil … (Sirera, 1998: 482).

para la defensa de la cultura en julio de 1937 y el traslado a Valencia de la capital de la II República, hasta que en octubre de ese mismo año se muda a Barcelona. A pesar de la transformación que sufre la vida cotidiana, no existe apenas narrativa que nos acerque al espacio imaginario de la ciudad. Dentro de esta carencia general, destacamos las siguientes publicaciones:

La revista literaria de carácter popular *Nostra Novel.la* (1930), dirigida por Francesc Almela i Vives y que contó con la colaboración de los principales intelectuales y escritores del momento, Josep Bolea, Adolf Pizcueta, Enric Duran i Tortajada o Maximilià Thous. *Nostra Novel.la* aglutinó, bajo una estructura folletinesca, la narrativa anterior a la guerra civil. En relación con el contenido de estos relatos, Assumpció Bernal señala que:

> La imatge que la major part d´aquestos textos reflecteixen de l´espai valencià coincideix, si fa no fa, amb la visió de la nostra burgesia agrarista i caciquil. Una burgesia centralista que no en podia sino tenir una concepció folklòrica i aproblematitzada (Bernal, 1987: 33).

Ecce Homo (1930), de Lluís de Val, obra que se hace eco fundamentalmente de conflictos vinculados a las huelgas y a las reivindicaciones de los trabajadores, sin que el autor se plantee otro tipo de exigencias respecto al espacio narrativo[101]. También sigue la estructura folletinesca la obra Federico García Sanchiz *Terra eixuta* (1930). Se trata de un fresco de la vida menestral de la Valencia del siglo XIX con escenas costumbristas similares a las que aparecen en la obra del escritor catalán Narcís Oller. La novela de este autor catalán, *La papallona* (1882) está ambientada en una Barcelona que comienza a sentir los primeros cambios sociales que trae consigo la industrialización.

La obra *La ciudad de los ojos azules* (1934), de Eduardo Martínez Sabater y Seguí,[102]relata las memorias de un valenciano que tras veinticinco años de ausencia

[101] Refiriéndose al escenario donde transcurren los conflictos, Assumpció Bernal destaca que "no es casual que el discurs abstracte d´*Ecce Homo* no marque ni determine els espais. Els espais són noms simbòlics: fàbrica, palau de justicia, carrer de la fàbrica. Es tracta de caracteritzar el tarannà del conflicte i no cap altra cosa: relacions laborals-relacions legals. L´economia descriptiva fulletinesca no n´exigeix més" (Bernal, 1987: 93-94).

[102] Político de la Joventut Valencianista. Con el advenimiento de la Segunda República pasó a dirigir el diario monárquico "La Voz Valenciana" que hubo de suspender su aparición debido al asalto sufrido en

vuelve a su ciudad en los años treinta y se sorprende de una Valencia cambiada inmersa en reformas urbanas. Entre ellas la ampliación de la plaza de Emilio Castelar (hoy del Ayuntamiento), gracias al derribo de la antigua trama de estrechas callejuelas del antiguo barrio de pescadores. Se trata de una narrativa más cercana a una crónica municipal de sucesos que a una ficción novelesca, pero en todo caso ofrece una imagen de la ciudad de los años de la República:

> Carlos me explicó cada detalle y cada cosa. Me hizo detener el coche para describirme por donde iban los antiguos callejones formados por manzanas de casuchas centenarias derribadas en unos meses para dar lugar a la reforma magnífica llevada a cabo en los años de paz y trabajo. Minuciosamente me refería a las incidencias de aquellos derribos donde estaba establecido el comercio tradicional y que como un sueño lejano recordaba yo; las campañas políticas; el tesón del Marqués de Sotelo … (Martínez Sabater, 1934: 54).

El narrador de *La ciudad de los ojos azules*, de convicciones monárquicas y religiosas, recuerda su asistencia al tradicional traslado de la Virgen de los Desamparados en mayo de 1931. De la celebración destaca un hecho que delata la nostalgia hacia el anterior régimen político: "Desde un balcón abierto salían los acordes de la Marcha Real tocada a piano. Los transeúntes al oírla levantaban la cabeza, contentos, asustados del atrevimiento" (Martínez Sabater, 1934: 60). Debido a sus ideas políticas, y en medio de sabotajes y persecuciones, relata su detención por la policía de Asalto para ser conducido a Gobierno civil y posteriormente a prisión: "Abrieron la puerta y entré sin oponerme. Una atmósfera húmeda y densa me envolvió, hiriéndome el tufo pestilente del aire enrarecido del calabozo" (Martínez Sabater: 1934: 236).

La guerra civil supuso, por razones obvias, un paréntesis en la creación literaria. Tras esta interrupción y una vez instalado el nuevo régimen político, ya no se volvería al dinamismo cultural de los años precedentes a la contienda, pues el movimiento intelectual de la España de la República quedaría "amputado" de manera inexorable y abocado al exilio, tal y como lo expresa Josep Lluís Sirera: "No cal dir que, després de 1939, el canvi experimentat serà tremendament brusc. Aquests anys serán oficialment esborrats de la memòria cultural espanyola" (Sirera, 1998: 482). Por ello finalizada la guerra las manifestaciones culturales se convirtieron, sobre todo durante los primeros

---

sus talleres.

años, en un instrumento de propaganda del nuevo régimen para aquella narrativa escrita en castellano[103]. La novela en valenciano, según Ferran Carbó y Vicent Simbor, tendría que esperar hasta los años cincuenta, época de las primeras publicaciones.[104]

El escaso material existente responde, por una parte, a la literatura de propaganda del nuevo régimen que exalta ante todo los valores franquistas y que monopolizará la literatura del momento. Sanz Villanueva razona la influencia de estos factores extraliterarios reconociendo que:

> El fervor político de quienes acababan de ganar una guerra les impulsó a una vigilancia estrecha de todo el acontecer nacional, de la que no se escaparon las manifestaciones culturales –y, por tanto, las literarias, las cuales se supeditaron al interés de las nuevas orientaciones políticas y a cuyo servicio se pusieron (Sanz, 1986: 19).

Por otra parte, la narrativa escrita en el exilio se configura en memorias y autobiografías en su mayoría. Constituye un compromiso ético y personal de sus autores para preservar la memoria histórica de una España de intelectuales, artistas y científicos expatriados. Sin abandonar el carácter autobiográfico, se publican en este periodo postbélico memorias de escritores, entre los que se encuentran Azorín y Pío Baroja, cuyas evocaciones nada tienen que ver con la guerra civil española, puesto que sus recuerdos están basados en sus años de juventud como estudiantes en la Valencia de finales del siglo XIX. Presentamos la obra publicada en la postguerra siguiendo el criterio cronológico de publicación:

La novela *Éramos 7* (1940), de Francisco de Castells, constituye una muestra de la literatura vinculada al nuevo régimen. Una historia vinculada al cautiverio que sufren unos amigos de vida inquieta y azarosa unidos por un común "amor a la patria". La obra, más cercana a la crónica histórica, carece hoy de todo interés literario. Su única curiosidad descansaría en las descripciones de los establecimientos penitenciarios, es

[103] De hecho Sanz Villanueva, refiriéndose al panorama novelístico español, añade que "son pocas las novelas que entre 1940 y 1950 aportan algo al género, ni siquiera a nuestra historia. La mayor parte de estas novelas que por entonces se escriben y publican no poseen hoy ningún interés, y han quedado reducidas a la curiosidad de investigadores; la historia les ha hecho justicia" (Sanz Villanueva, 1986: 21).

[104] Las primeras novelas publicada después de postguerra son *El salze a la sendera* (1953) y *La pau* (1953), ambas de Miquel Adlert Noguerol y *Entre el cel i la terra* (1956). (Carbó, 1993: 110). Ninguna de ellas está ambientada en Valencia.

decir, las checas[105]y los calabozos de las torres de Quart en plena guerra civil, según se detalla en el fragmento que presentamos a continuación:

> La Dolorosa tenía forma rectangular, completada en uno de sus lados más cortos por un semicírculo, sobre cuyo muro se abría el ventanal, a través del cual se lograba descubrir su dilatado espesor. En el extremo opuesto se encontraba la escalera de acceso a la parte superior de las Torres, y junto a ella, un cuarto servía de lavabo, retrete y ducha. Inmediatas, había dos ventanas enrejadas, una encima de la otra, fronteras con la casa de una calle que desembocaba en la plaza de Santa Úrsula, la de la cheka famosa. Por la parte inferior, los cautivos se distraían mirando indiferentemente la circulación: las mujeres que, cargadas con su cesta, acudían hacia el mediodía a la puerta del antiquísimo convento; los camiones repletos de la munición enviada por las grandes democracias … a cambio del oro español; los milicianos; los policías del S.I.M.[106],inconfundibles por sus ademanes y sus vestidos; las ambulancias que, frecuentemente, atravesaban las calles haciendo sonar sus sirenas (Castells, 1940: 97).

Éramos 7 en sus descripciones, da cuenta del proceso urbano e histórico de la ciudad presentando un paisaje de huerta, desaparecido en la actualidad, que rodeaba la antigua prisión militar de Monteolivete junto al río Turia. También hace referencia al tren que circulaba en las proximidades de la estación de Aragón, derribada en 1974:

> En la mitad de la huerta, luminosa y verde, rodeado de barracas en sombra y arroyos de ragadío, el edificio de las prisiones se alzaba destacando su aislada silueta; la edificación era antigua y en sucesivas remozaciones había llegado a tener tres plantas totalmente abarrotadas en aquel tiempo por la numerosa población penal. La portada delantera miraba al río y enfrente cruzaba la carretera, que, paralela a aquél, se dirigía hacia las playas. Algo más alejado, el ferrocarril de Teruel corría presuroso dejando en los ojos de los cautivos una fugaz añoranza de tierras amigas y españolas (Castells, 1940: 35).

Dentro del conjunto de narraciones autobiográficas escritas en el exilio, destacamos imágenes de la ciudad que quedaron prendidas en el recuerdo de autores como José Moreno Villa, que muestra en *Vida en claro. Autobiografía* (1944) la aparente normalidad de una ciudad que parecía alejada del conflicto:

[105] La checa fue la primera de las organizaciones de la policía secreta soviética creada en 1917. Por extensión se denominaron también checas las policías que surgieron en otros países. En la España republicana, también recibieron el nombre de checas los locales que durante la guerra civil utilizaban organismos similares, a menudo parapoliciales, para detener, interrogar y juzgar de forma sumarísima.

[106] Se refiere a la policía secreta franquista.

> En Valencia no oían los cañones ni las bombas. Las calles estaban concurridas, funcionaban las tiendas, los cafés y los teatros, podía comer uno ricas paellas en los restaurantes a la orilla del mar. Todos los Ministerios se habían trasladado allí, con sus funcionarios, y se econtraba uno a cada paso con amigos y caras conocidas. De no ser por ciertos síntomas hubiéramos creído que estábamos en tiempos normales (Moreno, 1976: 227).

Max Aub escribe desde su exilio *Laberinto mágico*, una serie de novelas sobre la guerra civil española en un intento de salvaguardar la memoria histórica alejada de la "verdad" distorsionada de los vencedores[107]. La primera en publicarse fue *Campo cerrado* en 1943, a la que siguieron *Campo de sangre* (1945) y *Campo abierto* (1951). Ya en la década de los sesenta aparecerían *Campo del Moro* (1963), *Campo del francés* (1965) y *Campo de los almendros* (1967). De todas ellas sólo *Campo abierto* se desarrolla en Valencia, concretamente la primera parte de las tres en que se divide la obra, pues la segunda transcurre en Burgos y la tercera en Madrid. Aub nos muestra en esta novela una historia de amor entre dos jóvenes, Asunción Meliá y Vicente Dalmases, enfrentados a toda una suerte de avatares que pondrán a prueba su relación en un convulso clima político. El autor traza a lo largo de la narración un cierto paralelismo entre el destino que corren los dos protagonistas y el de la sociedad española en su conjunto. La ciudad de Valencia, a la sazón retaguardia de la España republicana, actúa de telón de fondo en el contexto de la primera fase de la guerra civil.

Al igual que Max Aub, Esteban Salazar escribió en el exilio *En aquella Valencia* (1951), novela en la que se mezcla lo testimonial con lo ficticio en la capital provisional de la República[108]. El cambio de la sede del gobierno trajo consigo la visita de

[107] Joan Oleza pone de manifiesto la intención del autor cuando afirma que: "En las novelas del *Laberinto*, Max Aub partió de dos convicciones igualmente exigentes, una como intelectual, la de preservar contra todo y contra todos la memoria histórica: "Allá ellos, suyos el olvido y el reino de las mentiras" desafía a quienes en 1969 habían olvidado lo que fue la tragedia de 1936-1939. La otra como novelista: "No hay novela que se salve sin la historia. Para ti –dice de sí mismo, en segunda persona – tanto monta". Las novelas de *Laberinto* configuran, en verdad, el laberinto en el que se extravía la historia de España y con ella la multitud de sus protagonistas y de sus víctimas" (Oleza, 2003: 2).

[108] Montiel Rayo descubre en esta obra de Salazar una imagen parcial y profundamente crítica del ambiente de la capital valenciana, pues mientras Madrid sufría el heroico asedio bélico, Valencia se ganó el calificativo en los frentes de "Levante feliz" por su aparente normalidad y tranquilidad: Los diplomáticos de la calle Gobernador Viejo pasan su tiempo bebiendo y disfrutando de la compañía de sus amigas. La guerra ha puesto de moda en la retaguardia los cigarrillos Lucky Strike y el whisky. Las sesiones de cine, los paseos por la emblemática calle de la Paz –una de las pocas calles, propiamente

personalidades de la política, de la diplomacia y del mundo intelectual y artístico de aquel tiempo. Citamos a continuación un fragmento en el cual se observa el protagonismo que adquirirá la calle de la Paz, dotada de manera inesperada de un ambiente concurrido que impregna una ciudad hasta entonces tranquila:

> La calle Comedias me llevó a otra más ancha y animada por donde circulaban tranvías y coches. Leí de nuevo en la placa: calle de la Paz.
>
> Ya en esta calle comencé a tropezar con amigos míos de Madrid, escritores, pintores, escultores, eruditos, críticos. El primero con quien tropecé fue con el poeta Domichino. Mi encuentro con este vate me reveló lo que habían de ser mis encuentros con los demás amigos de Madrid que estaban en Valencia. Todos me preguntaban por la capital con la misma ansiedad con que lo harían por un miembro querido de su familia que se encuentra en grave estado. ¿Y cómo está Madrid, cómo está? (Salazar, 2001: 72).

Entre los libros de crónicas y memorias de intelectuales que rememoran recuerdos de juventud, encontramos *Valencia* (1949), de Azorín. En ella su autor evoca sus años de estudiante universitario en esta ciudad. En sus páginas aparecen figuras contemporáneas de la vida valenciana, pintores, poetas, catedráticos ilustres, directores de periódicos y algún miembro de la nobleza. Como señala Santiago Riopérez y Milá, esta obra es:

> Una pintura impresionista, *azoriniana*, de la ciudad, de su ambiente, de sus instituciones, de sus personajes más relevantes. (…) Es un libro en el que, la mirada retrospectiva del artista se congela en una serie de *estampas* que provocan una sensación de deliberado distanciamiento efectivo y afectivo, y este *quietismo* nos aleja de una eficaz y vívida evocación (Riopérez, 1997: 21-22).

Azorín, desde el recuerdo lejano, como él mismo apunta, escribe en un tono distante y desvaído una serie de vivencias: "La sensación pasada, que se va evanesciendo en el fondo de la conciencia" (Azorín, 1997: 51). Desde su añoranza el autor representa ambientes refinados como el del Café de España, donde se reunía con sus compañeros universitarios. El entorno selecto de sus instalaciones hace suponer que

---

calles, que tenía España- y, muy especialmente las tertulias en el Ideal Room, o la presencia de los intelectuales y artistas evacuados de Madrid e instalados a cargo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en la Casa de la Cultura –donde no quisieron alojar a Salazar Chapela-, contribuyen a crear el clima de ocio y despreocupación que Salazar Chapela desea mostrar (Montiel, 2001: 45).

los jóvenes procedían de clases adineradas, labradores ricos que podían sufragar sin dificultad los estudios de sus hijos. La elegante atmósfera del Fum-Club constituye otra muestra de los suntuosos salones que evoca Azorín. En el siguiente fragmento se observa el *quietismo* al que hace referencia Santiago Riopérez. Son imágenes inmóviles, pero en todo caso desprovistas del talante satírico del joven Azorín:

> Entrábamos en una madeja de callecitas. No quiero ver en el plano de Valencia. Debían de ser aquellos –lo eran seguramente- los mismos lugares en que nació Vives y transitara el filósofo siendo niño. Penetrábamos en un limpio patio. En el fondo había una puertecita guardada por un portero de librea. Al vernos, oprimía el botón de un timbre. Se abría la puerta y ascendíamos por una escalera alfombrada. Todo era allí lujoso y cómodo. La primera sensación de lo confortable moderno que yo he tenido, en el Fum-Club la recibí. De una antesala, ya arriba, con muebles divanes, se pasaba al santuario del Azar. En las paredes colgaban pinturas de buenos maestros, y el techo lo había pintado al fresco un diestro en este difícil arte. Contemplé muchas veces –los estoy viendo ahora- los caballeros de elegancia exquisita, con calzón corto y frac rojo, que allí dialogaban con no menos apuestas damas. Entretanto, el banquero iba pasando las cartas (Azorín, 1949: 23).

Las memorias de Pío Baroja publicadas en *Desde la última vuelta del camino* (1949) hacen referencia en algunos párrafos a su estancia en Valencia como estudiante de Medicina. Baroja se trasladó con su familia a esta ciudad al optar su padre a una plaza vacante de ingeniero jefe. La lectura de este episodio muestra un Baroja desencantado y triste por el desarrollo de sus estudios y por el rumbo poco estimulante de sus aficiones literarias:

> Mi estado de ánimo al abandonar Madrid era de preocupación y de incertidumbre. El que en el primer año en que yo había estudiado un poco seriamente me ocurriera que me suspendieran en junio y septiembre, me inquietaba. El hecho me hacía tomar una disposición de espíritu irónica. Mis ilusiones literarias fracasaban, y miraba con desprecio más o menos real mis ensayos literarios. Ni siquiera quise conservar las dos novelas y el cuaderno de cuentos que había escrito, y los dejé en el vasar de la cocina de la calle de Atocha. Seguramente los nuevos vecinos emplearían aquel papel en encender el fuego (Baroja, 1970: 338).

El conflicto interior del autor donostiarra queda plasmado en la visión negativa que ofrece de la ciudad de acogida, circunstancia a la que se añade la enfermedad y posterior fallecimiento de su hermano Darío. El ostensible pesimismo que traslada al conjunto de su obra literaria no resulta sorprendente debido a su admiración por

Schopenhauer. Esta percepción de la ciudad como un estado de ánimo se manifiesta en su mirada despectiva hacia un ambiente que le parece hostil[109]: "El calor suele ser para mí, en general, deprimente y sentía una insociabilidad profunda" (Baroja, 1970: 339). Pero no sólo muestra su disconformidad con las condiciones climáticas sino también con ciertos aspectos del paisaje sonoro de una Valencia provinciana, los gritos estentóreos de un pavo real de una terraza próxima o los cánticos del rosario de la aurora, "cosa cuya existencia ignoraba" (Baroja, 1970: 338). El estrépito que provoca en Baroja un despertar sobresaltado. En su primer contacto con Valencia ya se percibe su decepción por la casa que su padre alquila al conserje de Fomento en la calle Baja del barrio del Carmen:

> Si mal no recuerdo, en una calle vieja, estrecha y bastante sucia. Los cuartos que nos dieron, aparentemente, no eran malos; pero en el mío había una nube de chinches, que tenían un talento estratégico verdaderamente extraordinario. La primera noche estaba en la cama con una colcha muy almidonada encima, cuando comencé a oír unos golpecitos pequeños, que supuse que eran gotas de agua. Me sorprendió. Encendí una vela, miré por todas partes, y vi que en el techo había como una línea oscura, que salía de un rincón, avanzaba hasta la mitad del cuarto, y cuando llegaba a este punto se dejaba caer sobre mi cama. Eran chinches. Yo no las había visto nunca (1970: 337).

Sin embargo el aspecto burgués de la calle Cirilo Amorós, donde se trasladó más adelante con su familia, tampoco era de su agrado: "una calle recta y de poco carácter, que, para mi gusto, no era nada simpática" (Baroja, 1970: 338). Su inquietud y desencanto le llevaba a vivir con apatía el ambiente de una ciudad que Baroja consideraba poco atractiva:

> Pero ¿no vas a salir? – preguntaban en casa.
>
> -Yo no; ¿para qué?

[109] Debió pesar en el estado de ánimo del escritor el contraste cultural de su ciudad natal, San Sebastián, con la Valencia de aquella época. Mientras la ciudad donostiarra había iniciado en la segunda mitad del siglo XIX su desarrollo urbano mediante una arquitectura moderna de corte francés y aburguesado y con una actividad turística a escala europea, Valencia, a pesar de ser una ciudad importante ya en expansión, acusaba todavía una serie de carencias que le impedían equipararse en ese sentido a la capital vasca. El propio periodista Francisco Pérez Puche reconoce que la imagen de la Valencia de 1900 delataba la falta de un conjunto de servicios básicos: "Sus barrios humildes están sanitariamente mal dotados, está falta de jardines y áreas de esparcimiento, y padece, en su centro, los males de una estructura urbana anticuada" (Pérez, 1979: 27).

> No me interesaba nada.
>
> Andar por las calles me fastidiaba, y el campo de los alrededores de Valencia, a pesar de su fertilidad, no me gustaba.
>
> Esta huerta siempre verde, con la vegetación jugosa y oscura, no me daba ninguna gana recorrerla.
>
> Prefería estar en casa. Allí estudiaba y leía (Baroja, 1970: 339).

La actitud de Baroja en su estancia en Valencia es comparable a la que manifiesta Arturo Barea en el primer volumen de su trilogía autobiográfica *La forja de un rebelde* (1941-1944). El propio Barea se retrata a sí mismo como un personaje barojiano, desorientado, incapaz de adaptarse al medio en el que vive. La actitud insatisfecha de Baroja de la época contrasta con la postura abierta que mostraba su familia intentando relacionarse en el nuevo ambiente:

> Mi madre y mi hermana pequeña iban a pasear a las alamedetas de Serranos. Darío y Ricardo conocían la ciudad, y hablaban de la plaza del Mercado, con su aire de puerto; de la Lonja, del colegio del Patriarca, de las torres de Serranos y de la iglesia barroca de los Santos Juanes (Baroja, 1970: 340).

Al igual que Barea nos ofrece un relato costumbrista, sobre todo del Madrid castizo de los albores del siglo XX, el escritor vasco en *Desde la última vuelta del camino* presenta una Valencia antigua con casas multicolores, con sus azoteas y terrazas formando una apelmazada red que envolvía al Miguelete y la Catedral. Una trama urbana a la que Baroja con aire despectivo denominaba "pueblo dormido a la luz del crepúsculo esplendoroso" (Baroja, 1970: 339). Desde el miramar[110]de la azotea de la casa de la calle Samaniego, junto a la Seo, tercer cambio de domicilio que había efectuado su familia desde su llegada a la ciudad, Baroja contemplaba un paisaje urbano vetusto, a la vez que deteriorado, cuya descripción podemos comprobar con detalle en el fragmento siguiente:

> A lo lejos se veía el mar, una mancha alargada, de un verde pálido, separada en línea recta del cielo, de color lechoso en el horizonte.

[110] Se trata de una construcción arquitectónica en algunas casas valencianas que consiste en una torre que se alza sobre el edificio principal, a una altura adecuada para contemplar el campo y el mar.

> En aquel barrio antiguo, las casas próximas eran de gran tamaño. Las paredes se hallaban desconchadas, los tejados cubiertos de musgos verdes y rojos, con matas, en los aleros, de jaramago amarillento. Se veían casas blancas, azules, rosadas, con sus terrados y azoteas; en las cercas de los terrados se sostenían barreños en donde lasa chumberas y las pitas extendían sus rígidas y anchas paletas; en algunas de aquellas azoteas se veían montones de calabazas surcadas por hendiduras, y otras redondas y lisas.
>
> Los palomares se levantaban como grandes jaulones ennegrecidos. En el terrado próximo de una casa, sin duda, abandonada, se veían rollos de estera, montones de cuerda, estropajos, cacharros rotos y esparcidos por el suelo. (…) Por encima de las terrazas y tejados aparecían las torres del pueblo: el Miguelete, rechoncho y fuerte: el cimborrio de la catedral, aéreo y delicado; y luego aquí y allá, una serie de torrecillas, casi todas cubiertas con tejados azules y blancos, que brillaban con centelleantes reflejos (Baroja, 1970: 340).

La evolución socioeconómica de la España de los años cincuenta y sesenta origina una incipiente y progresiva apertura política y cultural. Ello permite la aparición de una novela comprometida con la problemática social del momento, aunque muy condicionada todavía por la censura existente. En esa corriente literaria[111] puede situarse la obra *Pequeña vida* (1955), de José Luis Aguirre. La novela plasma el ambiente universitario de los años cincuenta en el que el protagonista, Luis Viet, un estudiante obsesionado por su destino y su libertad de conciencia, pasea su angustia existencial por las calles del barrio del Carmen de Valencia. Amparo Ayora justifica los rasgos[112] que la vinculan a este movimiento:

> En esta novela encontramos como personaje colectivo, característico de la novela realista y social de los años cincuenta, la comunidad de estudiantes universitarios, concretados en las

[111] En cuanto a la denominación de esta tendencia literaria Sanz Villanueva observa que: "El movimiento del realismo social (conocido por otros varios nombres: realismo crítico, social-realismo, realismo socialista, etc.) ha afectado en época próxima a diversos géneros literarios –no sólo a la novela, sino también a la poesía y el teatro- y ha sido la tónica dominante de la literatura española a lo menos durante parte de los cincuenta y de los sesenta. Y ello con tal intensidad que podía decirse, incluso, que su ciclo no ha culminado todavía (Sanz Villanueva, 1986: 1).

[112] Ayora señala que "Aguirre pretende dar testimonio de una crisis social, y como parte de ella la crisis en la universidad, que se da en Valencia como se da en el resto del país. Lo único que ocurre es que utiliza la ciudad que mejor conoce para, a partir de ella, mostrar un problema de alcance más general, como ya hicieron antes los realistas del XIX. Aportando toda una serie de detalles del recorrido urbano valenciano, lo que consigue es ese realismo que reclamaba la literatura del momento. De la misma manera que los personajes resultan personajes-tipo, la ciudad queda representada como una ciudad-tipo" (Ayora, 2004: 87).

> figuras de Santos Muñoz, Esteve, Alejo, Lupe, Soledad, Ana y otros compañeros de universidad de Luis Viet, el protagonista. Se trata de personajes-tipo que representan a su clase y sus costumbres burguesas, objeto de las críticas del personaje narrador (Ayora, 2004: 65).

El estudio espacial de la obra permite observar, según Ayora, una polarización entre la casa de Luis Viet, situada en un barrio rico de la ciudad, y la casa de Santos, una vivienda antigua y sucia ubicada en las afueras, muy cerca del templo de San José de la Montaña. (Ayora, 2004: 84). Enric Valor narra en *L´ambició d´Aleix* [113] (1960), las vivencias de un joven en su despertar a la vida dentro del ambiente social y moral cerrado de un pueblo de las comarcas valencianas meridionales. La presencia de la ciudad de Valencia en esta obra es secundaria. Sólo aparece cuando muestra al protagonista, Aleix, en el ámbito universitario y en sus relaciones con la joven Lluïsa. El entorno social de donde procede, el pueblo de Callosa d´En Sarrià en las estribaciones de la sierra Bernia, ejerce una poderosa influencia capaz de condicionar su comportamiento en la ciudad. De hecho, en muchas ocasiones, la descripción del paisaje urbano genera una añoranza[114] al evocar en las noches de Valencia el rumor de la apacible bahía de Altea. En el párrafo que presentamos se observa la predilección del joven Aleix por su población de origen antes que por el ajeno paisaje de la ciudad:

> Una vesprada, va eixir de classe i se´n va anar, com ja tenia costum, a fer una volta tot sol. Li plaïa la ciutat de nit. Soparía tard. (…) Es trobà de sobte vora riu; seguia una calçada que el voreja. A l´altra banda de la calçada, hi havia tot de cases fosques. Uns minuts després, ya era fora de la ciutat.
>
> L´il.luminava una lluna blanca; passava alguna vianant en silenci vora seu. L´indret per on anava

[113] Refiriéndose a esta obra y a la de *Els horts* (1972), Carbó y Simbor manifiestan que las dos "opten per la reelaboració d´un altre model novel.lístic tradicional: el realisme vuitcentista. Amdues, tal com assenyalava Oleza en estudiar la primera, són hereves, en gran mesura, de "les formules narratòries del realisme del XIX. Hi ha una mateixa ambició de conjugar l´analisi psicológica i la sociológica" tot i que ni en l´una ni en l´altra –com també ha advertit Oleza de *L´ambició d´Aleix*- l´anàlisi sociológica no supera la recreació d´un cert ambient estereotipat, mentre que l´anàlisi psicológica dels personatges resulta massa epidèrmica i lineal (Carbó y Simbor, 1993: 119).

[114] En la actitud de Aleix se vislumbra la presencia del Valor narrador muy vinculado al mundo rural de donde procede. Josep Iborra destaca esta particularidad del autor: "Encara que viu a València, fa tantes escapades com pot a la seua terra. Però si fuig de la ciutat, no és tant per desintoxicar-se´n i evadir-se´n com per retornar a la seua petita patria la Foia de Castalla o qualsevol altre poble del rodal de l´Aitana o de Mariola. Valor estima entranyablement la naturalesa, o, millor dit, aquest tros de la nostra geografia, que mai no s´ha cansat de repassar" (Iborra, 1980: 11).

semblava perillós; però ell era un estudiant que sols duia llibres sota el bras. Es va asseure sobre una pètria barana, i el riu remorejava al fons. No hi havia silenci, prou silenci, per al seu gust. Prop, la calçada era creuada de tant en tant per algun vehicle ferreny; de lluny, de camins ignots, de carrers invisibles, li arribava rebombori de trens, soroll sibilant de tramvies. No li plaïa, no.

Mirà la lluna -llàntia serena dins un cel tranquil-. Ara resplendiria sobre la llunyana badia d´Altea sobre les barques humils, damunt l´aigua morta en la nit sense vent; la seua mística llum aclariria també, en l´amagada Aitana, la blanca façana del mas de l´Arbre, il.luminaria els balcons revetats barrocament de la blava franja, faria que el gegant rocallós de la Forata projectes la seua ombra misteriosa sobre el misteri silenciós de la muntanya.

No li plaïa, no, prou, el lloc on es trovaba. Li hauria agradat més endinsar-se en plena horta, a hores d´ara tota olorosa de fecunditat, tota blanament remorosa de la veu de les aigües esmunyides. Però se li feia massa tard (Valor, 1960: 204).

Dentro de la novela social situamos *El río viene crecido* (1960), de María Beneyto[115]. Esta obra se encuentra dividida en dos partes bien diferenciadas. La primera muestra el desarraigo de unos personajes cuya vida gira en torno a las chabolas del barrio de Nazaret. Allí abajo, junto a la desembocadura del río Turia, se malvive bajo "techos de uralita, latas oxidadas y trozos de esteras remotas, sujetas con grandes pedruscos" (Beneyto, 1960: 89). Todos sus moradores sufren las consecuencias de la expulsión de sus lugares de origen. Unos de sus respectivas familias, como el tío Toni al que su nuera amenaza con llevar a un asilo. Otros de la propia sociedad por delincuentes, tal es el caso del joven Jaime apodado "el Condesito", vagos y maleantes como "el Paquiro", falsificadores de lotería representados en el personaje del ciego Isidro o infelices como "la Chon", que desde su trabajo de estanquera ambulante en el centro de la ciudad, anhela una vida mejor junto a Jaime. El control y el orden sobre las vidas de estos seres infelices procede del "mundo de arriba" representado por la figura

[115] Dentro de la narrativa en castellano de los cincuenta, la obra de María Beneyto al igual que las novelas de José Luis Aguirre *Pequeña vida* (1955) y *Las raíces* (1957) han permanecido olvidadas quizá por quedar fuera del ámbito editorial dominado por las ciudades de Madrid y Barcelona. En este sentido, José-Carlos Mainer manifiesta que "el auge de la lectura de relatos, impulsado por los premios de novela, debió mucho a esa concepción de lo editorial, pero no es sino el síntoma de un hecho de implicaciones más hondas: la cocapitalidad intelectual que en la España de posguerra habían de ejercer Madrid y Barcelona" (Mainer, 1980: 7).

de doña Catalina, mujer enérgica de la parroquia, la voz del hospicio, de la Casa de la Beneficencia, de las Adoratrices, que media en las violentas discusiones de la Chon: "Vamos, hija. Serénese y venga conmigo. (…) Dios nuestro Señor ayuda al pecador a redimirse" (Beneyto, 1960: 110). Por otra parte, el continuo acoso de la policía es la causa de sus vidas errantes, ya que algunos de ellos son emigrantes andaluces que huyen de la justicia:

> -¡Lo que yo os digo es que cualquier día saldréis todos por la fuerza, y esto se quema sin dejar rastro¡ De no ser así, no veo manera de acabar con esta vergüenza para una ciudad como Valencia. Que sois un espectáculo y un foco de infección además (Beneyto, 1960: 40).

Beneyto traza en *El río viene crecido* un retrato del eslabón más bajo de la sociedad valenciana de los años cincuenta del siglo XX, focalizado en el ambiente sórdido del barrio marítimo de Nazaret. En su lucha por la supervivencia los pobladores de las chabolas se adentran en la ciudad anhelando escapar del "mundo de abajo". Beneyto, como en el caso de otros autores analizados con anterioridad[116], se acerca al "mundo de las afueras", el lugar destinado al individuo que ha sido expulsado de la urbe. Como en el poema *Afueras* de Jaime Gil de Biedma, los personajes de *El río viene crecido*, expuestos a las inclemencias del tiempo y a las riadas del Turia, se asoman a los confines de la ciudad, un pozo peligroso que atrapa sus vidas y en cuyo fondo ven el reflejo estremecido de su propia imagen.

La segunda parte de la obra relata la vida de esos mismos personajes ocho años después. Algunos han conseguido ascender "al mundo de arriba", pero el destino truncará su ascensión social al ser atrapados por las inundaciones de 1957. Antes del desdichado desenlace, Beneyto nos ofrece una Valencia aparentemente animada, de cabarets, salas de fiestas y paradores de vida nocturna, espacios del ocio en los que se desenvuelve la nueva identidad de Jaime "el Condesito" y Amparín Llopis, que utiliza el nombre artístico de Marta Romero. Junto a esa imagen, pretendidamente alegre, la autora se fija también en la penuria de Vicenta y la anciana Amparo. Ambas habitan una vivienda en un barrio del Carmen de balcones deteriorados y ventanas sin visillos, de

[116] Nos referimos a algunas obras de Juan Marsé, especialmente a *Rabos de Lagartija* y *Últimas tardes con Teresa*, así como a la novela de Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, con la que guarda cierta similitud en el tratamiento del mundo de las chabolas.

amenazantes humedades y de braseros bajo las mesas camillas para combatir el frío. Sólo el ambiente cálido de la sesión vespertina del cine permitía una evasión:

> Se apagó la luz para que desapareciera la triste realidad cotidiana y todos salieron a la evasión por aquella otra que bajaba de arriba trayendo otros mundos y otras gentes, trayendo el disfraz que todos se ponían para olvidarse a sí mismos y no pertenecerse por unas horas (Beneyto, 1960: 221).

Beneyto describe al mismo tiempo el ambiente popular de las antiguas salas de proyección, concretamente del desaparecido cine Museo en la calle Huerto de Sogueros. Sus instalaciones eran frecuentadas por las clases humildes de la ciudad que alborotaban para encontrar su butaca a empujones:

> Había de todo eso entre aquella densa humanidad hacinada. Y risas. Coqueteos de las muchachas en torno a los gamberritos. Palabrotas. Pipí de los niños más inocentes. Cortezas de cacahuet delante de los bancos. Calor, apreturas (Beneyto, 1960: 220-221).

La obra *Delers de jovença. Tragèdies fernandines* (1964), de Antoni Igual Úbeda, queda descolgada de las corrientes literarias de carácter social. Pertenece, en opinión de Ferran Carbó y Vicent Simbor, al modelo de novela de folletín que recrea la Valencia del primer tercio del siglo XIX. Según estos autores el propio título revela la dualidad temática del relato: "*Delers de jovença*, en referència a la problemática íntima del protagonista, i *Tragèdies fernandines*, en al.lusió al retrat dels esdeveniments polítco-socials" (Carbó y Simbor, 1993: 117-118).

Trazos de la Valencia de los años cincuenta y sesenta se encuentran a lo largo del volumen de relatos cortos *El hijo que no nació* (1967), de María Ángeles Arazo. La ciudad que imagina la autora está presente en estas pequeñas historias de vidas sencillas y rutinarias de empleados, vigilantes, ciegos que venden cupones y personal de limpieza. Todos ellos son personajes arraigados en el ambiente popular de plazuelas y calles estrechas del barrio del Carmen y el Mercado Central, un espacio urbano cuajado de pequeños comercios y talleres artesanos: "Por la acera de la Bolsería, en ligera pendiente, oliendo a telas baratas, a especias, a tripas …" (Arazo, 1967: 27-28).

Durante los primeros años de la década de los setenta aparecen publicaciones de crónicas y memorias de escritores que tras su exilio se instalan en España

definitivamente. Entre ellos se encuentra Juan Gil-Albert, que permaneció en el olvido y la indiferencia hasta las postrimerías del franquismo[117] y Max Aub, el cual interrumpe su destierro en 1969 en su primera y fugaz llegada a España[118]. En su breve estancia reunió información y material suficiente para publicar, de nuevo en México, *La gallina ciega* (1971), un volumen de impresiones y reflexiones surgidas de su encuentro con la Valencia de finales de los años sesenta. A lo largo de su lectura observamos la yuxtaposición de dos ciudades: la que abandonó en 1939, que para el autor es la ideal, la auténtica, y la que descubre justo treinta años después, a la que califica con cierta ironía de "ahí, presente, viva, rica: la del Plan Sur" (Aub, 2009: 80). En una conversación imaginada con Blasco Ibáñez, Aub contempla con cierta melancolía una ciudad desfigurada que no se parece a la que dejó: "Ya no conocería Valencia. Ahora es otra cosa. No sé si mejor o peor, pero muy distinta. (…) ¡Ay don Visent, quien conociera la Valencia de usted, la de la calle de San Vicente de afuera donde yo vivía" (Aub, 2009: 64). La fusión de ambas ciudades aparece constantemente en el imaginario del autor como dos espacios solapados que producen inquietud y cierto pesimismo: "A veces todo ha variado tanto que hasta el trazado de las calles es distinto y cruzo por donde antes había paredes. No son sino tres décadas: ¿qué será dentro de un siglo? (Aub, 2009: 68). El desasosiego se transforma repentinamente en esperanza: "Todavía puedo hacer los recorridos de mi adolescencia" (Aub, 2009: 68). Las divergencias existentes en la percepción que tiene Aub por tantos motivos son fruto del contraste entre pasado y presente, cuya distancia le desvincula inevitablemente de la realidad del momento. De hecho, en la conversación que mantiene con su sobrino ambos reflexionan sobre el inconveniente de supeditarse constantemente a la imagen del pasado, un recuerdo siempre predominante en la apreciación de la "nueva" ciudad:

> No puedes ver Valencia como es porque se te representa como fue. Y eso que las calles y las plazas se pueden fotografiar y dejar constancia. Ahora bien, traslada eso a la manera de ser, de pensar y dime si puedes ser juez. Y no puedes serlo porque ya no eres parte. Y no se puede ser

[117] Sobre ese olvido e indiferencia, Sanz Villanueva manifiesta que Gil-Albert se encuentra entre aquellos valiosos narradores "muy recientemente rescatados (a pesar de su temprano regreso en 1947)" (Sanz, 1980: 341).

[118] Según reconoce Manuel Aznar en el prólogo de *La gallina ciega,* cuando Max Aub pisó tierra española en el aeropuerto de El Prat de Barcelona, tras treinta años de exilio: "acertó a resumir públicamente su actitud con estas claras e inequívocas palabras lapidarias: *He venido, pero no he vuelto*" (Aznar, 2009: 7).

juez -dígase lo que se diga- a menos de ser parte (Aub, 2009: 66).

Siguiendo con la narrativa de memorias, Juan Gil-Albert plasma en *Crónica general* (1974) una ciudad y unas formas de vida propias de un hogar acomodado en los primeros años del siglo XX. De estas crónicas destacan algunos aspectos relacionados con el entorno familiar, su infancia y juventud en la casa número cuatro de la calle Grabador Esteve, una zona urbana inherente a la burguesía valenciana. De su rica decoración exterior Gil-Albert ofrece una minuciosa descripción destacando el estilo Art Nouveau más floral, como podemos comprobar en el siguiente fragmento:

> … blanca, bien estructurada, en forma de cofre hondo –con los motivos ornamentales de grecas, pilastras, miradores cuya tapa, de pizarra gris, dispuesta en vertientes oblicuas sobre los óvalos de los porches, son los famosos "mansards" que han dado nombre, con el arquitecto que los creó, a un estilo (Gil-Albert, 1995: 92).

La relación espacio-personaje nos muestra las fronteras sociales en sus calles, en sus casas al evocar la actitud del portero de su patio en las visitas de desconocidos. El ordenanza, vestido de uniforme gris y botones dorados, se mostraba muy ufano en sus funciones: "No soy portero, señora, soy el conserje, fue la advertencia" (Gil-Albert, 1995: 93) e impedía el paso a la escalera principal de cualquier individuo con apariencia social inferior:

> En una ocasión en que vino a verme un compañero de universidad, con quien los dioses no se habían mostrado, en cuanto a su hechura, muy exigentes, al salir a recibirle, lo encontré entre mohíno y quejoso: el conserje, lo catalogó a su buen entender y lo había mandado por la escalera de servicio (Gil Albert, 1995: 93).

Si en *Crónica general* Gil-Albert rememora sus años de infancia, *Memorabilia* (1975) constituye un recorrido autobiográfico por el mundo de la adolescencia y juventud hasta la guerra civil. Sus recuerdos giran alrededor de una Valencia burguesa en los albores del siglo XX asociada a la calle de la Paz, el símbolo urbano que mejor encarnaba la modernidad. La nueva vía se convirte en marco habitual de sus encuentros con otros intelectuales y en escenario de sus vivencias en los convulsos inicios de la guerra civil: "A la calle yo la recordaba en la flor de su novedad, muy "Modern Style", con su Hotel Palace, inaugurado para la Exposición Regional y Nacional de los años nueve y diez" (Gil-Albert, 1982: 296). El exquisito entorno se completaba con otros

establecimientos donde se podían adquirir artículos exclusivos: "la corbata inglesa que como una pieza única entre finos pañuelos de hilo holandés, estaba expuesta en la vitrina de "The Sport" (Gil-Albert, 1982: 297). De los cafés y restaurantes el autor cita el "Ideal-Room", espléndido establecimiento de decoración modernista desaparecido en la actualidad, aunque siguió funcionando en la postguerra. El fragmento siguiente muestra el desenfado de aquellos ambientes estudiantiles:

> Unos años más tarde merendaríamos en el "Ideal-Room", con nuestro pequeño grupo de camaradas universitarios donde pedíamos chocolate con picatostes, mientras prorrumpíamos en mil desatinos sobre las chicas y los catedráticos … (Gil Albert, 1982: 297).

El prestigio y el aspecto señorial de la calle de la Paz volvieron a brillar en los años treinta, pero esta vez con un aire cosmopolita y progresista a juzgar por los numerosos intelectuales, periodistas y corresponsales que discutían sobre la evolución de la guerra civil española. Desde un edificio que comparte esquina con la plaza Alfons el Magnànim, Gil-Albert y Luis Cernuda ofrecen en 1937 una visión particular de esta vía urbana, con sus edificios modernistas y la animación que a diario se percibía:

> Estando, en una ocasión asomados a una ventana del Ministerio de Instrucción Pública, me dijo Cernuda, mirando a su derecha, hacia la calle, que era de la Paz, que, según él, aquélla era una de las pocas calles, propiamente calles, que tenía España (Gil-Albert, 1982: 296-297).

Desde los primeros días de la guerra civil tienen lugar una serie de indicadores que alteran la vida ciudadana. Los elegantes edificios permanecen pero desaparece el ambiente burgués que dibujaba Gil-Albert en las páginas de *Memorabilia*:

> Algunos signos de la sociedad burguesa desaparecieron como por ensalmo, signos nimios, pero que representaban, por lo que se vio, categorías detestadas, como la corbata; y con ella, y de un modo más categórico, el sombrero femenino. (…) También el chófer, como cargo de servidumbre privada, quedó cesante, con dueños que no hubieran osado mostrarse en sus coches que, por lo demás, fueron requisados para uso público, y que, puestos a toda velocidad, palpitantes de banderines proletarios, conducidos por más de un inexperto (Gil-Albert, 1982: 296-297).

También el pulso habitual de la vida cotidiana se ve alterado por continuas revueltas que amedrentan a la población. En calidad de observador, Gil-Albert muestra una visión de aquel ambiente dominado por el comportamiento irreverente de unos

milicianos. El espacio donde ocurren los hechos es un zaguán de una vivienda burguesa despojada de los elementos que marcan su rango social:

> Vestidos con fantasiosas indumentarias, medio a lo bandolero, medio a los far-west, sentados en sillones Luis XV, y que como estampas del "Sacco di Roma", se adornaban el pecho con alguna estofa eclesiástica, o bien habían colocado a su vera, como un camarada, más, de pie, y con la nariz desportillada, provisto de una pistola que le colgaba de un correaje de sargento, una imagen de San Vicente Ferrer (Gil-Albert, 1982: 299-300).

Frente al estancamiento sufrido en las publicaciones de la narrativa en castellano durante los años setenta, destaca el auge del relato en valenciano, que corre paralelo a la creación de los Premis Octubre. Según Sirera, estos galardones "no sols creen una plataforma cívico-cultural important, sinó que estimulen decisivament l´aparició d´una nova i puixant narrativa" (Sirera, 1995: 582-583). Dos obras, *El bou de foc* (1974), de Joan F. Mira, y *Assaig d´aproximació a Falles Folles Fetes Foc* (1974), de Amadeu Fabregat, encabezarán toda una sucesión de publicaciones dirigidas a un público joven poco habituado a la lectura en la lengua autóctona. En opinión de Vicent Simbor y Ferran Carbó, ambas obras impondrán en adelante una nueva concepción estética en la novela de los setenta que consistirá en la subversión del modelo tradicional:

> La novel.la, doncs, no compta cap història, no submergeix el lector en cap món basat en la realitat o en l´imaginari poblat de criatures o personatges més o menys complexos, sinó que el discurs remet contínuament envers el discurs mateix, envers el llenguatge que el constitueix o bé envers l´acte narratiu, el procés narratiu, els quals esdevenen el vertader tema de les obres (Simbor y Carbó, 1993: 88).

Sin embargo, para autores como Rafael Ventura-Meliá, *El bou de foc* y *Assaig d´aproximació a Falles Folles Fetes Foc* no constituyen un punto de referencia para la novelística posterior, ya que en adelante el panorama narrativo conocerá títulos mucho más valiosos y variados:

> Les dues darreres novel.les publicades, la de Fabregat i la de Mira, ni poden "fer primavera" ni fan escola, estant dos casos distints, quasi antagònics. No basta amb dir que l´una sembla cosa per a "èlites" i l´altra cosa per a "lector mijtans". No és pas exactament això.
>
> Les novel.les que vindran després permeten afirmar que el fenòmen literari és al País Valencià heterogeni i variat. Diverses les novel.les i diversos els autors, i de resultes, una literatura més rica i oberta: a encerts o errors, ja veurem (Ventura-Meliá, 19.02.1975).

En *El bou de foc*, Mira[119] presenta la confusión de su protagonista Daniel Escrig frente a los dos espacios exteriores que condicionan su vida: el mundo urbano donde reside y el mundo rural de sus orígenes. Ambos inciden de manera dura y cruel sobre un personaje frustrado y conformista, no demasiado consciente de su situación. La propia génesis del personaje, así como los conflictos que determinarán su particular suplicio, restarán protagonismo a la cuestión espacial focalizada, por lo que se refiere a la ciudad de Valencia, en tres entornos cercanos entre sí: el "barrio chino" o zona de Velluters, el colegio de Escolapios y el antiguo Hospital Clínic i General. De los espacios referidos destacan diversas situaciones vividas por el joven Daniel en relación con su inexperiencia sexual, aspecto que se convierte a lo largo de toda la obra en la crónica de su mayor frustración. En las sórdidas callejuelas llenas de burdeles, el protagonista sufre la burla implacable del resto de alumnos. Ese espacio conforma el escenario de sus pesadillas y de su desasosiego al imaginarse, arrastrado por sus compañeros, en oscuros prostíbulos de escaleras estrechas y estancias desdibujadas, rodeado de cuerpos desnudos envueltos en penumbras:

> davant d´una d´aquelles dones que segurament s´havien de despullar, i el veurien a ell també despullat, i entrava ja en el misteri, en la boira de les imatges que no es podien concretar en formes, que cercava inútilment de fixar (Mira, 1974: 110)

La curiosidad de Daniel ocasiona la mofa de su colega Ferreres frente al escaparate de la casa de gomas "La Higiénica". Mira describe así la vitrina del curioso establecimiento situado en un ámbito propicio, los burdeles de Velluters. Su inevitable proximidad al colegio atrapa de manera insoslayable al joven personaje:

> … estava en un cantonet, amb els dos ninots, els dos morets dins l´aparador discret que tenien una plata a cada mà i dins la plata un paquetet sospitós, que ell no sabia què era fins que un dia es va atrevir a preguntar-li-ho a Ferreres, i es va esclafir a riure i li digué:
>
> "Entrem home, i en comprarem un"

[119] Refiriéndose a los inicios literarios de Mira, Joan Josep Isern manifiesta: "Els trets principals d´aquests primers textos de Mira –i d´una part de la narrativa generada al País Valencià durant aquells anys- són el realisme, la recuperació de la memòria (els ambients de la postguerra, el món rural, les tradicions, els costums …) i un fort component autobiogràfic que sovint trascendeix l´anècdota personal per esdevenir crònica generacional. El gruix intel.lectual de Mira, home compromés des del primer dia amb el país i la seva cultura, ja apareix, doncs, amb la gran potència darrere de cada pàgina d´aquells llibres inicials"

"Un qué?

"Un condó, fava, que no saps què és? (Mira, 1974:108)

A partir de un conjunto de metáforas y alusiones fantásticas, Amadeu Fabregat presenta, en *Assaig d´aproximació a Falles Folles Fetes Foc* (1974), la visión hiperbólica de una gran carnaval que transforma el ámbito ciudadano en un marco enloquecido y agobiante desbordado por un aluvión de imágenes festivas que convierten la "Ciutat" en un escenario disparatado: "Per les finestres sortien llaços virolats, randes espellifades per les suors (…) Eren ninots, elements decoratius, i s´encaminaven a la Festa, cap a la Gran Plaça. (Fabregat, 1974: 119). La "Ciutat-en Foc", espacio imaginario que cita sucesivamente Fabregat a lo largo de la obra, es el trasunto de Valencia y "aquella carnestolada gegantina, excesiva, que era la Festa" (Fabregat, 1974: 115), constituye una transunto de las Fallas. El autor construye el mundo ficcional de *Assaig d´aproximació a Falles Folles Fetes Foc* a partir de la "Gran Plaça", centro difusor de "aquella borratxera barroca que tants cops havíem cercat per ravals i avingudes" (Fabregat, 1974: 66) en un efecto imparable que logra transformar la ciudad en un circo grotesco:

> I amb quines condicions de verificalitat, és produïa aquella ondulació que des del Vèrtex Central de la Gran Plaça, s´expandia per la Ciutat i ho embriagava tot a cops de bum-bums, garranyics, xiu-xius, baluernes, cruixits … I també s´ocupà de fixar, d´una vegada per totes la magnitud de la progressió geomètrica dels Esclats que embolcallaven la Ciutat, al bell mig d´una estridència irreversible (Fabregat, 1974: 27).

Otros espacios que se citan en esta obra están estrechamente ligados a la conducta de unos personajes, a los que el autor denomina "les forces vives"[120], que ejercen el poder imponiendo "un silenci macabre"[121] (Fabregat, 1974: 17) sobre los

---

(Isern, 2005).

[120] Estos personajes constituyen una metáfora del poder político y sociocultural del franquismo en sus postrimerías. La obra alude metafóricamente a la lucha entre el Consistorio valenciano que imponía sus símbolos e identidades y la oposición que permanecía todavía en la semiclandestinidad.

[121] Vicent Salvador analiza *Assaig d´aproximació a Falles Folles Fetes Foc* dentro del contexto socio-literario en que se publica la obra, a su vez influido por un ambiente social decididamente hostil, según reconoce el propio Salvador: "El títol de Fabregat ja presenta una al.lusió significativa al món de les falles, tan emblemàtic de la situació d´isolament de l´escriptor valencià de l´època en una societat

ciudadanos, especialmente "lletraferits, inèdits, ben maleïts als cenacles literaris de la Ciutat" (Fabregat, 1974: 34) que desean para la Ciutat una señas de identidad distintas. Este grupo opositor se recluye en lo que Fabregat denomina el "sancta sanctorum", un espacio cerrado, baluarte y defensa frente a la intransigencia e inmovilismo de "les forces vives": "I se´ns envolava el cap vers indrets clandestins, ensems que voltejàvem aquella mena de cariàtide històrica emplaçada al bell mig del pati de l´antiga fac de lletres" (Fabregat, 1974: 24).

La consolidación del sistema democrático en los años ochenta permitió un cambio importante en la vida cultural y literaria valenciana. Esta circunstancia contribuye a la creación de grupos intelectuales y plataformas de reivindicación orientadas a recuperar la normalidad política. Según manifiestan Vicent Simbor y Ferran Carbó, durante este periodo:

> S´arriba a cobrir gairebé tota la diversitat d´oferta exigible en un circuit literari normalitzat. La incorporació progresivament més nombrosa de nous autors, sensibles als batecs culturals del moment, ha produït aquest insospitat "boom" de la novel.la valenciana, amb la setantena de títols al carrer repartits entre una ben diversa gamma de subgèneres (Simbor y Carbó, 1993: 96).

A partir de este momento destacan dos tipos de narrativa, la de tema histórico y la novela negra. La predilección de los novelistas valencianos por la novela histórica se debe, según Simbor y Carbó, a "un interés renovat dels nostres escriptors per recuperar, una volta superada la Dictadura, les senyes d´indentitat col.lectiva forjades al llarg dels segles, i sobretot en èpoques de forta importancia i atractiu dialèctic" (Simbor y Carbó, 1993: 98). En cuanto a la novela negra, uno de los subgéneros más cultivados de la narrativa valenciana de este periodo, nos ofrece historias sórdidas de violencia, prostitución y juego pertenecientes a una Valencia oculta, alejada de los tópicos tradicionales, especialmente los de "Levante feliz", la huerta y las condiciones climáticas que configuran su imagen más conocida.

---

provinciana, estigmatitzada per la mediocritat i l´autoodi (…) arraconat per un món que sent com a hostil, l´escriptor es reclou en el seu cosmos interior –cambra, ou, úter- i en fa sala de projeccions imaginatives. La cambra esdevé així laboratori d´imatges, on la vida exterior és reinventada a la mesura de la pròpia fantasia: esdevé cinematògraf lúdic provocat per una frustració íntima davant l´entorn social. I no cal recordar –per obvis- els motius de frustració que la societat valenciana de la dècada fornia: la mediocritat cultural, l´anticatalanisme històric, la inviabilitat de la professionalització de

En la novela histórica, los autores reflexionan y revisan épocas conflictivas del pasado en un afán por recuperar la memoria del pueblo valenciano. En *La Regina de la pobla de les fembres peccadrius* (1980), Ferran Cremades efectúa un retrato de la Valencia del siglo XV, cuando la ciudad alcanzó todo su esplendor, y construye una historia alrededor del primer burdel situado cerca de las torres de Serranos, junto a la calle Roteros, donde en casi todas las casas se ejercía la prostitución. Para Simbor y Carbó esta obra es "com ho va notar Josep Lozano, un homenatge a la ciutat de València, que esdevé l´autèntica protagonista transfigurada en una dona "estimada, compadida, exaltada, discutida, triomfant, censurada" (Simbor y Carbó, 1993: 136). El mismo autor recreará en *El Cant de la Sibyla* (1983) el mundo tenebroso de las brujas en la figura de Anomia, personaje central de la obra en una coordenada histórica de gran repercusión en la historia del Reino de Valencia: la expulsión de los moriscos. La ejecución de Anomia en el patíbulo inquisidor del acto de fe es contemplada por los ojos convulsos de los espectadores en la plaza pública: "les butaques simètriques del gran teatre de la Ciutat del Guadalaviar" (Cremades, 1983: 71).

Joan Oleza escribe sobre los primeros momentos de la transición valenciana en *Tots els jocs de tots els jugadors* (1981), tratándose de una de las pocas aproximaciones narrativas sobre una época convulsa. Y a finales de los ochenta, el profesor Vicent Josep Escartí analiza en el conjunto de relatos de *Barroca mort* (1988) el episodio de la peste en Valencia de 1647.

De entre todas estas incursiones en la historia de Valencia sobresale la obra de Josep Lozano *Crim de Germania* (1980). Con ella el autor se suma a la recreación de la revuelta de las Germanías, episodio ya contemplado con anterioridad en la narrativa valenciana. Desde el punto de vista espacial destaca la descripción del autor sobre el lugar de la acción, un escenario de intrigas y acontecimientos sangrientos. La plaza del Mercado, marco que aparecerá en numerosas ocasiones en las obras que analizaremos más adelante, congrega a las multitudes para contemplar la muerte de los reos, no sin antes haber sido expuestos en un recorrido por la ciudad: "Va fer la volta pels carrers ordinaris, perquè la seua mort servís d´exemple a tots aquells que el veien passar, camí del patíbul" (Lozano, 2001: 83). La ciudad de Valencia adquiere en *Crim de Germania*

---

l´escriptor, les múltiples contradiccions de la transició política" (Salvador, 2001: 16).

un notable protagonismo, pues el laberinto de sus calles y la función de sus edificios en los encuentros e intrigas, transmiten el dinamismo de las correrías de los personajes. El Palacio Real engalanado por orden de Germana de Foix, se convierte en un marco esencial para celebrar el quinto aniversario de la victoria de las Germanías: "emparamentat amb garlandes de flors, teles magnífiques, rams de baladre, tapissos de fil d´Arràs, i amb roses de Jerusalem" (Lozano, 2001: 75-76). La iglesia de Santo Tomás también toma parte activa en el desenlace de la obra, cuando Rodrigo Hurtado de Mendoza solicita entrevistarse en este templo con Vicent Peris para evitar que los agermanados se organizaran de nuevo, o igualmente la iglesia de San Nicolás, lugar donde el vicario Ballester acoge a Francín, el saliner, antes de morir.

Como se ha citado anteriormente, la novela negra constituye el otro tipo de narrativa que, junto a la novela histórica, predomina en los años ochenta. Este subgénero tiene en Josep Lluís Seguí su precursor con novelas como *Diari de bordell* (1979) y *La gola del llop* (1983), escrita esta última en colaboración con Ferran Torrent. Ambas consiguen un retrato de los bajos fondos de la ciudad con un evidente propósito de crítica social. A partir de *La gola del llop* será Ferran Torrent quien continúe esta tendencia con la aparición de títulos como *No emprenyeu al comissari* (1984), *Penja els guants, Butxana* (1985), *Un negre amb un saxo* (1987) y *Cavall i rei* (1989). Todas estas novelas sitúan la acción en ambientes marginales de una Valencia contemporánea, donde detectives, periodistas o exmilitantes de izquierdas, desencantados de la sociedad, frecuentan prostíbulos y clubs nocturnos persiguiendo a proxenetas y traficantes de heroina. Destacamos igualmente dentro de la novela negra y erótica la obra de Fernando Arias *El canalla ceremonioso* (1988), que narra el suicidio de un "macho urbano" en el espacio decadente del barrio del Carmen. El nombre de los pubs de este viejo entorno evocan por sí solos un viaje a la Valencia de los ochenta: "El Racó", "Cristopher Bar Lee", "Casa Vella", "El Forn" y "Capsa 13".

4.2 La Valencia imaginada: 1989-2009 una etapa de auge.

A finales de los años ochenta se registra un aumento de publicaciones, sobre todo, en valenciano. En gran parte de esta novelística se observa una preocupación por el estudio de la sociedad urbana y un interés en la recuperación de la memoria histórica. Esta tendencia predominará en los años sucesivos y marcará decisivamente la imagen

literaria de Valencia en el ciclo 1989-2009. Tras conocer el estado de la cuestión de la narrativa anterior a este periodo, abandonamos el panorama trazado siguiendo los trabajos de Sirera, Simbor y Carbó para adentrarnos a continuación en el análisis del imaginario de esta ciudad a través de su proceso social y político.

En el desarrollo de este incremento novelístico influyen de manera determinante dos aspectos:

1) El cambio de régimen político, que deja atrás la antigua censura y alienta a los autores a adoptar un compromiso con la realidad sociopolítica del momento.

2) La creación de nuevos premios literarios auspiciados, sobre todo, por las instituciones nacidas al amparo de la nueva democracia.

A estas iniciativas oficiales se unen otras de tipo privado, colectivos y editoriales, como las que secundaron "els Premis Octubre", certámenes literarios todos ellos que se suman al exiguo número de los ya existentes en castellano. La nueva etapa contribuye de manera notable a la aparición de jóvenes narradores en su mayoría pertenecientes al ámbito lingüístico catalán.

Para el estudio de este ciclo tomamos como punto de partida el año 1989, fecha de aparición de *Els treballs perduts*, de Joan F. Mira, primera novela de su trilogía sobre Valencia que se completará con *Purgatori* (2003) y *El professor d´història* (2008). La publicación de *Els treballs perduts* constituye el inicio de una etapa de afianzamiento de Valencia como referente espacial en un intento de reflexión sobre el pasado de esta ciudad, siguiendo la huella de *Crim de Germania*, de Josep Lozano. Un análisis social y político que despierta, según Vicent Salvador, el interés y la atención sobre "els orígens de la decadencia en uns moments -els de la transició política, iniciada ja el 1973- en què la sensibilització pels temes de la història nacional s´acreixia" (Salvador, 2001: 31). Atrás quedaban los años setenta, una etapa en que la producción novelística incidía escasamente en una sociedad privada de los instrumentos democráticos que facilitaran su libertad de expresión. Vicent Salvador, basándose en las observaciones que efectúa el crítico Josep Iborra sobre la narrativa valenciana de esta época, apunta algunas razones sobre el aislamiento de los novelistas dentro de la sociedad:

> Iborra, des d´una perspectiva ideològica intel.ligent i honesta però potser un pèl esquemàtica, ha insistit en la *por a la realitat* –i a la simple narrativitat- d´aquesta novel.lística transgressora. La reflexió teórica sobre l´escriptura, la preferència per una temática de la marginalitat (radicalisme, exotisme, alliberament gai …), l´enlluernament culturalista pel llenguatge i l´experimentació formal, l´aïllament de la literatura en la frustració solitària, l´escassa atenció al context social immediat, són, entre altres coses, factors d´aqueixa voluntat del novel.lista dels setanta. Segurament és aquest crític el primer que va a assenyalar, amb lucidesa, una constant insistentment reiterada en la novel.la valenciana de l´època: el que podríem anomenar *complex de cambra*. La intuició d´Iborra el duu a remarcar aqueixa autopercepció de l´escriptor tancat en la cambra de la seua intimitat que el preserva d´un món hostil, personificat sovint en la ciutat de València (Salvador, 2001: 15-16).

Para el estudio de este periodo hemos reunido un corpus novelístico de unas cincuenta obras publicadas entre 1989 y 2009 que están detalladas en el Anexo II. La mayoría de ellas sitúan la acción en el siglo XX. Las ambientadas durante los años de postguerra y la década de los cincuenta tienen un carácter autobiográfico. Las de los ochenta pueden enmarcarse dentro de la novela negra y las de los noventa abordan particularmente dentro de este subgénero la corrupción de la clase política y empresarial. Menos de diez permiten un recorrido histórico de la ciudad y poco más de una decena transcurren en nuestros días revisando fundamentalmente problemas de inmigración, formas de vida en barrios marginales y corrupción urbanística.

El material de trabajo indicado permite una exploración de la temática urbana desde el espacio narrativo, pero ante todo nos acerca a las posibilidades inéditas que ofrece Valencia como ciudad imaginada. De ahí que determinados escenarios por los que corretean los personajes se conviertan en ámbitos esenciales para albergar el variado mosaico de la condición humana, pues como señala Antonio Garrido, "el hombre -y, muy en especial, el artista- proyectan sus conceptos, dan forma a sus preocupaciones básicas (cuando no obsesiones) y expresan sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio" (Garrido, 1993: 207).

Dada la amplitud y la multitud de lecturas que admite el espacio urbano ceñiremos su estudio a dos aspectos:

1) La calle y la plaza pública en su función de espacios-marco, soportes de la acción.

2) El espacio social como ámbito de la condición humana.

En el primer caso se analiza la calle como punto de encuentro de los personajes en sus andanzas y aventuras, reivindicaciones y rebeliones, porque, como indica Félix de Azúa, "la fuerza de una ciudad no está en las butacas administrativas, sino en las calles, o debiera estarlo" (Azúa, 1996: 204). El espacio social estudia a su vez el valor simbólico y la identificación que adquieren ciertos ambientes y estancias asociados a la condición y conducta del individuo que los penetra y habita.

La imagen de la Valencia imaginaria no es homogénea ni se muestra con la misma intensidad en el corpus novelístico estudiado. Así, primeramente examinaremos un grupo de obras que contempla una ciudad dotada de cierto halo de inmortalidad que la convierte en invisible, señuelo imaginario de su identidad, y solo abordable a través de la fantasía de su autor-creador. A continuación analizaremos un conjunto de novelas, el más amplio del corpus de trabajo, que tienen a Valencia sólo como referencia, sin que existan razones que contribuyan a su recreación pues los hechos podrían haber ocurrido en otra ciudad. En estas novelas la presencia/ausencia de Valencia adquiere una imagen imprecisa y sorprende su notable oquedad en la narración. Por último, abordaremos una narrativa que participa de las características de la novela y el relato biográfico. Nos transmite una idea de Valencia en un plano espacio-temporal concreto, imagen a la que contribuye también el cine o la fotografía. Esta recreación biográfica constituye el retrato de una época, que a su vez convive con el reportaje histórico. Las tres propuestas en las que se estructura el estudio siguen un orden cronológico impuesto por el tiempo de la ficción literaria de cada una de las obras.

4.2.1 Hacia la ciudad imaginada

Dentro del primer grupo iniciamos nuestro análisis, según la cronología del relato, con la Valencia del siglo XIV representada en *Diumenge de glòria* (2002), de Vicent Ortega. La novela nos presenta la ciudad como un gran espacio que encierra otros más reducidos y marginados: la judería y la morería. Dentro del amplio perímetro urbano, las tres religiones tienen su punto de conexión en los límites marcados por la puerta de Roteros de la muralla Gran. La obra de Ortega muestra el continuo asedio a la

Xerea judía a causa del odio antisemita de los cristianos instigados por el moro renegado Joseph *el Mul.là*. Su laberinto de callejuelas se convierte en un campo de batalla fortificado. Allí se intenta detener la invasión sangrienta que conducirá al incendio y posterior desaparición del gueto. La ubicación del pequeño territorio judío, contiguo a la ciudad cristiana, nos acerca a la propuesta de Lotman sobre el límite como rasgo topológico fundamental del espacio. De esta manera, dentro de la organización de la estructura espacial de un texto, el límite, según Lotman, "divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad" (Lotman, 1988: 281). Los habitantes de la judería tienen, por tanto, asignado un espacio de aislamiento al que el resto de los ciudadanos no pueden acceder libremente. En ese sentido la estructura espacial dominante se constituye como oposición dentro-fuera. Así, para el subespacio de la demarcación judía, el concepto dentro tiene un significado de protección frente a la agresión exterior de la ciudad cristiana, aunque también de la minoría árabe.

El calor de los sofocantes veranos condiciona la existencia de los habitantes en una ciudad asaltada por las moscas y otros insectos que revolotean provocando una sensación de asfixia, sobre todo en el área del gueto judío: "Aquella calor, aquella ciutat tancada, aquell vent desèrtic, sec i angoixant, enfollia la gent. Qui sabia què hi podia passar?" (Ortega, 2002: 191-192). La temperatura de la canícula agudiza el carácter violento de algunos jóvenes, como Ari *el Lleó*, que está siempre en guardia por los continuos asedios. El denso ambiente del interior de la sinagoga parece convertirse en símbolo de la opresión sufrida por unos personajes que tienen en la religión la expresión máxima de su identidad:

> Dins del temple feia calor; el fum dels ciris i dels encensers omplien l´atmosfera d´una càrrega atuïdora d´olors, llums i sorolls que produïen els més d´un centenar llarg d´homes que resaven en aquell moment. Un mormol continuat s´alçava davall de la llum del dia que hi entrava per les gelosies de pedra i de la cúpula estrellada on es veien les nervades dels arcs de mig punt que acabaven en una immensa estrella de David, un símbol d´orgull i, tanmateix, d´odi i de menyspreu (Ortega, 2002: 47).

La frágil convivencia entre los ciudadanos se rompe con el asalto y la destrucción de la judería. Esta acción, alentada por el mensaje de rencor del fraile Gelabert de Caldes, convierte la calle en un espacio de gran convulsión: "La ciutat,

envoltada de les muralles, semblava un vesper format per cel.les que eren les places i els atzucacs dels quals eixien els insectes rabiosos" (Ortega, 2002: 221). La presión que gran parte de la ciudad ejerce sobre el pequeño enclave hebreo termina por invadirlo. A pesar de la oposición de los jóvenes judíos, la ciudad se prepara para franquear los límites de la judería. En el siguiente fragmento el espacio sensorial realza la función de la calle como marco de la acción, proporcionando al lector un dinamisno similar al de una secuencia cinematográfica. El alboroto de los personajes que se dirigen hacia al lugar de la masacre, unido al griterío de sus cánticos de venganza, es representado como ríos que atraviesan la ciudad y que van a confluir a las puertas de la judería. Ese desplazamiento presagia un fatal desenlace:

> Una riuada de gent baixava per les vores del riu des de dos carrers diferents: per la travessera de la plaça dels Arbres fins a arribar a la plaça de la Seu i del d´allí, travessant la plaça de la Casa de la Vila, les dues columnes s´ajuntarien en una gentada ingent que anava acostant-se entre crits i avalots a la porta del call, que eren obertes de bat a bat des que els agutzils l´havien oberta de matinada.
>
> El primer grup, davant del qual cridava més que ningú Joseph *el Mul.là*, protegit pels galifardeus dels Centelles, armats amb espases, forques, ganivets, piques, destrals, pals, armes de tota mena que havien pogut arrabassar allà per on havien passat i dels magatzems on les tenien guardades, arribà a la rodalia de la porta de la Mar, entre crits de venjança que esdevingueren d´alegria quan veieren l´altre que desembocava a la mateixa plaça des de les muralles de vora riu cantant una salve i dirigits per Gelabert de Caldes.
>
> La immensa riuada de gent s´uní i la cridòria voleià per damunt de les teulades de les cases voreres al call. […] Durant uns instants el soroll produït per l´avalot començà a minvar lentament i els crits, els sorolls, els renecs i el refrec d´armes, a la fi, cessaren. Un silenci ensopidor es féu a la porta de la Mar i les vora cinc-centes ànimes amerades de suor que s´havien aplegat per asaltar la jueria, callaren com si la gentada, bèstia de mil caps, reflexionara sobre allò que anava a fer. El xiulit del vent de llevant es va sentir clarament entre les cantonades i el xisclet de les oronetes, en el cel blau del matí, presagià que la bogeria es desencadenaría en uns moments (Ortega, 2001: 225-226).

En cuanto al espacio social, el otro aspecto del espacio urbano que vamos a abordar, destaca en *Diumenge de glòria* el significado del palacio de los Vilaraguts. Asi, por ejemplo, dentro de los aposentos de los criados encontramos diferentes tratamientos. En efecto, Beatriu, camarera de la señora Na Carrossa de Vilaragut, mantenía un rango inferior al del mayordomo, aunque disponía de una celda para ella sola "de no més de

quatre vares de llarg per unes altres tres d´ample" (Ortega, 2001: 64). La estancia se orientaba a levante, hacia el patio de caballerías del palacio, el lugar más fresco para dormir, un privilegio que pocas criadas podían disfrutar. No obstante, la distinción social se traslada al espacio, fundamentalmente, a través de la verticalidad: debajo de la habitación de la señora y separada por una escalera de caracol. Beatriu, ejerciendo su autoridad sobre el resto del servicio, se dedicada a vigilar las tareas de l´Assufaifa, la mora encargada de hacer la colada:

> remenava dins de les tines plenes d´aigua sabonosa els llençols i les robes més bastes per a, tot seguit, passar-les a unes bàsties on, en aigua clara acabada d´extraure del pou per les filles, dues morenetes menudes de només vuit i deu anys, escórrer-les i acabar-les de rentar (Ortega, 2001: 63).

En *Conjuro para la eternidad* (2006), de Javier Gimeno, la ciudad imaginada no se manifiesta claramente hasta el capítulo V de un total de XI. La calle como espacio público ejerce gran protagonismo en los Autos de Fe de finales del siglo XV. Sara y otros personajes, acusados de brujería, son detenidos y castigados por el poderoso tribunal de la Inquisición. La entrada de la comitiva en la ciudad por la puerta de Roters adquiere una connotación tenebrosa por las sensaciones cromáticas y auditivas que aparecen en la escena. A la oscuridad de la noche, alumbrada de manera espectral por las antorchas del cortejo, se une el ruido de las carretas y el trote de la caballería sobre el pavimento de la calle. Todo ello ocasiona en los ciudadanos una temerosa curiosidad: "Algunas ventanas de las casas estaban entreabiertas con quién sabe qué anónimas gentes tras ellas" (Gimeno, 2006: 165). Después de esta secuencia la presencia de Valencia se difumina y la narración se centra en el desarrollo de los hechos, hasta que, al final de la obra, se muestra de nuevo la ciudad en la escenificación del Auto de Fe frente al palacio de la Scala y el de los Borja, en la actual plaza de San Lorenzo actual. El espacio se construye a partir del fanatismo de la ciudad allí congregada representada por el pueblo, las autoridades civiles y los miembros de la Iglesia, a los que se unen otros elementos sensoriales y visuales que aportan una vistosa teatralidad: los cantos, himnos, estandartes, así como las poltronas y bancos para presenciar el pomposo acto que finaliza con la lectura de las terribles sentencias de cumplimiento inmediato. La ornamentación de la plaza adquiere paradójicamente un vistoso engalanado festivo: "como la novia se prepara para su solemne celebración, tapices, tules y sedas colgaban

por doquier sobre una tarima que ocupaba casi todo el espacio útil" (Gimeno, 2006: 294). Para llevar a cabo los tormentos y las ejecuciones de este tribunal, la ciudad ofrece curiosamente una sosegada perspectiva urbana:

> Para este fin está preparado en un altiplano el quemadero, un lugar donde el majestuoso Túria, lento y de rojizas aguas, sigue la sinuosa curva de la muralla y abraza los pastos de la Pechina, allí la leña, los suplicios del látigo y los verdugos esperan a la comitiva (Gimeno, 2006: 295).

También *El mut de la campana* (2007), de Josep Lozano, muestra la sociedad rígida apreciada en *Conjuro para la eternidad*. Pero, a diferencia de esta última, en la de Lozano no se produce ninguna gradación, pues Valencia está presente en todo momento. De hecho manifiesta su protagonismo junto al resto de personajes. *El mut de la campana* construye la imagen de una Valencia barroca[122] y turbulenta, situada en la primera mitad del siglo XVII, que asiste en masa al delirante espectáculo de las sentencias de la Inquisición. En este contexto el autor recrea una ciudad férrea e implacable regida por la religión y el dogmatismo de la Iglesia. Lozano nos introduce de nuevo en la plaza de San Lorenzo en otra visión estremecedora del Auto de Fe. El recinto se prepara para albergar, a los sones de "la ronca trompeta de la Inquisición" (Lozano, 2007: 45). La convocatoria al solemne acto se había efectuado la víspera mediante pregón ante un público exaltado que nada más escuchar la noticia prorrumpía en gritos de "Visca la fe de Crist !!! Visca la fe de Crist !!!" (Lozano, 2007: 45), como si de una fiesta se tratase. El dramatismo se consigue también gracias al espacio, a lo que podríamos denominar la construcción del escenario, en el que resaltan los elementos visuales de gran impacto, tales como doseles de color negro colgados de las ventanas de los edificios, así como individuos vestidos de luto "portant creus, imatges de Crist i ciris encesos, esperant altius, desficiosos, que començàs la cerimònia" (Lozano, 2007: 44-45). Los espectadores no permanecen indiferentes a los ritos que allí se representan, sino que más bien responden con un entusiasmo estremecedor. En este

[122] En relación con el grado de implicación y protagonismo que presenta la ciudad como escenario de la trama novelesca, Vicent Simbor señala que "aquest món del Barroc valencià de la primera meitat del segle XVII no és un simple decorat escenogràfic per a embolcallar la història, sinó un element viu i actiu, un vertader actor, que, en acomplir el seu paper actancial (el d´oposant), condiciona i determina els destins dels personatges. És una societat pètriament encotillada per una moralitat, almenys públicament o epidèrmica, inflexible i absorbent. […] Aquesta societat es conduïda al pur deliri, sota els infatigables ulls vigilants de la Inquisició" (Simbor, 2007: 14-15).

sentido Ricardo Gullón analiza la conexión que se establece entre el lugar de los hechos y lo que se escenifica, señalando que: "el espacio es producto de una situación y se tiñe de lo que ella es y significa. Siendo una situación delirante y delirantes los acontecimientos (de una realidad delirante), el espacio es lógicamente el del delirio" (Gullón, 1980: 60). La lectura de *El mut de la campana,* como la de *Crim de Germania*, debido al rigor histórico con que son tratadas, transportan al lector al lugar de los hechos convirtiéndole en espectador, "immers i seduït", según Vicent Simbor, por la cercanía emocional al yo narrador-protagonista. (Simbor, 2007:14). El siguiente fragmento es el recuerdo vivo del entonces niño Bernat Crestalbo, al que su madre había llevado, a pesar de la crueldad, a una ejecución porque se trataba de un acto religioso que convenia presenciar:

> Els ajusticiaren en sengles fogueres. Quan ja eren els reus lligats a les pires, un dels botxins, amb un pinzellot a la mà dreta i sostenint amb l´esquerra un llibrell d´obra de color verd, ple d´una substància blanca, enganxosa, hi pujà per llefardar-los. Ho va fer amb prestesa, cosa que va sorprendre´m, i com que no sabia amb quin propòsit els tractaven així, vaig preguntar-ho a la mare:
>
> -Per què els unten el cap, les mans i la roba?
>
> -Els enllarden amb sagí de porc. Hi posen tot el que poden perquè així cremen millor.
>
> Resposta que em va deixar molt parat, encara que no hi vaig dir-li res.
>
> A la condemna i execució dels sodomites –Déu els haja perdonat- vingué molta gent de la ciutat i del regne, i també gent forastera, que en mirar-los t´adonaves com gaudien de l´execució. Tanmateix, el fet de veure com s´encenia en flames la roba amb que anàven vestits, com crepitava el greix fos de la carn humana, la seua desagradosa olor, i els crits dels pobres convictes clamant el perdó, desesperançats, va afectar-me tant que m´entraren unes ganes de bossar sense aturador: semblava que anava a tirar els primers calostres i que anaven a eixir-se me´n les ninetes dels ulls per les orelles (Lozano, 2007: 47-48).

La voz del narrador-protagonista, el dominico Bernat Crestalbo, permite conocer el lugar denominado "la volta dels condemnats", un recorrido habitual que efectuaban los reos de muerte "des del portal de Serrans fins a la forca del Mercat, passant pels carrers de Cavallers i Bosseria –per emular el camí del Calvari que havia fet Crist en pujar a la muntanya de la Calavera" (Lozano, 2007: 33). La plaza del Mercado, frente a la Lonja de la Seda, adquiere un aire siniestro al ser el lugar de

ajusticiamiento y posterior putrefacción natural de los cadáveres colgados en la horca, cuyo hedor se mezclaba con la pestilencia del pescado en venta. La plaza del Mercado se convertía así en un lugar donde convivían habitual y simultáneamente la vida y la muerte, el impulso vital y la destrucción, ambos simbolizados por el alimento, soporte de la existencia humana y la aniquilación del propio ser. El siguiente fragmento muestra esa metáfora de la inevitable pulsión entre el eros y el tanatos a través del recuerdo de Bernat Crestalbo:

> Una visió atroç per al meus ulls d´infant, llavors d´uns deu o onze anys, i que deixà en mi una petja inesborrable, malgrat que jo ja n´havia vist en altres ocasions. Sí una vegada a l´estiu, que anàrem a l´ermita dels Peixets, i a veure els penjats al barranc de Carraixet, o bé més sovint encara els de la forca de pedra de la plaça del Mercat, davant de la Llotja de la Seda, quan anava als matins amb ma mare a comprar queviures. Lúgubres cossos oscil.lants al buf del vent, vestits amb pellingots, amb els calçons bruts de femta, concagats per la por que els corglaçava en el moment final. Figures ingràvides, amb els ulls buidats pels corbs o els puputs, movent-se entre un fotimer de mosques verdes i singlots de resseques sardines, cabuts o morralla, a la fi que la ferum de peix pudent apaivagàs la fetor de la carn putrefacta, avivada de cucs. Fins i tot en una ocasió, no volguda per la mare, havia vist a la forca del Mercat com al reu li pegaven la bancalada, l´empenta que donen perquè s´hi quede penjat, i els últims sotracs quan estava morint-se (Lozano, 2007: 43).

No siempre la calle se convierte en marco de acontecimientos luctuosos. *El mut de la campana* muestra también espacios vinculados al bullicio festivo, estableciéndose entre los personajes y el lugar de los hechos una relación de recíproca complicidad. Es cierto que cada espacio social, debido a su singularidad, acoge un determinado perfil de personajes. Sin embargo, la plaza de la Seo, ha congregado siempre un público muy heterogéneo, también en la actualidad, dado que en este espacio se ubicaba, y continúa albergando, el poder político[123] y religioso, circunstancia que lo ha hecho siempre accesible a escenificar todo tipo de manifestación pública. En esta obra, el fraile Bernat Crestalbo, siguiendo los pasos de la actriz Constança, se encuentra con un ambiente de fiesta mayor. La muchedumbre abarrota la plaza a la espera de la salida de la procesión del Corpus, cuya caracerística teatral ha perdurado hasta nuestros días:

[123] La condensación de poderes públicos era todavía mayor que en la actualidad, pues junto al Palau de la Generalitat, en la calle Caballeros se ubicaba el antiguo Ayuntamiento hasta 1860, fecha en que fue demolido. Hoy apenas nos quedan muestras visibles de este edificio, salvo como indica Sanchis Guarner:

> Tot seguit, s´encaminà cap a la plaça de la Mare de Déu, que ja era de gom a gom. Hi havia tant de personal esperant que eixís la processó que semblava un firal, entre cavalls i gent. […] La processó va eixir de la Seu a l´hora assenyalada i, com d´habitud, amb molta solemnitat. Assistí a la gran desfilada la senyera, amb timbals i clarins; el capellà de les Roques, un mossen botinflat i caraplé, que sempre va saludant tothom muntat sobre el bell cavall negre; els nans i els gegants, acompanyats dels sons del tabalet i la dolçaina; les dansetes de la Moma i els momos; la dels Cavallets. […] En acabant, els gremis, amb els seus patrons, i les religions també amb els seus, les parròquies, els cirialots, els músics de la capella de la Seu, el pabordes amb vestes de bocaram, els barons i els títols del regne, els canonges, nobles, i la Custòdia amb les dignitats del bisbe, el virrei i les autoritats del regne i ciutat (Lozano, 2003: 166-171).

La plaza de la Seo en *El mut de la campana* se convierte en punto de encuentro. Según cuenta el fraile Bernat, cada mañana a la salida de misa se forman pequeños corrillos junto a la puerta de los Apóstoles de la Catedral: "Aleshores escoltàrem passant passant, els rotgles que s´acostumen a fer per saludar-se o comentar les coses més diverses" (Lozano, 2003: 175). Los personajes de *El mut de la campana*, en pleno siglo XVII, aprovechan cualquier celebración religiosa para lanzarse a la calle y evadirse de la penuria económica que azota la ciudad. Así, después de la Misa del Gallo, los feligreses salen a festejar la Navidad "proveïts de simbombes i reclams de llanda, tot fent gatzara i cantant alegres villancets i nadales pels carrers" (Lozano, 2003: 31). También los carnavales llenan de alboroto no sólo la plaza de la Seo sino también otros enclaves cercanos, escenarios por unos días de una representación desafiante e irrespetuosa. Josep Lozano nos traslada a una ciudad festiva en la que han desaparecido las fronteras sociales. Así lo constata el fraile Bernat en su particular laberinto urbano:

> Per anar a la Seu pensava fer el recorregut de costum, passant pel carrer de la Mar, Avellanes i el Trinquet de Cavallers. Perquè com calia esperar, una gernació de persones devia omplir els llocs més freqüentats de la ciutat: plaça de la Seu, la del Mercat i la de Predicadors, i aquells carrers esdevindrien passeres molt transitades, ja que en transcórrer unes hores, la gent celebraria amb bullícia aquell quasi pagà Carnestoltes de València, una festa més per als sentits que altra cosa, en què, aprofitant-se de les màscares i les disfresses, esdevenen dies d´irreverència contra les autoritats, d´exaltació dels baixos instints, de burla dels ordes religiosos i de la jerarquia eclesiàstica (Lozano, 2003: 119).

Bernat sufre en los carnavales el desdén de una juventud que estalla ante en la

---

"un magnífic teginat i una porta de ferro traslladats al Consolat del Mar" (Sanchis Guarner, 1976: 267).

calle por la represión ejercida por los poderes conservadores de la época, que de manera ostensible limitan y controlan el extroversión festiva. En este sentido, Bajtín recuerda que las fiestas oficiales, tanto las religiosas como las laicas, sacralizaban el orden existente impidiendo al pueblo escapar del orden social establecido:

> Por eso el tono de la fiesta oficial traicionaba la *verdadera* naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba. Pero como su carácter auténtico era indestructible, tenían que tolerarla e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública (Bajtin, 1987: 15).

La fiesta carnavalesca avanza imparable en cada esquina del entramado antiguo de la ciudad, amenazando el paseo de Bernat, que camina cabizbajo ante el temor de ser blanco de la mofa por la presencia de jóvenes que corrían alegres cantándole obscenidades[124]: "Veniu, frare, veniu! Vist que sou jove tindreu l´ou ple! Veniu que tenim dones que us duran al cel, només a muntar-les! Dones jóvens, més dolces que la mel! (Lozano, 2003: 121). De esta manera la calle pierde sus límites dado que el ambiente de fiesta invade toda la ciudad engullendo a cualquier individuo sin distinción social ni jerárquica. Bernat se molesta ante la actitud divertida de un grupo de mujeres que le manchan el hábito al lanzarle un huevo de harina desde un balcón: "Mai no havia pensat que hi hagués algú capaç d´atrevir-se a fer una cosa així, ni en Carnestoltes ni mai, i encara menys que vingués d´una dona" (Lozano, 2003: 121-122). Para Bajtín, la abolición de todo tipo de límites define al carnaval: "es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes *de la libertad*" (Bajtin, 1987: 13).

Lozano va perfilando a lo largo de *El mut de la campana* distintas imágenes de una misma ciudad. El análisis de una de ellas nos conduce a una sociedad dominada por el fanatismo popular, dado el comportamiento ciego y apasionado de sus personajes en

[124] El ambiente desbocado que vive el carnaval fomenta el contacto libre e impone la igualdad entre todos los individuos que normalmente en la vida diaria actúan separados por las barreras sociales. Una actitud que no respeta en este caso, los hábitos del fraile Bernat. En este aspecto Bajtin manifiesta que en la fiesta carnavalesca "se elaboran formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnavalesco típico" (Bajtin, 1987: 16).

defensa de una creencia o disciplina moral. Si el espacio social[125], según Carlos Reis y Ana Cristina Lopes, se configura sobre todo en función de los hábitos sociales y gestos de los personajes, en *El mut de la campana* encontramos diversos casos de una conducta exacerbada que alcanza no sólo a las clases sencillas, sino también a las clases altas. Todos los estamentos actúan de alguna manera condicionados por la exaltación y el arrebato propios del mundo barroco. El carácter absoluto y hermético que ejerce el poder religioso provoca una actuación desorbitada. Tal es el caso de un personaje secundario, Ximo la Bola, campanero de la parroquia de San Andrés: "un home bastant ximplet, amb fama de fartó i petorrer" (Lozano, 2007: 68). Al enterarse de la publicación de un edicto de la Seo, que prohibía el culto al padre Simó[126], se ahorca en un arranque de cólera de la campana mayor. La hija de Ximo la Bola, Carmen Lareyna, La Monya, representa el prototipo de guardiana de la moralidad pública a tenor de su labor de vigilancia en todos los ámbitos de la sociedad valenciana. Este personaje, resentido por haber sido rechazado por el padre del fraile Bernat Crestalbo cuando le pidió en matrimonio y por la imagen de su padre ahorcado de la campana mayor de San Andrés, enloquece de tal manera que demostrará una gran agresividad en todos sus actos. La Monya incita a alzarse contra Sandalio Toral, esposo de la actriz Constança y cabo de guardia de la muralla de Valencia. Una sociedad moralista e intransigente castiga de manera brutal la condición de marido cornudo, que el propio Toral ignora. Por ello queda estupefacto cuando es conducido preso por una turba enfurecida que clama justicia en medio de gritos e insultos. De nuevo la calle, en este caso la plaza de la Seo, se convierte en el espacio elegido por el pueblo sencillo para escenificar su

[125] La idea de la ciudad como un inmenso espacio social es apuntada por Joan Oleza a propósito de *La Regenta*. Oleza se refiere a la enorme capacidad englobadora del espacio humano y natural que representa la ciudad de Vetusta: "El mundo se nos ofrece no como en un cuadro de costumbres, sino como un espacio abierto y vivo en el que lo general viene dado a través de infinitud de individuos, cada uno con sus pasiones y su frustración a cuestas, con sus reacciones y pensamientos más íntimos" (Oleza, 1984: 201).

[126] Els simonistes era un movimiento de devoción popular muy arraigado en la Valencia del siglo XVII hacia mossén Francesc Jeroni Simó, un beneficiado de San Andrés que según Sanchis Guarner: "pretenia adreçar-se a Déu a través d´un diàleg directe i simple, i que tot propugnant la supremacia de la fe sobre els actes de devoció, havia dut una vida introvertida i edificant de certa anomenada. El poble i alguns personatges importants començaren tot d´una a reverenciar-lo com a sant. Nogensmenys, els dominics, l´Arquebisbe i els frares en general, s´hi oposaren, i els incidents entre els "simonistes" i els "antisimonistes" sovintejaren a la ciutat" (Sanchis Guarner, 1976: 311).

crueldad:

> Poble de València¡ Aquest, coma banyut consentit, cal emplomar-lo¡ És el càstig que es mereix¡ […] Ja que no està ací la puta de la teua dona per a assotar-te, com mana el costum amb els cabrons consentits, jo et vergaré, infeliç¡ Que no vals ni els budells d´un gos¡ (Lozano, 2007: 217).

El papel de La Monya como guardiana de la decencia ciudadana, le lleva a denunciar en plena calle las relaciones carnales entre el fraile Bernat i Constança, la actriz del teatro de la Olivera. También en este caso La Monya reúne a un grupo de transeúntes y clama: "maixca animal calent […] Qué Déu té una maça que pega i no amenaça! Frare mala raça! Mals dies i males nits et done Déu, religiós sense criança, i mal Sant Joan que tingueu![127]" (Lozano, 2007: 169).

También la nobleza, desde sus aposentos señoriales, actúa movida por el fanatismo religioso de los "simonistas". Tal es el caso de la marquesa de Caracena, esposa del virrey, que al sentirse enferma pidió el bacín donde defecaba el padre Simó para introducir la cabeza y mortificarse con el fin de alcanzar su curación.

En la novela de Lozano, la peste condiciona la vida y el comportamiento de las clases populares. Se produce un gran desconcierto, pues se ignora cómo enfrentarse a la temible epidemia. La calle y la plaza pública participan por tanto de la muerte y de la desolación de aquellos que no tenían medios para escapar y vagaban perdidos:

> Els soterradors no abastaven a donar-los sepultura a tots. Veies deambular per València, com ramats de cans, hòmens famolencs, demacrats, sense color, que a la vista de la gent feien llàstima; tanta que, si poguessen, haurien plorat les mateixes pedres. […] Tothom es barrejava amb tothom, sans i encontrats, tant a les carnisseries, a les processons, al mercat, als temples i capelles, monestirs i convents; cosa que augmentava encara més el contagi (Lozano, 2007: 220).

[127] Cuando la Monya se refiere a Bernat Crestalbo llamándole "religiós sense criança" se refiere a la falta de vocación del fraile, dado que su madre Martina Baixauli, forzó la entrada de su hijo en el estamento eclesiástico, como señala Vicent Simbor: "una de les poques solucions per a escapar de la misèria familiar i escalar posicions en estrats socials més elevats" (Simbor, 2007: 13). Sin embargo la vida del clérigo no será plena, tampoco la de su amante Constança, esposa del infeliz Sandalio Toral, pues esta al final morirá de peste y Bernat acabará mutilándose sus genitales al reconocer sus pecados carnales con la actriz. Por tanto se producen en el fraile dos castraciones, una espiritual impulsada por su madre introduciendo a su hijo en un mundo al que vocacionalmente no pertenecía, y la otra carnal provocada por él mismo al renunciar al placer de su cuerpo por los votos de castidad de su condición de fraile.

El olor pútrido se adhiere a la imagen de una ciudad que muere inevitablemente: "i res no s´hi podia fer, sinó deixar que passassen aquells temps tan dolents" (Escartí, 2002: 181). El hedor se convierte en algunos fragmentos de *El mut de la campana*, que también presta atención a este terrible episodio de la historia valenciana, en el elemento más destacado del espacio sensorial a juzgar por expresiones tales como "carrers de brutícia", "palla podrida", "embenatges purulents", "carretes plenes de cadàvers". En este sentido, el marco espacial puede a veces parecer contaminado por la pestilencia humana, según observa Georges Matoré:

> Les odeurs et les sauveurs qui dégagent l´homme et les choses qu´il imprègne sont ressenties comme repoussantes, mais en vertu d´une ambiguïté dont nous avons décelé des traces précédemment, elles constituent en même temps un objet d´attraction. […] peut-être lui semble-t-il qu´il pourrait conférer à nouveau l´existence aux objets en leur faisant réintégrer un cycle vital (Matoré, 1967: 231-232).

Esta dudosa atracción por los olores repulsivos a la que refiere Matoré tiene su equivalencia en el comportamiento de algunos personajes de *El mut de la campana* a los que no les importa apoderarse de aquellas ropas y enseres que se lanzaban desde balcones y ventanas a la calle y que habían pertenecido a los cadáveres: "roba vella i moltes altres robes de gent que havia empestat, y alguns ho recollien, cosa que va agreujar aquella tràgica situació (Lozano, 2007: 232).

El espacio social se percibe claramente en la diferencia de clases en *Nomdedéu* (2002), de Vicent Josep Escartí, novela ambientada a finales del siglo XVI. En ella la ciudad de Valencia aparece de manera intermitente, aunque con un claro protagonismo, sobre todo en aquellos fragmentos que muestran las costumbres y los hábitos que adopta la gente más poderosa frente al pueblo llano. Así, los agobiantes veranos sufridos en la ciudad de Valencia son determinates para que los señores de la Roca busquen los lugares de sombra más placenteros de sus mansiones "arrecerats a l´ombra benefactora de les fulles verdissimes" (Escarti, 2002: 6) y tomando el agua de nieve[128]. Resulta un

[128] El agua de nieve era signo de distinción social que se utilizaba para refrescar bebidas y alimentos y elaborar sorbetes y refrescos, sin olvidar los efectos terapéuticos que le atribuían los médicos en la curación de hemorragias y como recurso para las fiebres. Dado que había que trasportarla desde zonas alejadas, como la sierra de Mariola o Xàtiva, la venta en la ciudad de Valencia lo convertía en un artículo de lujo. En *Nomdedéu* se relata cómo las criadas de los señores iban a adquirir el apreciado producto: "I encara, fresquíssima aigua de neu podia comprar-se al bell ple del migdia, quan acudien a comprar-la les

deleite al alcance de pocos: "la gent rica i tots els qui podien no escatimaven recursos per fer-se amb algun cànter de l´aigua preciosa que cada dia pregonaven els venedors" (Escartí, 2002: 6). Toda una atmósfera refinada, verdadero cuadro de costumbres, que muestra el deseo de los Roger de la Roca de alcanzar el bienestar de una posición social confortable, no sólo en la manera de combatir el rigor estival, sino también en la búsqueda de la armonía hogareña rodeados de la decoración más exquisita:

> Llavors, ràpidament mesurat el primer got, tots se la bevien amb fruïcció i deler. També, però l´acompanyaven de malvesia o fondellolets o d´algun altre vi especiós, com ara el moscatell, que era cordial, i també agradava d´allò més al nou senyor de la casa, el qual, d´ençà que havia heretat l´estat i la fortuna del seu oncle -quan no s´esperava d´ell, si no era que morís havent ocupat un lloc poc destacat en la família- vivia tan noblement com li era possible i encara més, de manera que cada novetat luxosa que arribava d´Itàlia o que posaven de moda els grans senyors a la cort del virrei, ben prompte era incorporada als costums de la casa (Escartí, 2002: 7).

Las diferencias sociales se extreman cuando la peste comienza a asolar Valencia. En ese momento los señores de la Roca marchan hacia sus posesiones en el interior del Reino escapando de la terrible plaga, mientras que los criados permanecen en la mansión de la ciudad para cuidarla hasta la vuelta de sus amos. La sumisión de los vasallos era tal que, ante esta huída de los Señores, incluso se despedían con lágrimas, como las de dona Isabel: "en especial les dones més majors, que digueren que si arribava la pesta, elles moririen i ja no la veurien més" (Escartí, 2002: 25). En *Nomdedéu* la distancia entre clases es escenificada por los criados, también en plena calle, ante la indiferencia de los nobles:

> Un parell de veïns saludaren amb cordialitat, en veure el carruatge dels de la Roca. Dona Isabel, tímidament, contestà amb un gest del cap. Algun criat de les cases del carrer, com era natural, solament va fer una lleugera inclinació de cortesia i de reverència, però no esperà la resposta dels senyors, que tampoc es produïa. Una dona que malgrat ser tan matí ja arruixava el carrer per agranar-lo millor, tot just davant la casa dels seus amos, es persignà i beneí els viatgers (Escartí, 2002: 26).

---

criades de les senyores que havien matinat poc o d´aquells a qui se´ls havia despertat el desig de forma sobtada, a punt d´anar a dinar" (Escartí, 2002: 6).

Las clases populares dominan también la escena pública en *Bonaventura. Sangre, cólera, melancolía y flema* (2011)[129], de Carlos Aimeur. Los acontecimientos ocurridos a finales del siglo XVII a raíz de la muerte de Carlos II, el Hechizado, y que dieron origen a la Guerra de Sucesión, son relatados en la "cédula escrita" que el protagonista José Vicente Bonaventura, hijo bastardo de una esclava morisca y del marqués de Gormaz, dirige al rey Fernando VI para dar cuenta de los esfuerzos que su padre, el monarca Felipe V, tuvo que realizar para ocupar la corona del Reino de España. Los sucesos ya narrados, las ejecuciones en la plaza del Mercado, han sido tratados en otras novelas anteriores, lo que varía en esta obra es el modelo discursivo Los ajusticiamientos en este enclave urbano siguen alimentando la ansiedad de una concurrencia complacida ante una crueldad disfrazada de un carácter festivo que recuerda al antiguo circo romano. El espacio, siguiendo las pautas de Matoré, adquiere la categoría de sensorial a partir de diferentes estímulos, unos auditivos, procedentes de la muerte del reo y el jolgorio que produce en el gentío, y otros cromáticos, derivados de la sangre que despide el descuartizamiento del reo:

> El sonido que produjo el cuello del reo al quebrarse partió también el silencio y el verdugo, por la fuerza de la caída, se soltó y cayó al suelo entre los vítores, risas y aplausos de los presentes, mientras el cuerpo del criminal se quedó suspendido, agitado como un colgajo. El verdugo, irritado, se incorporó y subió de nuevo al cadalso. Procedieron entonces a izar también el cadáver sobre la tarima, donde el verdugo comenzó a descuartizar al muerto con un hacha. Para deleite de la muchedumbre, el matarife izó el primer miembro desgajado del cuerpo y lo agitó por el aire, expulsando así la poca sangre que permanecía atrapada en las venas, no más de unas gotas. Los niños que ocupaban las primeras filas quedaron salpicados de ella, aunque aquello no parecía molestarles, ya que presumían entre ellos a ver quién estaba más manchado, y mostraban los lunares encarnados en sus camisas o sus rostros (Aimeur, 2011: 65).

La multitud y espacio se asocian de nuevo en esta ocasión para recibir de madrugada al ejército del Archiduque Carlos. La ciudad amurallada, cerrada durante la noche, no es inconveniente para que la impaciente plebe, sin esperar a que se abran las

[129] A pesar de que el periodo de estudio abarca desde 1989 a 2009, incluímos excepcionalmente esta novela de Carlos Aimeur con el objetivo de cubrir un hueco decisivo en el imaginario histórico de la ciudad: la Valencia de 1700 en ese tránsito del Barroco a la Ilustración y un episodio escasamente novelado como la Guerra de Sucesión y sus consecuencias para la ciudad y Reino. La obra obtuvo el XXV Premio Vicente Blasco Ibáñez de Narrativa en castellano en 2007, aunque se retrasase su publicación cuatro años después.

puertas del baluarte, trepe por el portal de Ruzafa. Los gritos de júbilo se mezclan con los tambores y los clarines de las fuerzas del general Basset en una secuencia espacial de tintes cinematográficos que muestra el movimiento constante de los personajes que toman y se adueñan de las calles de la ciudad.

La cultura de la escenografía barroca sigue dejando su huella en unas fiestas públicas, que destacan, según Pilar Pedraza, tanto "por su frecuencia y aparente riqueza como por su papel de pantalla distractiva entre la masa y la crisis" (Pedraza, 1982: 14). La misma autora señala que en Valencia siempre se han vivido con especial intensidad porque es: "harto pródiga en todo tipo de celebraciones sacras, profanas y mixtas" (Pedraza, 1982: 14). Aimeur en su obra incorpora la teatralidad de la fiesta barroca al recrear las celebraciones de la finalización de los trabajos pictóricos al fresco que Antonio Palomino realizara para la iglesia de los Santos Juanes. Bonaventura relata la que sería la última gran fiesta de la ciudad antes de su toma por el poder borbónico. La calle y la plaza pública albergan los elementos característicos de los que se nutre el barroco efímero, las luminarias, los ramos de pólvora, antorchas, enanos con grandes llamas, fuentes y altares que adornan cada esquina, convirtiendo la ciudad en un gran escenario carnavalesco:

> No os podeis imaginar la procesión con más de mil cirios y todos los gremios con unas galas que tardarían años en verse. (…) Fue tan larga que se extendió hasta la medianoche. Valencia estaba adornada como un paraíso (Aimeur, 2011: 115-116).

Las nuevas inquietudes intelectuales, asociadas al incipiente movimiento de la Ilustración, quedan reflejadas en *Bonaventura. Sangre, cólera, melancolía y flema* a través de la utilización y del análisis del plano del Padre Tosca[130]. Sobre el detalle del mapa, el protagonista descifra los movimientos de la bestia que tiene atemorizada a la ciudad, matando a mujeres y personas indefensas: "Sólo me faltaba una imagen de

[130] Sanchis Guarner destaca la importancia del trabajo de Tosca: "Comenta el geògraf Houston que en aqueix plànol de Tosca, que és el primer delineat amb detall, s´observa clarament la morfología de la ciutat posterior a la Reconquista. Fa veure com s´hi distingeixen les barriades velles i les més modernes, els congestionats districtes del recinte de muralles musulmà enderrocat en el segle XIV, i, en certes parròquies, com la de la Catedral, el replantejament de les edificacions. En el 1704 existia encara una considerable superficie d´horts i espais oberts; per això, durant un parell de centúries encara hi hauria un procés de consolidació urbana intramurs, abans que no calgués una expansió notable per l´Horta" (Sanchis Guarner, 1976: 333-334).

Valencia, fiable, a partir de la cual medir con exactitud, calcular, buscar" (Aimeur, 2011: 292). De esta manera Bonaventura analiza con detalle la trama urbana de callejuelas y la figura elíptica que el asesino traza en sus actuaciones. El estudio pormenorizado que efectúa Bonaventura en la biblioteca de los Ortí, le permite descifrar sobre el mapa de Tosca la actitud y los desplazamientos del asesino:

> -Fijaos que la primera muerte aparece aquí, en el sudeste de la ciudad, cerca de la puerta del Mar. Observad como, conforme va pasando el tiempo, su acción se extiende hacia el oeste y hacia el norte, pero nunca ha actuado en este extremo, el más oriental, salvo en el caso de la hija de Matías. Eso significa que fue aprendiendo, que se atrevió a adentrarse cada vez más dentro de muros. Al principio actuó aquí por una prevención natural a no ver acabada su obra. Una vez se fue haciendo más hábil, se atrevió a recorrer nuevos lugares. (Aimeur, 2011: 295).

El imaginario urbano que nos presenta Aimeur de la Valencia de la época, contiene trazos alejados de la tenebrosidad de otros episodios de la novela. Tal es el caso de la agradable sensación de la estrenada libertad que disfruta Bonaventura lejos de su familia adoptiva. La mutua interacción entre paisaje y estado de ánimo del personaje nos descubre un bello perfil urbano dotado de sensaciones visuales, luminosas y cromáticas en la luz crepuscular del sol que recorta las torres de Serranos o en la coloración adquirida por un cielo lapislázuli. Los términos sensoriales alusivos a las condiciones térmicas y olfativas del ambiente aparecen cuando la descripción recrea los cercanos campos de moreras "vigilados por el convento dedicado a San Pio" (Aimeur, 2011: 87) y acariciados por la suave brisa que "atemperaba la calidez del día" (Aimeur, 2011: 88). En ese estado de sosiego Bonaventura contempla sorprendido, desde la otra orilla del Turia, una Valencia fortificada con las imponentes puertas que regulaban su acceso con el cercano Palacio Real en cuyos aledaños deambulaban señores a caballo y damas en calesas, todo un exponente de placidez y belleza urbana que no hacía presagiar las convulsiones políticas de la inminente guerra de Sucesión.

En *Les ales de Mercuri* (2002), de Mariano Casas, la actividad mercantil y la autoridad eclesiástica[131]influyen de manera notable en la disposición del espacio social.

[131] El espacio que se percibe en *Les ales de Mercuri* no es sólo un espacio físico donde actúan los personajes, sino también el espacio que va construyendo la colectividad social que lo habita. En este sentido Díaz de Castro y Quintana Peñuela manifiestan que: "el espacio no es solamente una llanura o una montaña donde hay pueblos y carreteras; que ese espacio es también la actividad de los hombres –clases, grupos- que lo dividen, se lo apropian, lo recorren y se lo disputan al mismo tiempo que lo van

Ya no existen, como en el pasado, espacios de confinamiento para grupos marginados, sino la presencia indiscutible de una burguesía heterogénea, que comprende desde el modesto artesano al gran comerciante o rentista propietario de grandes extensiones de tierras. El progresivo arraigo de esta nueva clase social se fundamenta en la multiplicidad de funciones y de necesidades de una ciudad que en el siglo XVIII había alcanzado un destacado crecimiento comercial:

> A la ciutat ja no hi havia barris separats per a musulmans o jueus des de feia segles. Les minories havien estat assimilades per la força o expulsades sense miraments. […] Un observador més atent, i Marco Galea ho era, podia advertir dins els murs de la ciutat barreres invisibles que separaven els uns dels altres (Casas, 2002: 12-13).

Los límites "invisibles" separan y agrupan a artesanos y menestrales controlados por los gremios que, a su vez, imponen su dominio sobre las cofradías[132]. Mientras que las clases populares viven hacinadas en las insuficientes viviendas de intramuros, las clases acomodadas ocupan las mansiones y palacios a lo largo de la calle Caballeros. Los nobles ven con recelo el enriquecimiento de una burguesía procedente en su mayoría de Malta y Francia que se ha instalado entre el convento de la Merced y el de las Magdalenas. Finalmente, los clérigos ven en la presencia extranjera de los nuevos burgueses un peligro para la fe católica, pues para ellos constituye una entrada encubierta de protestantes, judíos, jansenistas u otros enemigos de la religión verdadera.

La lectura de *Les ales de Mercuri* descubre cómo el espacio va asimilando los

---

cargando de valores simbólicos que justifiquen esas actividades, símbolos que luego encontramos en los relatos de los viajeros, en los folletos de turismo, en las novelas, en los "spots" televisivos … o en los reflejos psicológicos colectivos de las gentes" (Diaz de Castro y Quintana, 1984: 19).

[132] Las cofradías surgen en el siglo XVIII como respuesta a la necesidad de amplios sectores de la población a unirse para proteger sus intereses. En *Les ales de Mercuri*, el padre Casar aclara la finalidad de la creación de estas hermandades: "Les confraries es convertirien en un refugi segur per a les gents de procedència estrangera. La religiositat popular exacerbada, el gust per les cerimònies enrevessades i pels protocols i les pompes, i la teatralitat dels oficis litúrgics i processionals serviren de pantalla per a unes societats que tenien uns fins que anaven més enllà dels simplement espirituals. […] Les advocacions i els patronats, els estendards, les banderes i les imatges no eren més que una manifestació externa d´una realitat prou més complexa. […] Molta gent que acabava d´arribar trobava al si de la confraria ajut per a establir-se, un treball o un allotjament provisional. Aquell primer pas els obligava a mantenir-ne la fidelitat fins a la mateixa mort, i els fills heretaven també el compromís" (Casas, 2002: 13-14).

significados que adquieren ciertas atmósferas sociales. Así, la biblioteca del padre Fenech, prior de la cofradía de los malteses, por su aislamiento y privacidad favorece intrigas y maniobras de conspiración[133]. La audacia y la dificultad de los negocios que atraen al comerciante Marco Galea cuentan con la complicidad de las cofradías religiosas: "sabia bé que l´església podia ser un aliat formidable o un enemic terrible segons fóra el cas" (Casas, 2002: 23-24). El camino que emprende Marco Galea para llegar a este espacio interno puede analizarse desde el concepto de frontera de Iuri M. Lotman, elemento esencial del metalenguaje espacial de descripción de la cultura:

> El carácter de la frontera está condicionado por la dimensionalidad del espacio que es delimitado por ella (y viceversa). Puesto que en los modelos de la cultura se viola en los puntos fronterizos el carácter ininterrumpido del espacio, la frontera siempre pertenece exclusivamente a uno –al interno o al externo- y nunca a ambos a la vez (Lotman, 1998: 109).

Por tanto en los movimientos del "sujet" o personaje de la acción, es preciso distinguir, según Lotman, entre el intento de penetración desde el espacio exterior y la tendencia del espacio interior a defenderse. En determinadas circunstancias, el héroe irrumpe y rompe la frontera del espacio interior. En Galea está separado de la biblioteca del convento por sucesivos círculos concéntricos protectores que aseguran la impenetrabilidad de la estancia. Estos círculos están representados por sucesivos perímetros a franquear: en una primera instancia la red de callejas que conducen al cenobio, el pórtico de la iglesia, la entrada en el claustro de largas galerías y la escalera de acceso a las estancias previas al aposento del prior, una especie de espacio sagrado. En todos los contactos y encuentros que rodean al padre Fenech en su gabinete privado

[133] El convento al que se hace referencia coincide con la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, hoy Facultad de Teología de San Vicente Ferrer de Valencia en la calle Trinitarios. El narrador cita el recorrido que efectúa Marco Galea para llegar al edificio en cuestión: "Va creuar el gran recinte emmurallat de banda a banda per seguir la línia pràcticament recta que constituïen els carrers de Quart, Cavallers i Trinitaris" (Casas, 2002: 48). Cuando el personaje llega a la puerta del convento, se nos describe el aspecto que ofrece desde el exterior: "Estava tot bastit amb grans carreus de pedra d´aspecte regular que formaven murs magnífics. Al costat hi havia una església que semblava formar part del mateix conjunt, tot i tenir una porta pròpia que donava al carrer. Les façanes eren austeres i construïdes al gust més avançat de l´época, lluny dels excessos del passat que encara perduraven en alguns llocs" (Casas, 2002: 19). Por la descripción que se nos ofrece, la iglesia coincide con la de El Salvador, situada en la esquina de la calle del mismo nombre y la de Trinitarios, cuyo aspecto concuerda con la austeridad que cita el narrador, resultado de la combinación de los muros góticos y la posterior reforma neoclásica.

se percibe un ambiente reservado para la maquinación. En determinados casos, como en el encuentro con el padre Casar, la luz de la estancia presenta un significativo claroscuro de inspiración pictórica ilumina la figura de Casar y deja en penumbra el rostro del padre Fenech en su papel de conspirador:

> Vaig trobar el pare Fenech a la biblioteca privada, la mateixa habitació on va tenir lloc la seua entrevista amb Marco Galea. Em va assenyalar una cadira i em va fer que l´acostara a la finestra que donava al claustre. La llum de la vesprada m´il.luminava la cara, però la seua quedava amagada en la foscor d´aquell espai interior que ell semblava estimar-se tant (Casas, 2002: 96).

El despacho privado de Antonio Piscopo, un maltés emigrado a Valencia, cumple también la función de velar por la discreción de las entrevistas de negocios que tienen lugar entre aquellas paredes. La casa de Piscopo se encuentra en la parte aristocrática de la ciudad, reconocible por el perfil de las viviendas con escudos de armas en piedra, balcones guarnecidos de rejas artísticas y picaportes situados a suficiente altura para ser utilizados sin que el jinete tenga que bajar del caballo. Hasta allí se desplaza Marco Galea para tratar asuntos comerciales con la misma confidencialidad que transcurren los encuentros en la biblioteca del Padre Fenech. Dada la importancia de la reunión, Piscopo "va esperar que el criat tancara la porta i, quan va estar segur que ja estava lluny, va començar per fi a parlar" (Casas, 2002: 28). El ambiente del despacho de Piscopo está en consonancia con el objetivo de la entrevista: la explotación de una mina de antimonio que desata la codicia de todas las clases poderosas de la ciudad. La contundencia de Galea frente a Piscopo en la conversación que sostienen ambos ofrece un gran contraste, ya que el anfitrión, a pesar de su aspecto opulento y altivo, "vestit amb robes de cavaller i lluint una perruca a la moda" (Casas, 2002: 26), muestra a un hombre que acaba de ser derrotado a pesar de la imagen poderosa que desea transmitir:

> Va fer una pausa per respirar i potser en aquell moment Galea es va adonar que es trobava davant d´un home malalt. El color groguenc de la pell i les gotes de suor que li baixaven per la cara, units a la tremolor de les mans eren prou revelardors de l´estat en què es trobava. Piscopo va tossir per aclarir-se la veu i mentrestant Galea va aprofitar per alçar-se i acomiadar-se.
>
> -Tornaré diumenge a la mateixa hora. Si vol, el seu gendre pot també assistir a la nostra reunió, però en qualselvol cas vull respostes concretes. No podem permetre´ns retards (Casas, 2002: 31).

Los salones de la casa de Thomas Lesage, uno de los hombres más ricos de la ciudad, se convierten en centro social de la buena sociedad. Entre piezas musicales y representaciones de alguna ópera breve, los asistentes departen de manera animada intercalando discretos comentarios sobre sus intereses comerciales más ocultos. Además gracias a estos encuentros, la casa de Lesage resplandecía gracias al prestigio social y títulos nobiliarios alcanzados en tiempos recientes, siempre vinculados a inmensos patrimonios e influencias políticas. El padre Casar, invitado a una de estas fiestas, es testigo de la concentración de poder, del bullicio y de la animación de los salones dieciochescos:

> Quan vaig entrar de nou en aquella casa vaig imaginar que els assistents al refresc devien ser alguns dels membres més preeminents de la ciutat, i no m´equivocava. Tota l´ostentació d´una ciutat que s´havia abandonat al luxe i la pompa s´estenia davant meu. Perruques, rínxols, tirabuixons, llaços, randes, fermalls i penjolls, tot servia per exhibir de manera impúdica la riquesa i l´èxit. Els espills dels salons reflectien la lluentor de la seda de les casaques, dels fils d´or dels brocats, de les batistes dels mocadors o dels punyets i les gorgues. Allà es trobava la jove esposa del vell capità general, que també era la seua neboda i a qui la gent coneixia popularment com *la Generala*. Però potser el centre de l´atenció fóra la Comtessa de C. El seu títol era tan recent o més que els de la majoria dels assistents, i tots coneixien els seus orígens (Casas, 2002: 100-101).

En *Les ales de Mercuri*, las intrigas gestadas en salones y gabinetes generan tensiones sociales en los últimos años del antiguo régimen. Prueba de ello es el episodio del asalto y muerte del Barón d´A[134].El espacio se organiza en varios planos siguiendo la visión del narrador-personaje, el padre Casar, consiliario de la cofradía de la Virgen de Gracia, desde el campanario del Convento de Predicadores[135]. Su privilegiada ubicación le permite tener a una amplia panorámica que abarca "per una banda fins a les mateixes portes del nou edifici de la duana, coronat per l´estàtua del rei Carles III, i per l´altra fins a la porta del Real, que tanca aquella plaça de Predicadors" (Casas, 2002:

[134] El barón d´A, trasunto de la figura histórica del Barón de Albalat, muy odiado por el pueblo a causa de los rumores que vinculaban a este noble con las autoridades sospechosas de colaboracionismo con los franceses. Por otra parte, el miedo que sentía el pueblo llano al ejército de Napoleón, contribuyó a aumentar los viejos odios hacia su persona.

[135] Se refiere a la actual plaza de Tetuán. El Convento de Predicadores es el Convento de Santo Domingo dentro del recinto del actual edificio militar del Cuartel de Maniobra, antigua Capitanía General.

173). La mirada del clérigo se asemeja a una cámara cinematográfica que va ordenando los diferentes movimientos de los personajes en planos secuenciales, pues, como indican Bourneuf y Ouellet "la descripción sólo puede ser *sucesiva*, el escritor guía a su lector a lo largo de los caminos que trazó previamente" (Bourneuf y Ouellet, 1975: 126). En el siguiente fragmento la mirada del padre Casar guía al lector al lector:

> Tan prompte com la portalada de la casa del Comte de Cervelló es va obrir, els grups dispersos es concentraren ràpidament entorn d´ella. Les figures del pare Rico i del baró avançaren cap a la ciutadella, protegits per un escamot de tropa, però no més durant uns moments. La gentada es va arraïmar barrant-los el pas. Des de la torre, aquella turbamulta semblava un eixam que canviava de forma a cada moment. Podia distingir allà els llauradors amb les seues robes característiques, però també altra gent d´aspecte i condició ben diversa. […] Per un moment vaig desviar la vista cap a la porta del Real i l´església del Temple, i en aquell moment vaig distingir, durant un instant, i de manera inequívoca, la figura de Marco Galea. […] El pare Rico i el baró, envoltats pels soldats que els protegien, només havien aconseguit arribar al peu de l´obelisc que es trobava entre el palau dels Cervelló i la ciutadella, el mateix que la ciutat havia començat a erigir en memòria de la visita de S.M. el rei Carles IV uns anys abans i que, tot i els anys que havien passat des d´aquella ocasió, encara no s´havia rematat. Va ser allà, als esglaons que formen el peu de l´obelisc, on aquell eixam furibund i exaltat trencà la barrera de protecció que formaven els soldats i, proferint crits injuriosos, va acabar a colps i punyalades amb la vida del baró. El pare Rico suplicava a crits clemència per al baró, i la seua veu s´alçava entre els crits de ràbia sense que ningú no l´escoltara. El baró va caure als seus braços, i ni tan sols allà va trobar refugi, perque la multitud el va continuar atacant amb el mateix delit, ofegada en el seu deliri de sang. […] Aquella massa sense fre no tenia prou amb llevar-li la vida al baró i algú va idear la ignonimia de separar el cap del cos i penjar-lo d´una perxa alta, d´aquelles que fan servir els homes que baixen troncs pel riu des de les terres altes del Túria. Quan la perxa s´alcà per damunt de la gentada, un crit infame de satisfacció va ressonar, corejat per les veus de tots els participants en aquella macabra cerimònia (Casas, 2002: 173-175).

La obra *Inquisitio* (2006), de Alfred Bosch, pertenece a ese reducido grupo de novelas en las que Valencia adquiere un protagonismo constante a lo largo de la trama. La ciudad imaginada que nos presenta Bosch explora el contraste entre un mundo que avanza hacia la modernidad y una España que permanece hundida en el oscurantismo. Quizá por ello, en la sociedad que describe Bosch, católica, reaccionaria e intransigente, proliferan las sectas capaces de procesar por hereje a Gaietà Ripoll[136]. La primera

[136] Personaje histórico que desempeñaba su labor de maestro en Ruzafa. Fue condenado a muerte y ejecutado por hereje y masón bajo la acusación de no impartir la doctrina cristiana a sus alumnos. En

imagen de Valencia que seduce al clérigo Llorenç Ramo, la voz narradora del relato, es la de la campana El Miquel, la más grande de la Seo, convertida en instrumento regulador de los ritmos de vida de sus habitantes. Ante los ojos del padre Llorenç, Valencia despierta y muestra su condición de ciudad rural. Las sensaciones auditivas se identifican con el espacio en la escena matutina: "Els campanars tocaven l´hora prima, les portes de la muralla grinyolaven i deixaven passar una processó de veus, arribada per la banda de Quart, o de Serrans, o de Mar" (Bosch, 2006: 60). Un conjunto de sonidos en el que se distinguen gritos de vendedores y arrieros, canciones de labradores y arengas de los pregoneros y a los que se unían las campanillas de las cabras, los ladridos de los perros y los rebuznos de los asnos. De esta manera el espacio urbano se convierte en una síntesis de percepciones auditivas, cromáticas y olfativas que culminan en la plaza: "Era una processó sorollosa i bigarrada, sempre amb pressa i sempre empantanegada, sempre cap a la plaça" (Bosch, 2006: 60). En este sentido, *Inquisitio* no es una excepción y, por tanto, como en otras novelas analizadas, el espacio de la plaza pública se configura siguiendo las pautas del ámbito escénico, pues como señala Álvarez Méndez:

> La ordenación novelesca de los diferentes marcos espaciales de actuación está internamente condicionada tanto por los acontecimientos que en ellos se desarrollan como por determinadas entradas y salidas de los diversos personajes (Álvarez, 2002: 327).

La ciudad, ya se ha indicado, será presentada al lector a través de las observaciones de Llorenç Ramo. Esta visión se entrelaza con la narración de unos acontecimientos que se inician cerca de las murallas de la ciudad, en Ruzafa, lugar donde es destinado como maestro el otro protagonista de la obra, Gaietà Ripoll. La plaza de este arrabal alberga una fiesta popular, "el porrat" en honor de San Blas, junto a la iglesia de San Valero[137]. La fiesta popular ha conservado "lo carnavalesco" como el elemento más antiguo de su naturaleza más genuina. Por ello esta expresión se aplica en un sentido más amplio al incluir, como manifiesta Bajtin, "no solo las formas del carnaval en el sentido estricto del término, sino también la vida rica y variada de la

1835 la viuda de Fernando VII, la regente María Cristina de Borbón disolvió las Juntas de Fe y con ellas la Inquisición, convirtiéndose Ripoll en el último ajusticiado por el Santo Tribunal en España.

[137] El porrat es una feria típica valenciana que se celebra a primeros de año bajo la advocación de un santo y que instalaba puestos de venta de frutos tostados y dulces a la puerta de una ermita o santuario.

fiesta popular" (Bajtin, 1987: 196). En la novela de Bosch, la celebración del porrat ocupa completamente la plaza de Ruzafa y la actitud de los personajes, de la más variada edad y condición social, proporcionan el significado alegre de la fiesta popular. El fragmento que citamos a continuación muestra el carácter popular de la fiesta del porrat que goza, como señala Bajtín "de un cierto derecho de *extraoficialidad* dentro del orden y la ideología oficiales; en este sitio, el pueblo llevaba la voz cantante" (Bajtin, 1987: 139):

> A la plaça del poble vam topar amb la festa. Les tartanes havien arribat dels quatre extrems de la parròquia, que era molt àmplia; des de la mar fins a Patraix, de l´Albufera fins a les primeres cases de la ciutat, des de Godella fins al riu Túria, els llauradors escampaven flors al so de timbals. Era el clàssic porrat, on no podien faltar les paradetes de torrons, llepolies i xocolatines. Era bo de veure aquell festeig […] Hi havia gana i pobresa, com per tot arreu, però els hortolans podien arribar a disfressar la penúria. Els menuts corrien embogits amunt i avall, els joves s´afegien als rotlles de dansa, i les autoritats s´encomanaven a sant Valer, el patró de tots plegats (Bosch, 2006: 20).

El padre Llorenç Ramo describe las hogueras de San José en las calles de la ciudad, las cuales tienen un sentido burlesco hacia el poder político de la época. De nuevo se observa cómo "lo carnavalesco" pervive en esta expresión de la fiesta fallera, heredera en sus orígenes de aquella cultura popular de la plaza pública a finales de la Edad Media y el Renacimiento: "S´havia posat de moda vestir els feixos de fusta amb robes i carotes, creant figures grotesques dels governants de torn" (Bosch, 2006: 27). Según Bajtin, estos espacios "constituían un mundo único e integral en el que todas las expresiones orales (desde las interpretaciones a voz en grito a los espectáculos organizados) tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad" (Bajtin, 1987: 139).

En el ambiente de intolerancia y conservadurismo que muestra *Inquisitio* destaca el valor simbólico de ciertas estancias y construcciones, pues a veces resulta difícil separar la figura de un personaje de un espacio impregnado de sus gestos y conductas. Es el caso del antiguo Palacio de la Inquisición, asociado inequívocamente al canónigo y provisor de la Seo Miquel Toranzo[138]. Las percepciones visuales y olfativas del padre

[138] A propósito de la asociación espacio-personaje, podemos trazar un paralelismo entre el canónigo Toranzo y el que efectúa Bobes Naves refiriéndose a los personajes de *La Regenta*, pues sus

Ramo cuando penetra en aquel recinto descubren un ambiente lúgubre que recuerda al siniestro Santo Oficio: "El portal, presidit per l´escut de la temuda corporació, semblava tancat i barrat. Pero vaig empènyer la portella i aquesta va cedir, deixant que m´aclaparés una exhalació d´humitats i foscors" (Bosch, 2007: 74-75). La atmósfera parece retener todavía de manera implícita la tenebrosidad del Tribunal:

> Vaig posar posar un peu a dins i vaig ensumar l´aire, que no semblava portar estanc quatre anys, sino quatre-cents. S´hi apreciaven fortors de gats i gossos. Vaig entrar del tot, vaig ajustar la portella i em vaig endinsar en un territori negre inundat de tolls. El degoteig marcava la buidor de les voltes, i dreçant les orelles, podia arribar a sentir uns murmuris que davallaven del pis superior (Bosch, 2007: 75).

También el salón de Concilios del Palacio Episcopal ofrece un fuerte valor simbólico al ser utilizado por la Junta de Fe, institución de dominio y sometimiento popular. Sus reuniones y decisiones convierten el recinto en emblema del terror, pues a la dureza de las sentencias se une la siniestra indumentaria utilizada por sus miembros: "En arribar al saló dels Concilis, em vaig enfundar la caputxa i la túnica amb la banda i la creu" (Bosch, 2007: 288-289). Las sensaciones auditivas contribuyen a construir y a realzar el espacio. El tono de voz tenso y enérgico del arzobispo de Valencia, Simón López, presente en aquella sala de Concilios, no deja lugar a dudas sobre sus intenciones: "Diu el Senyor …-va retrunyir en Simón López- jo no he vingut a sembrar la pau, sinó la guerra …" (Bosch, 2007: 289). Paralelamente a la firmeza de las palabras pronunciadas por el arzobispo debe valorarse el significado de los silencios[139] de los congregados, lo más selecto de los estamentos eclesiástico, judicial y militar: "Aquell tro de veu era un retret ple de contrarietat. Reverberava en un silenci compacte, poblat de vergonya" (Bosch, 2007: 289). La nobleza es incapaz de detener las intenciones del

---

conclusiones son válidas en ambos casos: "Los personajes de *La Regenta*, los que son funcionales, tienen asignado un lugar propio, relacionado semánticamente por medio de procesos metonímicos y metafóricos con sus ideas, sentimientos y conducta, y en ese espacio adquieren su máxima virtualidad personal" (Bobes, 1993: 203).

[139] A propósito del abandono de la palabra, George Steiner manifiesta que: "no podemos presumir que la matriz verbal sea la única donde concebir la articulación y la conducta del intelecto. Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical. Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio. […] Sólo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato" (Steiner, 2000: 28).

prelado y del canónigo Toranzo en su imbatible autoridad. En sus cabezas "on devien entrar moltes llums però no pas les de la raó" (Bosch, 2007: 291) se leía la obstinación de condenar a Gaietà Ripoll por representar todos los males del siglo en un choque entre tradición y modernidad, entre tiniebla y luz.

La lucha contra la fatalidad y el destino empuja al padre Llorenç a descender a las cloacas de Valencia para liberar del presidio al maestro Ripoll. Al igual que el personaje de *Los Miserables*, de Victor Hugo, Jean Valjean, Llorenç Ramo se adentra en el vientre de Valencia, reverso del mundo de arriba, de la vida secreta y oscura de los gobernantes de una ciudad intransigente y sectaria, de una Valencia divina y a la vez infernal. La ciudad alegre y festiva, luminosa y de agricultura floreciente frente a la intolerancia de los distintos poderes y el fanatismo del pueblo llano. Las cloacas constituyen un agobiante laberinto maloliente, cuya estrechez y oscuridad son comparables a la angustia de los presos que huyen de la cárcel de San Narciso y a la ansiedad del padre Ramo por encontrar a Ripoll. Pero también estas tinieblas constituyen una bajada a los infiernos, a las dudas y a las contradicciones internas del propio Ramo, un clérigo joven y ambicioso, escéptico y lleno de debilidades humanas, incapaz, pese a sus buenas intenciones, de levantar la voz contra los poderes que condenan a un indefenso maestro.

Al igual que Lozano en el *El mut de la campana*, Alfred Bosch plantea en *Inquisitio* la "volta dels condemnats". De nuevo la intransigencia otorga a la ciudad un destacado protagonismo a lo largo de un trayecto urbano transformado en un verdadero "via crucis" para el condenado Gaietà Ripoll. La calle es un escenario convulso ocupado por una multitud enloquecida que desea venganza a pesar de desconocer las verdaderas causas de enjuiciamiento del reo: "La gent es va queixar, és clar, perquè alguns feia hores que eren allá baix, reservant-se llocs de privilegi, sospirant per veure de prop, la falla humana" (Bosch, 2007: 420).

El fragmento que citamos a continuación muestra un espacio que abandona su condición estática para adquirir un movimiento sucesivo de planos similar al espacio fílmico. La ejecución convierte la plaza pública en un concurrido espectáculo que el padre Ramo narra en primera persona para acentuar la proximidad al lector, convirtiéndolo así en un espectador privilegiado. Una cercanía que se acentúa también

con el uso de la evidentia como figura retórica. Por medio de este recurso literario Llorenç Ramo describe de forma especialmente viva y detallada el suplicio del ajusticiado y el delirio de los asistentes. Abriéndose paso entre la multitud, la mirada del clérigo nos ofrece los pormenores de una procesión que se dirige al cadalso entre gritos, insultos, plegarias y desafinados cantos. Todas estas percepciones auditivas van construyendo un espacio sensorial que combina simultáneamente lo festivo y lo dramático:

> Em vaig obrir camí entre els brams i els insults dels comuns. Ben pocs devien haver vist mai el reu. Però la desfilada era oberta i l´opinió era de franc. Pagesos, sabaters i pidolaires, desvagats de tota mena, feien sentir la seva adhesió al Crist Rei i al rei cristià. De passada, expresaven el seu odi al condemnat –fos ateu, descregut o infidel, tampoc no era qüestió de perdre´s en minúcies. Una dona en concret, una mestressa que devia ser la millor mare per als seus fills, s´esgargamellava tot recordant que "qui vulga llibertat, que siga socarrat". Amb penes i esforços, em vaig desempallegar de la gentussa i vaig ingresar al tram més solemne de la desfilada.
>
> Vaig trobar-me enmig dels frares mendicants, formats de dos en dos en una llarga columna. Avançaven descalços, amb el cap cot i un crucifix entre les mans, i entonaven lletanies amb tant sentiment com desencert melòdic. No estic segur que els monjos inspiressin gaire pietat en la gent més miserable, però he d´admettre que, per allà on passaven, les injúries i els estirabots eren del tot sufocats. En companya dels framenors, vaig fer el gir que desviava la comitiva pel Tros Alt i que permetia entrar en l´embut de la Bosseria. […] La milícia ultra, que obria pas a cop de bastó, va aconseguir que la comitiva fes unes passes més. Ja vèiem la pira crematòria al centre de la plaça. Mentre avançàvem, vaig sentir la veu ennassada del pare Félix a l´altra banda del ruc. Pregava i sospirava i xuclava pel nas, tot alhora. De tant en tant, alçava la vista cap al reu i mostrava el seu semblant devastat (Bosch, 2007: 406-408).

La plaza del Mercado, escenario de la ejecución, como se ha analizado en anteriores novelas, sigue convirtiéndose a través del tiempo en un espacio lleno de tensión, la del propio condenado y la del delirio de los espectadores que convertían la ciudad, según el padre Ramo: "en capital del cristianisme més tenebrós i es disposava a invertir els signes dels temps moderns" (Bosch, 2007: 394). La ciudad entera contribuye a construir un ambiente en el que el deleite y regocijo se convierten en proyección de su propia degradación interior:

> Allà dalt hi eren tots, és a dir tots els responsables d´aquella trista execució. Estaven enfilats al balcó d´un edifici, una adrogueria que feia façana amb la Llotja. Es disposaven a gaudir, amb un gotet de granissat als dits, de l´espectacle que tant els havia costat maquinar. Hi havia el monstre

> d´en Toranzo, i el cadàver assegut del Simonet, i el tibat d´en Despujol[140], i els magistrats marmoris de la Reial Audiència, i el presumit del fiscal … Aquest darrer, en Falcó no duia cap refresc a les mans, i marejava els seus companys amb una acalorada discussió (Bosch, 2007: 412).

En un contexto histórico más reciente, el del tardofranquismo, Miguel Herráez sitúa su tetralogía en la Valencia alejada de las impresiones de Sorolla y Azorín, como el propio autor afirma. Se inicia con *Click* (1994) seguida de *Confía en mí* (1999), *Bajo la lluvia* (2000) y acaba en *Detrás de los tilos* (2007). En todas ellas aparece una ciudad fría y lluviosa, de aceras y calles charoladas y de cielos morados y grises, trazos que se repiten en los cuentos *El confidente* (2005). En este ambiente se desenvuelven unos seres confundidos y desubicados, hombres con barba que fuman cigarrillos Ducados o pipas humeantes de aroma dulzón y que van en busca de cineclubs, al igual que los personajes de *Confía en mí*, que se reúnen también en estos locales encubriendo sus intenciones políticas y de censura a un régimen ya en sus postrimerías. En *Bajo la lluvia* (2000), a partir de un ambiente cotidiano en apariencia intranscendente, Herráez nos muestra la relevancia que adquiere la ciudad poco después de la muerte de Carrero Blanco. El ambiente de las calles, a pesar de la delicada situación política, revela los habituales preparativos navideños en escaparates y el bullicio de las compras. Los límites entre realidad y ficción se vuelven difusos para un grupo de amigos que, organizados en una célula, recorren la ciudad sin saber exactamente cual es su verdadera misión. Juegan al despiste porque creen que la policía les espera en cada esquina, aunque para Germán Tello, protagonista y narrador de la obra, todo son fabulaciones de Luis, un personaje con quien comparte el miedo policial:

> -Luis, esto comieza a pesarme de verdad.
>
> -A qué te refieres con la expresión *esto*.
>
> -A toda esta historia en la que me has metido simplemente por hacer correr un poema de Alberti (Herráez, 2000: 165).

La calle, por tanto, se convierte en un laberinto[141] correlato de la situación de

[140] Con el fin de situar mejor a los personajes del fragmento, hacemos observar que Miquel Toranzo es el provisor de la Catedral, Simonet es el Arzobispo de Valencia Simón López y Josep Maria Despujol es el vicario capitular que sin esperar al Arzobispo, firmó el restablecimiento del Tribunal de la Inquisición.

[141] Refiriéndose a la idea circular del laberinto, Ricardo Gullón manifiesta que este "corresponde al mito

desconcierto e inseguridad que viven los personajes: "apenas a cinco minutos de que empezase el año 1974, continuábamos sin ver la más débil luz del túnel en el que nos hallábamos" (Herráez, 2000: 165). En medio de un persistente aguacero, esta "célula" emprende diversos recorridos por la ciudad para comprobar la existencia de controles policiales:

> Empezamos a rotar bajo la lluvia, con la tarde encapotándose, amoratándose por minutos. Colón, Pérez Báyer, Sagasta, Pérez Pujol, Plaza del Caudillo, Falangista Esteve, Barón de Cárcer y vuelta a San Vicente, Plaza del Caudillo[142], Lauria y Colón de nuevo. Gente cargada de compras, luces navideñas, escaparates blanqueados con nieve artificial.
>
> -A mí no me da la impresión de que estén tomando medidas extraordinarias, no veo polis –dije cuando nos detuvimos en el cruce de la cafetería Líbano, iluminada como un buque.
>
> -Son medidas extraordinarias porque no las ves (Herráez, 2000: 37).

La ciudad como estado de ánimo constituye uno de los recursos para reconocer en la actitud de Tello una relación inequívoca entre espacio y personaje. De esta manera el individuo proyecta sus sentimientos en el espacio que le acoge y este le replica en esta ocasión con la misma complicidad. En este sentido Eva Mª Valero destaca que "los personajes ven proyectados sus problemas en cada uno de los lugares que visualizan, como una forma de identificación entre el pensamiento y los espacios" (Valero, 2003: 60). Partiendo de esta valoración analizaremos los desencantos, fracasos y añoranzas sentimentales, sensualidades juveniles o vidas marginadas que los personajes van proyectando en un ámbito que a su vez inspira e impulsa sentimientos compartidos. En *Bajo la lluvia*, Germán Tello, observando a su alrededor la banalidad de lo cotidiano, reconoce la soledad y el escaso sentido que tiene su existencia: "Repasé mi vida y me di cuenta de que era una vida desplanificada, una vida con un incierto horizonte. […] Giré y giré como una peonza por la ciudad hasta que noté que tocaba fondo" (Herráez, 2000:

---

de la concentración mental en sus propios enigmas, símbolo del espacio inaccesible del ser y de la complejidad (monstruosa complejidad) que lo constituye. El laberinto de Borges es proyección psicológica del personaje, enigmas que se propone y en cuyas esquinas se pierde; emblema del universo, lo es también de la mente que lo encierra, traza sus límites y sus hipótesis y acaso lo inventa" (Gullón, 1980: 27).

[142] Obsérvese la antigua nomenclatura franquista de algunas calles como la de Falangista Esteve, hoy Periodista Azzati y plaza del Caudillo por la actual del Ayuntamiento.

140-142). Abstraído en el interior de su coche contempla la oscuridad de la tarde lluviosa, espejo de sus tinieblas internas: "Miraba la lluvia. Me hacía bien. Verla y oírla caer, salpicar …" (Herráez, 2000: 177). Refugiado en su introspección, asiste impasible a los efectos del fuerte aguacero que provoca el caos entre los transeúntes, especialmente en el conductor del trolebús, en el que Tello ve identificada su propia soledad, manipulando la ballesta del trole ante la mirada indiferente de los pasajeros. Un mismo espacio compartido pero en el que cada personaje mantiene una diferente actitud:

> La tarde había adquirido un color morado. Los coches, pese a que no eran más de las cinco y media, circulaban con faros encendidos. Me acerqué más al cristal empañado de la puerta. Gente con paraguas, gente que salta bordillos y pasa rápida y de puntillas por los macizos de césped al cruzar la calle, las luces de los comercios encendidas, algún cartel parpadeando, un trolebús detenido en medio, un claxon de coche, alguien completamente mojado que empuja una Vespa por encima de la acera. Me fijé en un hombre que intentaba reconducir la ballesta del trolebús. Con una pértiga dirigía el fleje hacia los cables eléctricos que, al rozarse, echaban chispas, pero que impedía que se engancharan. […] Pensé en ese hombre, que debía de ser el conductor, lo que sentía sin duda mientras el agua le entraba en los ojos y en la boca, le calaba la ropa, le mojaba los zapatos y enseguida los calcetines, ese hombre sin guantes cagándose en todo bajo la atenta mirada de los ocupantes del trolebús que esperaban a que él resuelva el problema, meros espectadores que observaban la vida desde ese asiento de railite, espectadores que comentan y señalan e incluso divertidos ven todo con los pies calientes (Herráez, 2000: 136-137).

Determinados ámbitos parecen sugerir los estados de ánimo de Germán Tello. Su mirada va posándose en cada uno de los detalles del espacio urbano: la desnudez de una plaza solitaria acentuada por esqueléticos árboles semejantes a la forma de vida raquítica que desarrolla el personaje. Un tiempo desapacible, síntoma de tristeza, le acompaña en su angustioso deambular por callejuelas similares a los circuitos de la mente. Cuando cesa el recorrido, una sensación de ofuscamiento se apodera de un Tello inmóvil ante la quietud del paisaje urbano que le devuelve la mirada, como se aprecia en el siguiente fragmento:

> El Renault 4 color oliva bordeó Pintor Pinazo, se coló por Trinitarios y de ahí por un laberinto de calles estrechas y cortas, giró, volvió a girar, continuó por otras calles oscuras y a ratos iluminadas, hasta que frenó justo enfrente de la iglesia del Carmen. Bajé la ventanilla. El agua caía fuerte contra el suelo.

-Anda –me dijo Luis empujando el respaldo-, salta ya.

Abrí la portezuela y salí. Las gotas me dieron en la frente y en los ojos. Me dejé el agua en los ojos y eché un vistazo hacia la plaza desierta. Me fijé en la estatua del centro, en el pedestal de piedra, en los bancos vacíos de alrededor, en los árboles deshojados, en las farolas, en las luces de las casas y me dio la impresión de que veía todo como si lo hiciese a través de un caleidoscopio o de un filtro fotográfico. Me entretuve unos segundos en esa sensación esperando a Luis (Herráez, 2000: 167-168).

A pesar de que el núcleo argumental de la última novela de la tetralogía, *Detrás de los tilos,* se desarrolla en Andorra, la cosmogonía de Valencia acompaña constantemente al personaje de Germán Tello, mediante numerosas analepsis. *El confidente*[143], como se ha indicado, recrea una Valencia húmeda y gris, tal vez una metáfora de la incertidumbre y tristeza que atenaza a un régimen político agonizante en las postrimerías del franquismo, de cargas policiales y tentativas de rebelión en la Universidad:

Llegamos a Paseo al Mar. Rebasamos los edificios de Filología, Historia y Derecho. Dentro y en los vestíbulos se percibía movimiento, estudiantes con carteles, escribiendo sobre sábanas que se colocarían en los balcones, montando pancartas. Fuera, a través de los árboles deshojados y de los macizos húmedos, bajo una finísima aguanieve, aquí y allá se podían ver los furgones. Algunos policías con cascos antidisturbios esperaban de pie, agitando los brazos y flexionando las piernas, fumando, sin quitar ojo del hormigueo que se les presentaba por delante (Herráez, 2005: 29).

En *Febrer* (2004), de Francesc Bayarri, la ciudad se muestra solo de manera intermitente a lo largo de la obra. En esta discontinuidad destacamos, como en *Bajo la lluvia,* dos momentos relacionados con el paisaje-estado de ánimo que afecta al protagonista Ferriol Julià. En uno de ellos, el personaje descubre el barrio marítimo, junto a la dársena, donde se encuentra el ático que ha alquilado tras su separación de Àngela. La tristeza del protagonista se proyecta sobre el patrimonio decadente de las calles del Cabanyal[144]. De esta manera, su mirada va posándose con minuciosidad en

[143] Los cuentos de esta antología, de edición argentina, han sido tomados de los siguientes libros publicados por Editorial Ronsel, de Barcelona, España: *Te lo puedo decir ahora* (2001), *Cuentos franquistas* (2004) y *Piscinas* (2004).

[144] El valor arquitectónico viene dado por la existencia, en la franja urbana del Cabanyal y la Malvarrosa, de un tipo de edificios principalmente unifamiliares que poseen elementos decorativos propios del

detalles arquitectónicos, así como en los tipos y costumbres que va atrapando en sus paseos matinales. Si la ciudad es un estado de ánimo, Ferriol se adentra en los laberintos del puerto que son los de su propio desasosiego. De esta manera el personaje pasea su soledad y el espacio le replica en un mutuo recogimiento y reposo.

En otro momento, la ciudad refleja un estado colectivo de resignación ante el anuncio del golpe de Estado de 1981: "els conductors dels automòbils acceptaven la situació amb la mateixa aquiescencia que tota la societat estava demostrant. La ciutat estava tranquil.la" (Bayarri, 2004: 179). Ferriol no es una excepción, pues ante las órdenes de sus superiores en la emisora de radio, actúa con la misma sumisión: "La lectura en antena d´aquell text el convertia en còmplice de la traïció" (Bayarri, 2004: 179). La ausencia de una respuesta democrática ante la rebelión militar es percibida por el personaje en su paseo de vuelta a casa. La actitud silenciosa y la naturalidad con que acoge Ferriol los graves acontecimientos no desentonarán con el desencanto general de la población, ni tampoco con el paisaje oscuro y en calma que ofrece la ciudad entera. Sólo el estrépito de los blindados del ejército rompe el silencio de la ciudad:

> Ferriol va eixir a uns carrers deserts i silenciosos. No circulava un sol vianant per les voreres i tampoc no es veia cap vehicle privat o del transport públic. Els comerços, els bars, els cinemes i els restaurants de la zona estaven tancats. Va decidir caminar fins a l´àtic evitant els bulevars i les avingudes. Als carrers més estrets de la zona comercial va creuar-se amb vianants poregosos que canviaven de vorera o que el miraven plens de preocupació. El pont de la Mar estava solitari i fosc en absolut, bell sobre els tallamars blancs. Va aturar-se als casilicis i des d´aquella posició favorable va observar els tancs que travessaven el pont del Reial i entraven a l´avinguda del Port precedits de vehicles militars. El soroll dels motors i de les cadenes contra l´asfalt trencava la nit, i alguns veïns espiaven l´ocupació militar des dels edificis de la zona, darrere de cortines i amb llums apagades. […] Els tancs entraven a València enmig del silenci general, al qual s´havien

estilo modernista. Un paseo por las calles de la Reina, José Benlliure y Escalante puede ofrecernos un buen exponente de estas construcciones, cuyo origen se debe, como indica Mª Ángeles Arazo "al mayor nivel económico que logran los pescadores y portuarios a principios de siglo y a que buena parte de la burguesía valenciana elige la Malvarrosa para su veraneo" (Arazo-Jarque, 1981: 83). Los temas secesionistas del modernismo se aplican a estos edificios cuando la burguesía elige un estilo neo-barroco, alejándose de las corrientes de vanguardia. De esta manera apreciamos, según Arazo, "los jarrones de flores, los pájaros y cenefas que se dirían copiadas de un álbum de bordados, sin olvidar esas rosas que están inspiradas en las típicas de Glasgow. Y no faltan en fincas de una planta, la carpintería o hierro forjado en las puertas que son original combinación de secesionismo y Art Nouveau" (Arazo-Jarque, 1981: 83).

> sumat disciplinadament els estornells que niaven en els arbres de les avingudes més selectes de la ciutat (Bayarri, 2004: 193).

Vicente Muñoz Puelles presenta en *La ciudad en llamas* (2001) la visión de una ciudad imaginada llamada Volubilis, localizada entre Somalia y Kenia. A través de los rasgos de espacio y tiempo presentes en esta ciudad africana, podemos establecer una cierta analogía entre Volubilis y Valencia[145]. En el escenario urbano de Volubilis, Muñoz Puelles construye una trama de conjuras y complots en la que un joven policía llamado Tiv hace frente a un grupo de residentes nazis. A través de las descripciones que ofrece el autor, podemos establecer numerosas coincidencias con la ciudad de Valencia. Así, el río de Volubilis, llamado Bamileke, sufre crecidas importantes que incluso llegan a rebosar los pretiles, inundando la parte baja de la ciudad y llenando de fango los comercios cercanos. Estas crecidas caracterizaron en el pasado al río Turia. Junto al "engañoso río" Bamileke (Muñoz, 2001: 33) se encuentra un gran edificio acristalado, el África Hall, sede del Ayuntamiento de Bolubilis, cuyo gobierno optó por esta estructura sin prever las oleadas de polvillo rojo que azotan la ciudad. Esta circunstancia obliga a que su limpieza la realice una cordada de montañeros. La estructura acristalada junto al cruce de un río son rasgos que definen el Palau de la Música de Valencia. En las inmediaciones, un grupo de manifestantes, huyendo de la carga policial, cruza un viejo puente que bien podría compararse con el de América[146] en Valencia, con sus casilicios de santos, aunque en Volubilis albergan otras figuras: "Cruzaron un puente de piedra flanqueado por esculturas de musculosos campesinos, desgastadas por las riadas y la usura del tiempo, y se detuvieron ante un paso a nivel" (Muñoz, 2001: 33).

Las investigaciones del policía Tiv le llevan al barrio antiguo de Volubilis, una demarcación urbana degradada donde abundan bares y prostíbulos que nos recuerda a Velluters, lugar donde se sitúa el "barrio chino" de Valencia:

[145] Siguiendo esta estrategia entendemos que el autor, mediante la distancia que le brinda situar la acción en el continente africano, confecciona una caricatura muy cercana a la Valencia de la península ibérica.

[146] Las alusiones del texto narrativo al cruce de un paso a nivel, hace suponer que se trata del puente de América, último puente de piedra cercano a la vía férrea que cruzaba el río en dirección al puerto.

> Tiv se dirigió al conjunto de caserones semiabandonados y solares transformados en vertederos que componían el barrio antiguo de Volubilis.
>
> Una mujer que lucía una peluca rosada y los labios pintados de un color claro le silbó al pasar ante una tienda de frutos secos.
>
> -¿Vienes conmigo, policía? Te llevaré a otro lugar, a otro tiempo.
>
> -Hoy no, gracias –repuso Tiv, intentando parecer ingenioso.
>
> -Buscaré a alguien que necesite el viaje.
>
> En algunas esquinas había hombres inquietos, temblorosos, con las manos en los bolsillos (Muñoz, 2001: 122).

El descubrimiento de las ruinas de la ciudad antigua de Volubilis, su ubicación próxima al río y la actuación del Ayuntamiento ante estos restos arqueológicos coincide en gran medida con lo sucedido en Valencia en 1986 de los restos del antiguo Palacio Real junto a los jardines de Viveros. El autor imagina un lugar de frondosos árboles similares a los que ocupaban la vereda del río Turia, junto a la residencia de los reyes:

> La calle donde éstas habían aparecido, que se llamaba calle de las Sombras en recuerdo de unos plátanos orientales cuyas copas habían sobrevolado las verjas de los jardines, fue cerrada a los vehículos, lo que trastocó la circulación en toda la ciudad. A medida que se alzaba el pavimento emergían nuevos muros y patios espectrales. No sólo se prolongaban las ruinas bajo los jardines adyacentes, sino también bajo los suntuosos edificios del otro lado de la calle, levantados durante la dictadura (Muñoz, 2001: 159).

La identificación del espacio a través de la Volubilis de *La ciudad en llamas* no sólo guarda notables coincidencias con Valencia en el aspecto urbano, sino también en la construcción de un espacio sensorial por medio de los sonidos y el olfato. Los personajes Tiv y Mutesa, recién llegados en avión a la ciudad africana, advierten restos de palmeras chamuscadas y olor de pólvora y humo dado que sus habitantes acababan de celebrar sus famosas Hogueras. El ruido se había convertido en un elemento siempre presente en la vida de la ciudad: "Los volubilianos, que llevaban varias noches sin dormir, tenían un aire desquiciado y hostil. Hablaban a gritos y hacían sonar las bocinas de sus coches con el menor pretexto" (Muñoz, 2001: 53).

Las coincidencias no acaban aquí. A través de la mirada del inspector Tiv,

asistimos a la retirada de la estatua equestre del dictador Abebe Dang-Go de la plaza del ayuntamiento de Volubilis. Un episodio que guarda muchas similitudes con el acontecido en Valencia con la escultura equestre del general Franco. En la novela, alrededor del monumento se produce un altercado entre la Guardia Nacional, los obreros que hacían su trabajo y los patriotas que se oponían. La narración de los hechos se convierte en prioritaria para el autor y en consecuencia el espacio adquiere una función muy secundaria, reduciéndose a unas breves indicaciones tales como: "En el entorno de la estatua", "el alcalde y sus acólitos asomados al balcón del ayuntamiento", "un guardia herido yacía junto al pedestal" o "un destacamento de policías desviaba el tráfico y miraba con preocupación en todas direcciones".

En *Finale* (1990), de Ignasi Mora, la ciudad de Valencia pese a no ser nombrada directamente puede reconocerse en las continuas referencias de un personaje que sufre al aislamiento y el miedo a la realidad. En esta novela el protagonista se enfrenta a una sociedad mediocre, provinciana y aniquiladora que le oprime sistemáticamente. Una situación que ofrece cierto paralelismo a la vivida por el novelista de los setenta, como señala Vicent Salvador ya citado anteriormente, en lo que se refiere a su reclusión y frustración solitaria debido a las circunstancias socio-políticas del momento. Situación que, de alguna manera, Mora traslada al personaje de *Finale*:

> ¡Però si sempre he estat immers en el silenci més compacte, com empresonat dins una cel.la de glaç¡, em vaig dir. L´únic que passa és que ens espanta pensar això. Aleshores volem fer-nos la il.lusió que no és així. Tanmateix, hem viscut, vivim i viurem en una torre d´ivori hermèticament tancada dels *altres*. I si parlem, mai no expressem res del que som nosaltres, parlem vagament, inútilment, frustrats d´antuvi del resultat de les nostres paraules. Igual seria si habitàrem en el silenci de les estrelles (Mora, 1990: 21-22).

Mora imagina una ciudad, trasunto de Valencia, hostil a los ojos del personaje: "Vaig certificar una vegada més que estava en una de les ciutats més sorolloses del món: esclafits esgarrifadors de la pólvora -la qual cosa evidencia la sensibilitat d´un poble-, sinó pel seu caòtic i excessiu trànsit rodat" (Mora: 1990: 40).

La vinculación de la ciudad a "un estado de ánimo" constituye el punto de partida para el estudio del espacio urbano en la trilogía sobre la ciudad de Valencia, de Joan F. Mira, *Els treballs perduts* (1989), *Purgatori* (2003) y *El professor d´història*

(2008). En ellas se produce un diálogo entre unos personajes y un entorno que consideran hostil y en el que proyectan todo su conflicto interior. Esta situación anímica refleja toda su perplejidad e inadaptación a una ciudad cuya "modernidad" no es aceptada. Fruto de este desacuerdo es el persistente sentimiento de extravío[147] de sus personajes. De ahí su necesidad angustiosa por conservar no sólo las huellas arquitectónicas del pasado, sino también unas formas de vida que se identifican con la tradición y proporcionan sentido, como señala Joan Josep Isern, "a un temps sense memòria que menysté, quan no l´ignora olímpicament, tot allò que no compleix una funcionalitat immediata" (Isern, 2005: 12).

La mínima acción y la disconformidad de los personajes ante un mundo cambiante que se expresa a través de las continuas disquisiciones[148], algunas de ellas de carácter filosófico, acompañadas de datos históricos y citas literarias[149], permitiría encuadrar esta trilogía como "novela de ideas". Los protagonistas de estas obras recuerdan algunos aspectos de la figura del flâneur de Benjamin en sus continuos paseos por la ciudad. La calle o el boulevard es su vivienda, están "como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes" (Benjamin, 2001: 51). Si este paseante disfruta con las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios, los héroes de Mira, nos recuerdan a la figura del flâneur de Benjamin, pues se deleitan

[147] Joan Josep Isern, en el prólogo de *Els treballs perduts*, afirma que los héroes de Joan F. Mira, especialmente los de la trilogía sobre Valencia, "son personatges descol.locats fins i tot, que se situen voluntàriament en la periferia de la societat. Individus que potser en algun moment s´han plantejat salvar el món però que, posats a fer, han arribat a un punt que en tenen ben bé prou mirant de salvar-se ells mateixos" (Isern, 2005: 18).

[148] Refiriéndose a las continuas evaluaciones que efectúa el autor en el caso concreto de *El professor d´història*, si bien puede aplicarse a las otras dos novelas que conforman la trilogía, Alfred Mondria señala que: "Joan F. Mira no pot contindre els seus grans coneixements erudits, els mostra sense fre per boca de Manuel Salom: repàs de la Xina imperial, el que pesa la gran campana del Micalet o el punt bo d´un *steak tartare*, tot és especificat enciclopèdicament des de la tarima. El personatge de Joan F. Mira s´escarota perquè els pares porten els xiquets al parc de Gulliver sense haver llegit Swift, o els llança calbots perquè –imperdonable- no sabem alemany" (Mondria, 2008).

[149] Los héroes de la trilogía de Mira, en su afán por reivindicar la memoria de la ciudad, nos señalan en sus continuos paseos, las huellas históricas escritas en los muros de casonas e iglesias. Así por ejemplo, Jesús Oliver en *Els treballs perduts*, al llegar al mercado de Mossen Sorell aprovecha la oportunidad para relatar la historia que leyó en un libro de su biblioteca de la plaza del Correo Viejo sobre la familia dels Sorells, señores de Albalat y condes. Estos nobles eran dueños de uno de los palacios más grandes y bellos de toda la ciudad, cuyo emplazamiento era el del actual mercado.

leyendo la historia escrita en los edificios antiguos de la ciudad. La mirada observadora de los personajes de Mira, no se limita a describir la apariencia de la ciudad, sino que ofrece una amalgama de signos, huellas e itinerarios laberínticos en esquinas y rincones recónditos, cuya lectura merece interpretarse de la misma manera que lo hiciera el visitante en la Tamara imaginada de Italo Calvino: "El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas" (Calvino, 2005: 28).

El héroe de *Els treballs perduts* emplea doce días consecutivos, desde el 5 al 16 de junio de 1984, en recorrer la Valencia de intramuros y visitar las doce parroquias fundadoras de la ciudad a partir de la conquista de Jaume I. Antes de comenzar su ruta, Oliver observa con cierta complacencia el paisaje todavía inalterable que se aprecia desde el campanario de la Seo, símbolo de la Valencia "eterna", de aquella que, según él, debe perdurar en el tiempo. Una escena que recuerda el inicio de *La Regenta* cuando El Magistral, desde la torre de la catedral de Vetusta, contempla la ciudad con el mismo sentido de posesión que Oliver observa las cubiertas y azoteas con el mismo sentido de posesión:

> Una mar de teulades, des del Miquelet es veien totes les teulades de València, aquell matí que hi vaig pujar per contemplar l´aurora i com es feia de dia (que li va deixar la clau el sagristà de la Seu per influència del canonge arxiver), i totes les ombres eren horitzontals, com ara, quan el sol començava a tocar els campanars de les dotze parròquies, totes les teulades tenen el mateix color, no sé com pot ser, si no és que feien totes les teules de la mateixa terra, o és que ho fa la pluja i el temps un segle o dos de ploure´ls damunt i d´agafar aquella cosa, liquen gris, com una floridura barrejada amb el fum de carbó dels fumerals de la cuina i així és com arribaven a fer-se totes del mateix color (Mira, 2005: 25).

En la conexión que se establece entre el paisaje urbano y el personaje de *Els treballs perduts* surge el conflicto interno de Jesús Oliver con una sociedad que no valora la memoria histórica que atesora una arquitectura descuidada y amenazada por la especulación. En sus reflexiones el personaje critica igualmente un "progreso" que desnaturaliza todas las costumbres ancestrales. Así, en su visita a la iglesia del Patriarca censura la electrificación de las campanas que ha sustituído a los antiguos grupos de campaneros. Con excepción del citado templo, último campanario de Valencia donde se voltean las campanas a la antigua usanza, los otros, se lamenta Oliver, utilizan el "progreso" para eliminar un arte que ha perdurado a través de los siglos y que la

"modernidad" se ha encargado de destruir:

> Als altres campanars voltegen a motor o molt pijor encara, horresco referens, instal.len altaveus i emeten campaneigs magnetofònics, ja que s´hi posen també podrien enderrocar les esglésies i els diumenges i dies de festa que la gent anara a vore la missa en cine, podrien subhastar els quadres dels museus i deixar-hi bones reproduccions en color de mida natural, fotocopiar els manuscrits i els incunables i vendre els originals als americans, hala hala deixem que tot es perda enderroquem que tot se´n vaja a pacte destruïm tot a la merda barranc avall hala hala que no quede res i si queda que siga còpia falsa fora tot arraseu i comenceu de cap (Mira, 247-248).

Jesús Oliver se lamenta una sociedad que menosprecia su patrimonio artístico permitiendo la suciedad y la falta decoro en algunos de sus edificios más representativos. El personaje, como el flâneur, apoya en los muros su cuadernillo de notas y observa con ironía e indignación las paredes y el patio del palacio del Vilaragut, víctima del abandono y de la indiferencia:

> Mal senyal si al carrer de Cavallers a les cinc de la vesprada mitja façana del palau dels Vilaragut era ocupada per una capa espessa de papers per estrats de cartells enganxats els més recents dels quals eren de Nueva Acrópolis. El Secreto de los Templarios guardat per un guerrer amb espasa al puny i escut de croat mirant la llum que baixant del cel l´il.lumina i si l´altra mitja l´omplien cartells de rock heavy rock cresta sioux i cadenes a la sala Bony de Torrent. ¿per què deixen apegar els cartells? ¿per què el marquès no fa que els desapeguen? Travessà el portal obert, travessà el pati de quatre arcs escarsers ornat de ficus i margallons plantats en grans gerres serrades per la panxa, però l´ornament vegetal té l´aspecte poc sa, el verd apagat ple de pols amb teranyines entre les fulles i el pati mateix a primera vista pareix que no l´han agranat en un any, si veus merdes de gat per terra no cal preguntar-se d´on ve la pudor (Mira, 2005: 77-78).

Tanto Jesús Oliver como su compañero ciego Félix Ventura asisten resignados al derribo de uno de los últimos palacios nobles de la ciudad. Espacio y personaje actúan conectados: por una parte, la fragilidad de ánimo de Oliver y de Ventura y, por otra la inconsistencia de los adobes del pasado de una ciudad que muere ante la agresión de la moderna maquinaria: "Hi havia un monstre que només té el queix superior amb dents agudes i arrancava grans mossos de mur, quin dolor quin horror, que era com si m´arrancaren a mossegades la carn" (Mira, 2005: 194). En su itinerario laberíntico contempla en su soledad una ciudad en peligro de extinción: escenas de un barrio decrépito, imagen de unos habitantes que encarnan la decadencia de un paisaje urbano y de un tejido social, mujeres viudas y jubilados, los bajos empleos de futuro incierto,

como sacristanes, tapiceros, taquilleras de teatro, y comercios precarios de revistas y tebeos usados y venta de ropa interior de señora. Dada su peculiaridad, el entorno de recoletas calles se convierte en una isla de quietud dentro de la gran ciudad. La apreciación de Oliver se traslada al espacio sensorial: los ancianos que en su tiempo libre escuchan la radio y cuidan pájaros en jaulas apiñadas en balcones y ventanas, aportando una particular fisonomía al barrio.

La Valencia de intramuros que recorre Jesús Oliver guarda cierto paralelismo con la concepción literaria de "ciudad muerta" que inspira la obra de George Rodenbach. Sus textos ofrecen el melancólico estado de ánimo de las viejas ciudades belgas, agudizado por el perenne gris plomizo de las brumas. En este sentido, Miguel Ángel Lozano, refiriéndose sobre todo a la novela de Rodenbach *Bruges-la Morte* (1892), destaca el nexo entre la ciudad y el individuo que emana de la creación de la propia ciudad:

> La ciudad es un ámbito secular, un paisaje hecho por el hombre a lo largo de siglos, y como el hombre, su creador y constructor, sometido al poder devorador del tiempo; de ahí que se pueda establecer una relación de correspondencia entre el hombre y la ciudad, influyéndose mutuamente: el hombre ha ido creando la ciudad con su inteligencia y sus sentimientos, con sus miserias y grandezas, con la fe, el acatamiento al poder, la compasión, la ostentación, la discreción, la humildad, el afán de la belleza, la utilidad y –por supuesto- con la técnica, entre otras cosas; la ciudad muestra al hombre la lección que en sus piedras han ido depositando las generaciones precedentes (Lozano, 1994: 62).

Si Hugues, el protagonista de *Bruges-la Morte*, identifica la melancolía del lugar con su esposa fallecida, Oliver en *Els treballs perduts* justifica su estado de ánimo por el abandono de valores e ideales que impone una sociedad que se guía únicamente por la utilidad o por el beneficio inmediato. Este pragmatismo contribuye a la pérdida de unos edificios que han preservado la memoria de la ciudad. Existe, por tanto, una cierta tristeza del personaje hacia esa Valencia amenazada y decadente en trance de desaparición. Ante este declive urbano Oliver se mira en el espejo de la desolación y establece un sentimiento recíproco de derrota. Miguel Ángel Lozano refiriéndose a las viejas ciudades de las postrimerías del siglo XIX, traza una descripción de la "ciudad muerta" que en determinados aspectos coincide con la soledad del espacio urbano que siente el héroe de *Els treballs perduts*. Si bien esta Valencia, aunque un tanto "muerta",

no se parece a ese grupo de ciudades caducas que señala Lozano en el fragmento siguiente:

> La belleza no está en las modernas y bulliciosas ciudades, sino en aquellas otras periclitadas; aquellas cuya hora ya pasó y muestran la imagen de una hermosa agonía. Son los reinos del silencio, los espacios de la desolación: pocas imágenes transmiten la sensación dolorosa de la soledad con más fuerza que aquéllas que reducen al silencio y al abandono los ámbitos de la habitual convivencia, y los dotan de un ambiente de ensueño o de pesadilla (Lozano, 1994: 65).

El héroe de *Els treballs perduts* dedica su existencia a defender la memoria de la ciudad con la intención de poner orden en un mundo caótico que prescinde de la memoria y desprecia el encanto de una geografía imaginaria cuyos elementos revisa con minuciosidad[150], desde zócalos de piedra, ventanas, vigas, balcones, es decir, todo aquello que pueda transmitir la belleza, aunque marchita hasta el poder de seducción que atrae su mirada: "façanes de color ocre ja tan brut que és com de terra cendrosa" (Mira, 2005: 35). Pero también palacios abandonados y condenados a una más que probable ruina inminente: "un petit palau de rajola torrada i pedra grisa amb taulons clavats travessats a les finestres i a la porta i una enorme esquerda de dalt a baix de la façana com una fosca ferida oberta de ganivet o de llamp" (Mira, 2005: 35). Su mirada rescata de la indiferencia ciudadana aquellos aspectos artísticos que atraen su atención[151]. Un ejercicio que le permite señalar la insensatez del individuo que destruye

[150] Manuel Delgado se refiere al peatón o transeúnte como el personaje anónimo que se traslada de un punto a otro del espacio urbano, en cuyo escenario medita, piensa y se desplaza desde y en su interior: "El paseante hace algo más que ir de un sitio a otro. Haciéndolo *poetiza* la trama urbana, en el sentido de que la somete a prácticas móviles que, por insignificantes que pudieran parecer, hacen del plano de la ciudad el marco para una especie de elocuencia geométrica, una verbosidad hecha con los elementos que va encontrando a lo largo de la marcha, a sus lados, paralelamente o perpendicularmente a ella. Todo peatón –por elemental y prosaico que sea su desplazamiento- repite aquel ejercicio ambulatorio que recomendaba Epicteto, consistente en salir a pasear por la mañana y comprobar sus reacciones, no con el fin de descubrir verdad alguna sino con el de controlar las representaciones y recordar los principios de acción que gobiernan la propia vida. El viandante convierte los lugares por los que transita en una geografía imaginaria hecha de inclusiones o exclusiones, de llenos y vacíos, heterogeniza los espacios que corta, los coloniza provisionalmente a partir de un criterio secreto o implícito que los clasifica como aptos y no aptos, en apropiados, inapropiados e inapropiables" (Delgado, 2004: 139).

[151] El arquitecto canadiense George Baird señala que la sensibilidad que puede mostrar nuestra sociedad hacia la arquitectura del pasado revela que desde una perspectiva semiológica, los edificios antiguos se muestran en toda su singularidad en virtud de la "distancia perceptiva" que al mismo tiempo que nos separa nos une a ellos. En este sentido Baird añade que: "comme l´inconscient de l´homme, l´histoire est inépuisable, puisqu´elle est perpétuellement transformée par le présent. Mais en même temps,

la historia de la ciudad[152]. En este sentido, Oliver no puede evocar el día de su bautizo sin aludir a la devastación que sufrió la iglesia de los Santos Juanes en 1936:

> Aquest San Joan són dos, Sant Joan Baptista i Sant Joan Evangelista i el dia del bateig l´església estava cremada, l´església estava fumada, no quedava ni un sant als altars ni un sol dels dotze grans apòstols als pilars, o no, no eren els apòstols, ara que Jesús hi pensa, eren els caps de les dotze tribus d´Israel, no podien estar presents al bateig perquè alguna colla de desgraciats anònims els havia destrossats poc anys abans d´aquell dia, el capellà segurament mirava els frescos de Palomino o la cúpula, la glòria del cel són ara núvols plens de sutja (Mira, 2005: 73).

Agobiado por el enfrentamiento con el mundo exterior, Oliver vuelve al antiguo palacio de la plaza del Correo Viejo donde se había instalado recientemente. En su último paseo el protagonista, después de haber recorrido el perímetro de la antigua muralla, descansa en el jardín interior del antiguo palacio[153], un espacio que recuerda la idea del "hortus conclusus" donde el héroe finaliza su recorrido por la ciudad antigua, retirándose en busca de recogimiento para protegerse del calor del poniente, una muestra más de hostilidad exterior. Como señala Lozano: "la ciudad muerta se convierte en ese refugio del *yo* que se evade de un ambiente agresivo; búsqueda de una intimidad y ámbito donde poder experimentar sensaciones refinadas" (Lozano, 1994: 69). También el personaje celebra la idea del jardín cerrado, en su caso el jardín de su patio interior, como símbolo de intimidad y meditación que ofrece la lectura de su propia

---

reconnâitre que la singularité de notre héritage architectural ne nous apparaît, au moins en grande partie, qu´en fonction de la *distance perpetuelle qui nous sépare*, entraîne une consequènce de sens inverse: si l´on reconnaît, par exemple, que la cohérence est aussi vain que de vouloir saisir notre ombre" (Baird, 1972: 57).

[152] El afán de conservar los vestigios de la memoria histórica que experimenta el héroe de Mira, recuerda la Clarisa de Calvino, una ciudad que custodiaba bajo campanas de cristal y encerraba en vitrinas aquellos restos de la antigua Clarisa que servirían para recomponer una nueva ciudad porque de la anterior ya nadie sabía nada. Clarisa ha sabido conservar su pasado para ofrecerlo a las nuevas generaciones, iniciativa esta que ya hubiera anhelado Oliver para su ciudad. Por ello en virtud de ese proyecto "cada nueva Clarisa, compacta como un cuerpo viviente, con sus olores y su respiración, exhibe como una joya lo que queda de las antiguas Clarisas fragmentarias y muertas" (Calvino, 2005: 119).

[153] Paul Zumthor habla del jardín medieval en los siguientes términos: "Forma incomparable de construcción, el jardín estaba formado por elementos no transformados de la naturaleza; en él reina el artificio sólo con la proporción armónica de las unidades que lo componen. Condensado en el recinto que lo contiene, el jardín representa al espacio universal, transmutado en obra humana por el mero placer de aquel que lo habita" (Zumthor, 1994: 104).

biblioteca. De esta manera Paul Zumthor recuerda el concepto del "locus amoenus" como tema literario y pictórico de uso constante entre los siglos IX y XVI y que designa "una íntima alianza de placer y felicidad", la misma que Oliver presagia para el recinto de su jardín interior:

> D´hivern baixarem a llegir al sol i d´estiu a llegir a l´ombra estarà tot ben arruixat i fresc, què més pot demanar un home si pot passar la vida llegint al seu propi jardí els llibres de la seua pròpia biblioteca, tu i Marilin em fareu companya, i la gallina també, li tirarem grapats de dacsa perquè s´entretinga picossejant per terra (Mira, 2005: 275).

En la lucha que sostiene Oliver por la progresiva desaparición del perfil artístico de la Valencia de intramuros, este elogia la concepción del antiguo jardín cerrado y la reivindica frente a los jardines situados en las azoteas de las modernas edificaciones:

> Perquè on descansarem no és un jardí artificial dalt d´un terrat sinó en l´hort tancat i amagat del meu palau que és l´últim que deu quedar ja en tot València el meu serà l´únic jardí privat, en arribar mirarem què s´ha de fer per netejar-lo d´esbarzers i d´ortigues i d´altres males herbes que no conec (Mira, 2005: 275).

Si Jesús Oliver en *Els treballs perduts* nos acerca a las difíciles condiciones de supervivencia de la ciudad antigua, el héroe de *Purgatori* (2003), Salvador Donat, nos ofrece la misma sensación de confusión y perplejidad que Oliver, pero en esta ocasión sobre la Valencia de extramuros. La mirada de Donat nos descubre una ciudad tan próxima como ajena debido a la profunda transformación de su paisaje urbano. A diferencia de Oliver, Salvador Donat inicia su itinerario de reflexión sobre una moto Harley Davidson que le llevará a la Valencia burguesa, al Ensanche, para visitar a su hermano enfermo. Desde lo alto de la loma de El Vedat, en la cercana población de Torrent, Donat contempla la ciudad. En ese momento el personaje recibe su primera decepción al comprobar que la panorámica constituye una sucesión de urbanismo caótico y de polígonos industriales que apenas guarda relación con el paraíso perdido de su infancia y juventud: una imagen idílica de tierras cultivadas, acequias, alquerías y sendas que serpenteaban en el verdor de los campos de hortalizas. Con estupor, Donat aprecia la destrucción de la amplia plana agrícola que baja hacia la ciudad:

> No baixà de la màquina, es llevà el casc i es quedà contemplant l´extensa ruïna del seu jardí perdut, la victòria de la segona meitat del segle XX sobre la primera, que és tant com dir sobre tota la història, i el triomf inevitable de l´asfalt: de nord a sud, fins on arribava la vista, era tot

> una sola constel.lació urbana i suburbana, els límits meridionals de la ciutat gran es confonien amb els pobles estirats en carrers i en edificacions indistingibles on tot són blocs de cases de pisos i rengles de finestres quadrades. […] Aquest és doncs, pensà, el paisatge nou que ha construït la riquesa, ara ja som un país modern, ja hem destruït la bellesa i hem construït la lletjor (Mira, 2003: 28-29).

A medida que el protagonista va entrando a la ciudad, va analizando con ironía los cambios operados en la estructura urbana hasta que le invade una sensación de hostilidad hacia una realidad que difícilmente acepta:

> Mirava cap al riu que, ara que la ciutat es pròspera i moderna, ja no és un riu sinó una llarga esplanada entre els seus murs de pedra antiga, una cinta de parc emmurallada que allí es veia ocupada per estranyes construccions de ciment o de ferro, casetes o gàbies, pistes d´esports diversos, camps de futbol, tanques de tela metàl.lica i camins angulosos d´asfalt (Mira, 2003: 42).

El protagonista de *Purgatori* reflexiona sobre la pérdida de identidad de un espacio peculiar que mostraba una forma de entender la vida. En el siguiente fragmento, Donat reflexiona sobre la amenaza que se cierne sobre la vivienda rural del antiguo pueblo de Campanar, hoy absorbido por el crecimiento de la ciudad. El bar que se cita en el texto, imagen de unas costumbres arraigadas durante mucho tiempo, se convierte en exponente del conflicto que genera en el personaje ante el avance vertiginoso de una "modernidad" con la que le cuesta identificarse:

> Teodor digué que els tarongers i l´aire del matí li havien obert la gana i que avui li vindria de gust fer un bon esmorzar, que el convidava, però no a la cafeteria de l´hospital sinó en un bar que ell coneixia, a cinc minuts caminant, on feien els millors entrepans de Campanar. El bar Casa Nelo era la planta baixa d´una casa de només un pis amb balcons, una casa de poble, rodejada pels dos costats i per darrere d´edificis moderns, algun dia caurà en el destí fatal, l´hauràn de vendre per construir una finca de molts pisos i així serán per fi esborrats del tot sota el ciment i l´asfalt els antics pobles d´aquesta vora del riu. […] Salvador acceptà la proposta de mitja barra de pa blanc, no de crosta cruixidora artificial sinó de crosta tendra natural, amb companatge de tonyina de conserva en oli, ceba trinxada i olives sense pinyol, quan havia entrat ell en un bar a fer-se un almorzar com aquell. […] Teodor va demanar un entrepà de blanc i negre: dos llonganisses grosses perfumades de canyella i una botifarra de ceba, i per acompanyament un plat de tomata madura amb anxoves i all trinxat (Mira, 2003: 84).

Si en las dos primeras novelas de la trilogía de Joan F. Mira permiten un análisis

del espacio desde la perspectiva de la asociación de la ciudad a "un estado de ánimo", en *El professor d´història* (2008), la novela que cierra la trilogía, prevalece la idea de la ciudad "no como objeto de percepción sino como ente de reflexión" (Valero, 2003: 30). Al igual que los protagonistas anteriores, el profesor Manuel Salom sufre la desorientación propia del individuo que se aleja de manera voluntaria de un ámbito urbano que ha evolucionado hacia una mediocridad y unas formas de vida que considera inconcebibles. Salom medita sobre pasado y presente de una ciudad que a su entender se nos muestra con una identidad desfigurada, tanto en el aspecto arquitectónico, como en unos modelos de vida que considera extraños. La historia se inicia con la caída sufrida por el profesor al observar como dos alumnas suyas se besan en actitud cariñosa y desinhibida a la puerta de la Facultad. Este banal accidente supondrá un cambio de actitud en su vida: "Em queden ja pocs prejudicis morals però encara hi ha imatges que em sobten, deu ser que m´he fet vell, i en tot cas el colp m´ha deixat uns minuts inconscient però no crec m´haja trastocat les idees. O potser sí." (Mira, 2008: 18-19). A partir de ese momento Salom decide emprender una nueva vida junto a su esposa Irene, enferma, en una vivienda de la nueva Ciudad de las Artes y las Ciencias. La nueva ubicación de su domicilio, lejos del centro, constituirá el punto de partida de cavilaciones y teorías que el personaje se formula de manera ininterrumpida a lo largo de toda la obra. Imágenes del pasado se agolpan en la mente del personaje. Los recuerdos a los que alude Salom se refieren, más que a la geografía urbana, a las costumbres de su infancia, estampas familiares de su barrio de siempre de la calle Pelayo a los que también les ha llegado, según cita el profesor de manera irónica, "el progreso y la modernidad". Sus meditaciones aluden al contraste de las imágenes del pasado, como los puestos del mercado de Jerusalén instalado en plena calle, y las de un presente con sus nuevos modelos de consumo y de globalización que homogeneiza la fisonomia del territorio:

> S´ha transformat també en un gran basar que potser representa la nova economía popular d´aquests anys, no solament Basar Pekín sinó Basar de la Terra, Basar Global o Basar del Planeta, de la mateixa manera que al llarg de tot l´espai d´un segle aquest carrer i el carrer transversal i el paral.lel, del Matemàtic Marzal i del Convent de Jesusalem, havien sigut uns carrers mercat, no només amb mercat matinal amb parades de roba i de queviures, parades de gitanos i de carnissers, d´hortalisses i fruita i verdura, que a primera hora de la vesprada ja havien desaparegut i el carrer es quedava ben net i arruixat, no solament aquells carrers eren

> això, que en una petita part residual encara ho eren, sinó que sobretot, i especialment el carrer Pelayo, eren carrers d´accés al centre de la ciutat, nascuts quan va desaparéixer la muralla, carrers on arribaven cada matí els ordinaris dels pobles de la Ribera i de l´Horta, primer en tartana o galera després amb camionets tancats plens de paquetería que descarregaven als petits magatzems de repartiment, i arribaven també molt de matí furgons i camionetes amb gàbies de gallines que després carregaven en motocarros petardejants o lligades al sostre de cotxes quadrats per portar-les a les carnisseries encara cloquejant traient els caps i els colls entre els barrots de fusta i soltant plomes que voleiaven i es quedaven a terra barrejades amb brins de palla bruta (Mira, 2008: 73).

El fragmento anterior hace referencia a ese fin de ciclo en la economía contemporánea a la que se refiere el profesor Salom. La inmigración china ha llegado sin alterar la estética urbana de los edificios: ha ocupado los antiguos bajos comerciales para instalar sus tiendas de artículos baratos desterrando del lugar los puestos callejeros. El protagonista reconoce su contribución a este cambio pues, por su interés personal[154], negocia la venta de su casa para que el señor Li se establezca arriba de su tienda, del mismo modo que el padre del profesor vivía sobre el establecimiento de zapatería.

La contemplación de la nueva perspectiva urbana junto a la Ciudad de las Artes y las Ciencias, extraña y lejana de su ámbito tradicional, condiciona su estado de ánimo y origina un sentimiento de pesadumbre[155]. De esta manera, Manuel Salom y su esposa Irene, al llegar a su nueva casa en una zona de amplias avenidas alineadas por altos

[154] Para Manuel Delgado este proceso viene dado sobre todo por "las negociaciones que las personas establecen a propósito de cuál es su territorio y cuáles son sus límites, a partir de un espacio personal e informal que acompaña a todo individuo allá donde va y se contrae en función del tipo de encuentro" (Delgado, 2001: 35).

[155] A propósito de la fusión entre pasado y presente en la vida de las ciudades, encontramos en la novela que construye Luis García Montero sobre el poeta Ángel González, *Mañana no será lo que Dios quiera* (2009), una reflexión sobre la rotundidad del presente y la autoridad que ejerce sobre el pasado cuando evoca los primeros años del poeta en su Oviedo natal. La memoria histórica, según explica García Montero, logra convivir en una realidad que aunque le es ajena permanece invisible y silenciosa en todo el paisaje urbano: "Pocas cosas se salvan de la severa ley del presente. Las ciudades son una de esas cosas, porque mezclan los tiempos, extienden la realidad, y lo que ha desaparecido vive junto a lo que permanece, a lo que nace, a lo que se impone de manera rotunda con su presencia. Para las gentes que han crecido en ellas, la piel de las ciudades es pegajosa, como una liga de cazar pájaros, y la memoria se adhiere a las piedras y a los cristales, se funde en las paredes y en las perspectivas, hasta formar una materia compacta de verdades invisibles y mentiras que pueden ser captadas por una cámara fotográfica. Son verdades y mentiras a medias, como las personas, que viven a medias entre lo que ha pasado y lo que va a suceder" (García Montero, 2009: 106).

edificios, evocan con tristeza un pasado[156] representado por su antiguo barrio, el paisaje de la huerta con sus alquerías perdidas para siempre o un río Turia que no reconocen al haber sido transformado en parque de atracciones:

> Manuel, no m´ag … grada aquest temps afegit que vivim. I menys encara mirar-me´l des de la ter..rassa d´un quinzé pis, o des d´una cadira d´invàlida quan em traus de pas..seig. Però no et preocupes, amor que t´acom..mpanyaré encara una miqueta més. No sé a quin lloc, però t´acom…mpayaré (Mira, 2008: 278).

No hay que olvidar que la ciudad está en constante evolución, porque el diseño urbano es un arte temporal y en este sentido podemos considerarla como el conjunto de las estructuras vigentes en un punto concreto de la historia. Kevin Lynch, al reflexionar sobre la imagen de la ciudad, recuerda los diferentes tiempos que les corresponden a las líneas del perfil urbano. Las primeras:

> pueden mantenerse estables durante cierto tiempo, los detalles cambian constantemente. Solamente se puede efectuar un control parcial sobre su crecimiento y su forma. No hay un resultado definitivo, sino una sucesión ininterrumpida de fases (Lynch, 1974: 10).

Para Eduardo Mendoza esta doble evolución es cada vez más rápida, lo que ocasiona "una pérdida de referentes reconocibles" (Mendoza, 2004: 233).

El progresivo antagonismo entre Manuel Salom y el nuevo entorno se materializa en la Ciudad de las Artes y las Ciencias, que se convierte en el centro de todas sus críticas al considerarla como símbolo de la arquitectura que sufre la Valencia moderna: "exhibició de buidor que alguns diuen modernitat extrema" (Mira, 2008: 236). La hostilidad del personaje hacia un irreconocible entorno le ocasiona una total desorientación que se representa a través de la ciudad como un laberinto. Confundido y aturdido, el viejo profesor sufre un despiste conduciendo su automóvil por una maraña de nuevas avenidas "mai no formaran un carrer, mai no serán carrers dels que entre tots formen una ciutat" (Mira, 2008: 217) y autovías de circunvalación, que le obliga a

[156] Recordemos en ese sentido, aunque en un ámbito y una perspectiva histórica diferente, a los personajes de Tonet y Maria Antònia en *Bearn o la sala de les nines* (1956), de Llorenç Villalonga, que viven recluidos plácidamente en el mundo cerrado de Bearn sin querer aceptar la modernidad que inevitablemente llegaba con la entrada del siglo XX y condenaba a la desintegración de la aristocracia rural mallorquina.

solicitar ayuda a una mujer policía para salir del laberinto de su propia ciudad a fin de que la corriente de vehículos no acabe de engullirlo:

> Es trobava, aturat esperant el canvi de llums d´un semàfor, en una avinguda de trànsit veloç, amb quatre files de vehicles en cada sentit però el seu no sabia quin era, si anava cap al nord o cap al sud, si allò que més que avinguda o carrer semblava una autopista era encara València o era màgicament la periferia de qualsevol altra, de qualsevol ciutat gran d´Europa que igual com les d´Amèrica del nord, potser imitant-les, imaginant que així és com ha de ser o que això ja és el futur desitjat, s´escampen entre avingudes i autovies com aquestes que quan arriba la nit s´il.luminen amb milers de fanals, amb els fars dels vehicles, amb anuncis de llums de colors a les vores i damunt dels edificis, i un conductor inexpert i novell com ell mateix, pensà, podia trobar-se a mercé d´un accés de pànic dins d´un laberint no format per carrerons i atzucacs ni per passadissos estrets de parets nues que es creuen i fan impossible l´orientació i el camí per eixir-ne, sinó per corrents incesants de vehicles que no se sap ni cap on van d´on vénen i enmig dels quals hauria de continuar també rodant sense saber on anava ni com o per on es podria escapar, perquè a un costat i a l´altre de l´avinguda autopista només hi havia blocs esparsos, edificis que a ell li semblaven iguals o intercanviables, solars buits plens de brossa, tanques publicitàries i grues.
>
> […] "Senyoreta, perdó, senyora, vosté pot dir-me on som?"
>
> "Açò és la Ronda Sud, mire a l´esquerra: ara passem davant del cementeri. Que vosté no és de València?"
>
> Si que sóc de València, pensà, però potser València ja no és meua (Mira, 2008: 217-218).

Tras el análisis de estas novelas, ha constatado la indiscutible imbricación del espacio urbano en la conducta y la condición social de los personajes. La fuerza de la ciudad, como escenario de los hechos, emerge en ocasiones con tal fuerza que arrebata el protagonismo incluso a los personajes. En este sentido, el espacio es penetrado por el individuo y este condiciona sus movimientos y acciones. No siempre la presencia de la ciudad goza de la misma fuerza en el relato. De hecho, en el conjunto de novelas que analizaremos a continuación, el espacio urbano aparece a veces un tanto diluído y distante en el compromiso que adquieren los personajes con su entorno. Y aunque subyace una cosmovisión de Valencia, la ciudad queda relegada unas veces a un mero espectador y en otras, salvo excepciones, a un escenario carente de la suficiente

capacidad semántica para involucrar al sujeto de la acción.

4.2.2 La ciudad de Valencia como pretexto

En este apartado estudiaremos un grupo de novelas, el más extenso, en el que se el espacio se limita genealmente a ser soporte de la acción, sin que se advierta suficientemente la función de semiotización e integración con los demás elementos narrativos, especialmente el personaje, la acción y el tiempo. En unos casos la ausencia de descripción origina una continua imprecisión espacial, de ahí que la ciudad se conciba o interprete a través de la interioridad del personaje. Esta particularidad se asemeja a la reflexión de Valero Juan a propósito de la Lima imaginaria, indeterminada unas veces, ausente otras, en la obra de Julio Ramón Ribeyro:

> De esta forma, lo callado, lo no escrito, se vuelve doblemente significativo, y la ciudad sugerida trasluce ese espacio que queda en torno, desdibujado, insinuado en "un vacío no colmado de palabras" que espera completarse en la imaginación creadora del lector (Valero, 2003: 31).

En otras ocasiones los personajes no parecen actuar influenciados por el entorno que les rodea ni este parece tener responsabilidad alguna en la proyección de sus sentimientos. De esta manera el espacio es una simple referencia o, como mucho, adquiere un telón de fondo. Valencia, lejos de alcanzar un protagonismo, es una localización necesaria de la historia adoptando una apariencia distante e indefinida. Sólo excepcionalmente la cosmogonía de Valencia acompaña a los personajes, aunque de manera latente.

En el estudio de estas novelas, dada la dificultad de una clasificación temática debido a la extensa variedad de contenidos, hemos elegido la época histórica para ordenarlas.

Babas de caracol (2006), de María García-Lliberós, reconstruye la vida de Berta Astomi desde su nacimiento, en los primeros años del siglo XX, hasta su fallecimiento en 2002. A pesar de que el argumento se desarrolla en Valencia, la ciudad apenas se aprecia dada la escasa descripción. De manera velada y para el lector que conoce Valencia puede reconocerse a través de los gestos de los personajes y del espacio social

dentro de una topografía perfectamente localizable. La autora antepone a la función semántica que debiera aportar el espacio, la fuerza de una historia marcada por el conservadurismo católico que justifica el dominio masculino en la familia frente a la severidad exigida a las mujeres en el desempeño de sus deberes y virtudes. La imposición de estos preceptos provoca el odio y el resentimiento de Berta en un entorno hostil que le acusa de una calumnia irreparable. García-Lliberós reduce el espacio narrativo a simples localizaciones: la mansión de la plaza del Poeta Llorente donde residen Ramón Astomi y Clara Ferrán, padres de Berta, y la calle de Caballeros donde vive Zita, madre de Clara. Estas demarcaciones urbanas pertenecen al Barrio de la Seu-Xerea donde todavía se conservan numerosos palacios que pertenecieron a la nobleza valenciana.

El espacio social, aunque no se describa de manera detallada, si que se insinúa cuando se relata la etapa de estudiante de Berta en el Colegio de Loreto de la burguesa calle de Salamanca, centro donde se imparten unas clases indispensables para las señoritas de buena sociedad, como cultura general, costura, nociones de música, francés y moral católica. Las costumbres burguesas se manifiestan El juego de apariencias se hace presente en diversos ambientes. Así, el Teatro Principal, punto de reunión de la clase comodada, se convierte en pretexto de fiesta social donde jóvenes y mayores participan de premeditados encuentros. La asistencia a la misa de doce de los domingos, los paseos por la Alameda y la audición de los conciertos líricos en los jardines de Viveros. En estas rutinas que se repiten, los espacios están desprovistos de un contenido semántico que ayuden a entender su idiosincrasia.

Cuando la acción se detiene para dar paso a la descripción, esta se convierte en una mera enumeración de objetos desvinculados de los personajes y de sus conductas. Quizá a raíz de estas imprecisiones, o de estas lagunas, el lector deba recurrir a su capacidad creadora para completar y, o, reconstruir el marco escénico. En el siguiente fragmento encontramos frases como “decorada a tono con lo que se consideraba el buen gusto de la época” que hurta la descripción y la construcción del espacio:

> El velatorio se dispuso en el salón principal de la vivienda. Era ésta amplia y confortable, decorada a tono con lo que se consideraba el buen gusto de la época. En el salón abundaban los objetos de valor –figuras de porcelana, jarrones chinos, piezas de bronce- y en las paredes, cuadros con marcos dorados de retratos de antepasados hechos por pintores de prestigio local.

> […] Se apartaron los muebles de estilo isabelino para hacer sitio, en el centro, a un catafalco de un metro de altura, montado con unos bastidores y una tabla cubierta de una tela negra adamascada. Sobre el mismo se colocó el ataúd abierto. Doña Clara descansaba en su interior para la eternidad con un vestido de calle oscuro de manga larga un rosario enredado entre unas manos céreas. Al lado, en paralelo, la tapa sobria, dispuesta para cumplir su función separadora, para siempre, de la mirada de los vivos. Un gran crucifijo adherido a la misma. Cuatro candelabros altos de plata con velones gruesos en las esquinas marcaban el territorio (García-Lliberós, 2006: 147-148).

En *L´avió del migdia* (2002), de Francesc Bayari, Valencia aparece en las analepsis que evocan los sucesos relacionados con una historia ambientada en 1974. La acción transcurre principalmente en Santàngel, una población situada en el extrarradio de la ciudad, en la que se celebra una reunión clandestina que han preparado un grupo de estudiantes. A la cita acude una mujer, Isabel, de pasado republicano, cuya estancia en la población estará vigilada de cerca por la guardia civil. Su llegada permite, a través del relato de su infancia, recordar los tiempos en que Valencia fue capital de la República. De la obra de Bayarri seleccionamos aquellos pasajes, narrados en forma de crónica, que comparan el ambiente de la calle de la Paz antes y después de la guerra civil. Las descripciones se asemejan a imágenes fotográficas, espacios inmóviles y atrapados en un tiempo pasado. De este entorno destaca el carácter exclusivo de algunos cafés instalados en esta calle, así como las tertulias que convirtieron estos establecimientos en cita obligada para intelectuales y políticos:

> La República havia portat a la ciutat, segons li contaba la mare, polítics importants que es reunien a prop de casa per mantener viva la legitimitat del govern i de les Corts. […] Encara que alguns d´aquells visitants forçosos miraven amb desdeny i per damunt del muscle els valencians, entusiastes d´aquella mateixa causa, això sí, però sovint analfabets i sense diners per a competir amb els nouvinguts en els cafés exclusius de noms britànics del carrer de la Pau, com ara l´Ideal Room o el Vodka, o el mític Lyon d´Or, o en les tertúlies atapeïdes i coloroses de l´ateneu mercantil. I amb tots aquells visitants havien vingut escriptors importants de mig món que volien mostrar la seua solidaritat amb la causa republicana (Bayarri, 2002: 98).

Cuando el gobierno republicano abandona la ciudad, el brillo de ciertas tiendas se apaga: "Ella ho notava sobretot en la desaparició de les visites als hotels elegants del centre, ara mig buits i sense banderes de mil colors hisades al vent en els pals blancs de fusta" (Bayarri, 2002: 98). En los años del franquismo las tertulias adquieren una dimensión muy distinta: "Colles d´homes parlaven de bous, d´esports o de dones, però

mai de política, que era un tema tabú, o de la literatura, sempre tan sospitosa" (Bayarri, 2002: 108).

La guerra de quatre (2002), de Víctor Labrado, reconstruye en forma de crónica periodística la suerte de un grupo de resistencia armada que opera en los alrededores de Valencia durante los años de la postguerra. La ciudad aparece de manera esporádica y a través de breves introducciones. Son indicaciones en la documentación disponible o en el testimonio de supervivientes: "A l´hotel Lauria de València, en una cantonada de la plaça de l´Ajuntament" (Gómez, 2002: 85) o también "Tomás solia acudir a la fira d´animals de València, que se celebrava al caixer sec del riu, cada dijous (Gómez, 2002: 52). Debido a la escasa relevancia de estas alusiones, la acción podría haber sucedido en otra ciudad, tal y como ocurre en el fragmento que presentamos a continuación, en el que Rafel está a punto de ser sorprendido por la autoridad militar. La única referencia es el nombre de un cuartel, Arrancapins[157], pero eso no supone una vinculación espacio-personaje:

> A l´entrada de València, Rafael va reconéixer, a la vora de la carretera, el barret i la figura rabassuda del Peque, amb les mans enllaçades a l´esquena, per davall la gabardina. El taxi va anar deixant-los, un per un, en diversos punts de la ciutat. Rafel va baixar amb totes les metralletes dins un sac i se´n va anar a buscar la parada del tramvia. Recorda que va pasar, amb el sac al muscle, per davant la comandancia de la Guardia Civil, a Arrancapins. Quan va arribar a la parada, i va descarregar el sac a terra, se li va gelar la sang de veure que, per un forat del sac, li eixia un pam de canó. No ha entés como el sentinella, a la porta d´Arrancapins, no ho va veure (Gómez, 2002: 107).

Los recuerdos de Isabel, el personaje narrador de *Aigua en cistella* (1999), de Carme Miquel, están anclados en la postguerra y los años cincuenta del siglo XX. En una residencia de la tercera edad y ante unos desconocidos, Isabel va desgranando aspectos de su vida en la que los olores forman parte de su memoria más íntima. En las novelas estructuradas en forma de diario íntimo, como esta de Miquel, los espacios se convierten en escuetas referencias al ser ignorados por un narrador que está más preocupado en mostrar la trama de la historia que en destacar los lugares donde han transcurrido los hechos. Para Bourneuf y Ouellet:

[157] Situado en el distrito de Extramurs, tuvo un destacado papel en la represión de los movimientos

> En estas novelas en forma de memorias, los hechos y las cosas lejos de tener un sitio definitivo en el espacio y el tiempo, tienen el carácter provisional e incierto de lo que aparece de pronto en una conciencia y va a caer en el pasado inmediatamente después (Bourneuf y Ouellet, 1975: 105).

En *Aigua en cistella* Isabel evoca la miseria sufrida junto a su familia durante los tiempos de postguerra. La pobreza les envuelve y les convierte en seres anónimos en una sociedad que les margina hasta en el mismo día de su muerte. Subsisten penosamente en un mundo cerrado y viciado por el olor de la sordidez y la pesadumbre que identifica su entorno. En este sentido Matoré destaca que en el estudio del espacio sensorial los olores: "constituent la catégorie de sensations la plus mal connue" (Matoré, 1967: 232). El olor desvela la precariedad de la vivienda familiar: "les parets de les cases eren grosses però rennegrides i humides i feien olor, com si diguérem, de pixum" (Miquel, 2001: 20). La casa presenta unas condiciones sombrías que simbolizan una vida de penurias: "hi pujàvem per una escala fosca que feia olor d´humitat (Miquel, 2001: 20)[158] que se extiende a todo el barrio: "I al costat de la carbonería hi havia una drapería, en una planta baixa molt ampla. Recorde que feia mala olor y que des del carrer es veía tot ple de draps i de trastos" (Miquel, 2001: 22). El mal olor sigue impregnando la memoria de Isabel cuando evoca a la señora Pepica, una vecina que vive sola en unas condiciones malsanas: "la senyora Pepica era més pobra que una rata i feia pudor perquè no es llavava mai. La meua àvia li advertía que podía agafar alguna mala cosa, o alguna malaltia roïna" (Miquel, 2001: 23).

El olor de la canela ha marcado momentos dispares en la vida de Isabel. Por un lado, evoca las alegrías infantiles, el descubrimiento junto a su hermano de los comercios de especias en los alrededores del Mercado Central. Por otro, su aroma está asociado al amor que sentía por Manolo, el joven que trabajaba con ella en una tienda de especias: "I em venia de gust escampar pols de canyella per tota la casa, sobre la

---

guerrilleros de resistencia al régimen franquista durante los años cuarenta.

[158] El solar es ocupado hoy por el trazado de la actual avenida de Barón de Cárcer, antigua del Oeste. El tipo de vivienda al que se hace referencia es según Trinidad Simó: "fundamentalmente decimonónica y de ascendencia artesanal y comercial. Es aquí donde se define, más insistentemente que en ningún otro barrio, a excepción de Velluters, la vivienda-comercio o la vivienda-obrador del XIX valenciano" (Simó, 1983: 172).

taula, sobre les cadires, pe terra i quan la que tenia perdia l´aroma, en comprava més" (Miquel, 2001: 144). Y, finalmente, en el presente su perfume recuerda los desengaños sufridos por la infidelidad del joven tendero: "Però per a mi aquesta olor ara suposa un record amarg. És un poc l´aroma d´una desgracia" (Miquel, 2001: 128).

En *Tranvía a la Malvarrosa* (1997), de Manuel Vicent, la ciudad de Valencia está vinculada a los recuerdos del autor en su época de estudiante. Tal vez esta selección de evocaciones noveladas no nos conduzcan en sí a una ciudad imaginada, pero dan cuenta de una Valencia, la que Vicent reconstruye en una coordenada temporal concreta: los años cincuenta del siglo XX. El espacio urbano de la gran ciudad se abre ante los ojos de un joven protagonista que, lejos del ámbito familiar y por tanto de la neurosis de su padre empeñado en una educación religiosa para su hijo, descubre un nuevo entorno que le influirá notablemente en su viaje desde la adolescencia a la juventud. El fragmento siguiente muestra una ciudad que se engalana para la visita del general Franco y su esposa Carmen Polo. La mirada observadora de Manuel, recién llegado, nos muestra el ambiente de toda una época en la descripción de los escaparates de las pastelerías emblemáticas de Valencia: Nestares, Rívoli, La Rosa de Jericó y Noel:

> Mientras el locutor llenaba de azúcar las ondas del espacio yo iba con la maleta en la mano por la calle Pascual y Genís, y allí había una pastelería llamada Nestares que tenía en el escaparate la imagen de Franco fabricada con frutas confitadas, cerezas, higos, orejones, albaricoques, melocotones, junto al escudo de España y la bandera nacional hecha con pasteles y repostería fina. Muy cerca del cine Suizo, en la plaza del Caudillo, la pastelería Rívoli también exhibía la figura de Franco confeccionada a base de almendras garrapiñadas. La Rosa de Jericó, en la calle de la Paz, había montado un motivo patriótico con un arreglo de trufas típicas de la casa y en Noel se podía ver un gran retrato del Vigía de Occidente que hacía sonreír el bigotito entre las columnas de Hércules en chocolate con un letrero de merengue que decía: Plus Ultra. Pero ese día lo más dulce de Valencia era el sol de otoño (Vicent, 1997: 62).

En sus paseos por la ciudad, el joven protagonista va abriéndose paso entre imágenes y formas que estimulan su incipiente sexualidad. El ambiente de los burdeles, las escenas eróticas de los capiteles de la Lonja, y las vendedoras del Mercado Central, que preparando la mercancía en sus puestos, manipulan el contorno de las frutas y verduras, establecen entre el entorno y el personaje una corriente de sugerente sensualidad:

> Cuando alguna vez me sorprendió el alba en el barrio chino también veía que unas valencianas muy limpias, ensortijadas, con el delantal almidonado ordenaban ya las frutas y hortalizas en los mostradores, y la carga erótica me parecía irresistible al ver a aquellas mujeres tan saludables acariciando los rábanos, pepinos, peras, lechugas, plátanos cuando el primer sol iluminaba los vitrales del mercado (Vicent, 1997: 80-81).

Manuel no solo descubre la ciudad sino también el amor en una joven que viaja en tranvía. A partir de este momento la chica se convierte en objeto de silenciosa adoración para el protagonista que la sigue en el trayecto circular del tranvía[159], sin que en ningún momento pueda acceder a ella: "Yo sólo quería encontrar a Marisa en la ciudad puesto que para mí las calles eran ella" (Vicent, 1997: 151). De esta manera la ciudad y el convoy se convierten en cómplices de un idealizado sentimiento amoroso que se desliza inalcanzable sobre los raíles. La circunvalación que traza el itinerario del tranvía permite al joven evadirse del mundo exterior y soñar la plenitud del círculo amoroso, similar, como indica Bachelard, al pequeño cosmos que representa la intimidad familiar: "la mesa iluminada por la lámpara es, ella sola, un pequeño mundo" (Bachelard, 1998: 208).

> Fue en esos días de noviembre cuando vi pasar otra vez a Marisa en el tranvía de circunvalación por delante del puente de la Trinidad. El tranvía 5 era azul. Bajaba junto al río hasta la Glorieta; después rodaba a lo largo de Colón, la calle Játiva y Guillén de Castro; daba la vuelta después de pasar por las torres de Cuart y bajaba por las alamedillas de Serranos. Esta línea seguía el trazado de la antigua muralla de la ciudad. Algunos días cogía el tranvía 5 para no ir a ninguna parte. Me gustaba dar vueltas sin un fin determinado leyendo cualquier libro pero desde el día en que vi a Marisa en una ventanilla del tranvía de circunvalación, ese trayecto comenzó a tener para mí un sentido. Imaginaba que iba detrás de ella. O que ella me seguía en otro convoy. Dábamos los dos la misma vuelta a la ciudad y yo iba leyendo poesías de Nervo, la Amada Inmóvil, o cosas más cursis todavía (Vicent, 1997: 141).

La silueta del balneario de Las Arenas, que recuerda al Partenón, con sus líneas de color azulete, la casa de Blasco Ibáñez, los merenderos, el trampolín de la piscina, las risas y la música evocan en Manuel de manera sugerente el rastro de Juliette, idealización de Marisa, la chica de sus sueños a la que no vería nunca más. Vicent nos transporta con sus recuerdos a una ciudad desconocida de baños de mar, merenderos

[159] El itinerario de la línea nº 5 sigue el trazado de la antigua muralla cristiana derribada en 1865. La fortificación circundaba la ciudad en forma de anillo defensivo.

festivos y carrizos junto al mar, un espacio solo reconocible en los apuntes autobiográficos de aquellos que, como el autor, vivieron una época todavía persistente en nuestro imaginario:

> Lleno de felicidad me lancé en plancha al espacio y al instante sentí en la piel quemada el abrazo del agua muy fría. Llegaba hasta la piscina de las Arenas la música de los pasodobles que sonaban en los sombrajos de los merenderos. […] A la caída del sol nos bañamos otra vez en la playa desierta allí donde la arena comenzaba a ser invadida por los carrizales. De pronto sentí un escalofrío. Marisa me secaba con la toalla y yo la besaba y ella me decía que yo tenía los labios morados. Fuímos a refugiarnos en la casa de Blasco Ibáñez. Subimos al primer piso donde había una terraza cerrada con unas cariátides en cada ángulo y columnas estriadas. Una gran mesa de mármol sostenida por cuatro leones alados que había allí sirvió para que Julieta se tumbara y entonces comencé a acariciarla (Vicent, 1997: 207-209).

En la misma línea que *Tranvía a la Malvarrosa*, Manuel Vicent rememora su pasado en *Verás el cielo abierto* (2005), un conjunto de recuerdos de su niñez en su pueblo natal de Vilavella y también de sus experiencias juveniles en Valencia, en el balneario de las Arenas, la pensión La Torera, el City Bar o la vieja Universidad Literaria. Estos espacios están desaparecidos o tan transformados que resultan irreconocibles en la actualidad.

Ferran Torrent en *Gràcies per la propina* (2001), traza un retrato de la Valencia de los años sesenta, que también conocemos a través del cine y la fotografía. La imagen que nos ofrece el autor no solo remite al ambiente urbano, sino también al espacio social, al representado por los usos y costumbres de los hermanos Ferran y Pepín Torres. Procedentes de Benicorlí, en la periferia de la ciudad, trasunto de Sedaví, localidad natal de Torrent, los hermanos Torres sufren el choque entre la cultura rural y la urbana. Un mismo espacio, el colegio de las Escuelas Pías de Valencia, es vivido de manera diferente por los estudiantes. Este hecho provoca la división en dos bancos: por un lado, los oriundos de los pueblos cercanos entre los que se encuentran los protagonistas, y por otro los procedentes de la propia capital. Los primeros tienen un comportamiento vulgar y desinhibido propio de los alumnos de la periferia urbana, mientras que la actitud refinada de los segundos irrita notablemente a los estudiantes de los pueblos, más propensos a la rudeza y a la grosería: "Val dir que érem una mica primitius, els de poble. […] L´hermano de vigilancia posava ordre distribuint carxots

més aviat a tort que a dret: els de poble érem els primers sospitosos per la fama de bestioles (Torrent, 2001: 32). Ambos grupos se toleran mal y sus relaciones se caracterizan por el enfrentamiento y el insulto: "Potser hi havia una associació simple però no decisiva: valencianoparlant/llaurador/home fort; castellanoparlant/funcionari o professió similar sense preponderancia del físic" (Torrent, 2001: 32).

Ferran y Pepín Torres, huérfanos y educados en un ambiente libertario por sus dos tíos, muestran su sagacidad y atrevimiento a la salida de clase. Ambos desarrollan sus argucias ante las ingenuas jóvenes del colegio Jesús y María que toman el tranvía al concluir el horario vespertino: "Educades en l´amor fraternal als altres, confiaven amb cristiana candidesa en els seus iguals, és a dir, ens els adolescents que, com elles, rebien una educació de católica confiança" (Torrent, 2001: 48). En un vagón repleto de pasajeros, los hermanos Torres logran sortear todas las dificultades hasta situarse en el lugar más próximo para provocar un roce aparentamente accidental lleno de un erotismo contenido[160]: "Era aquest zim-zam, que sabíem de memoria en quins trams de via tenien lloc, el que ens proporcionava major rendiment de panera amb la mínima sospita" (Torrent, 2001: 48).

A través del comportamiento de ciertos personajes, en *Gràcies per la propina* aparece la política y la religión[161] en una sociedad todavía dominada por el franquismo

[160] Una situación similar aprovechando el anonimato, aunque en un ámbito distinto, puede encontrarse en *La Regenta*. En el interior de los templos de Vetusta: "Las fiestas religiosas, con la consiguiente acumulación de gente en las iglesias, son el punto elegido por toda Vetusta para rozarse, empujarse, entrechocar, mezclarse con una promiscuidad de rebaño enloquecido por la lujuria" (Oleza, 1984: 203).

[161] Al abordar la cuestión de las relaciones entre la obra artística y la sociedad, Jan Mukarovsky manifiesta que "el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar una *época* dada; por eso mismo durante mucho tiempo la historia del arte se confundía directamente con la historia de la cultura en el sentido más amplio de la palabra; y al mismo tiempo la historia general utiliza con frecuencia la delimitación de los periodos que establece la historia del arte". Sin embargo al vincular una obra artística a un contexto de fenómenos sociales, Mukarovsky advierte que "no afirmamos de ninguna manera que tenga que unirse necesariamente con este contexto de manera que sea posible concebirla como un testimonio directo o como un reflejo pasivo. La obra artística, como cualquier otro signo, puede tener una relación indirecta con la cosa que designa, por ejemplo metafórico u otra, sin dejar de referirse a esa cosa. Del carácter semiológico del arte se desprende que la obra artística no debe ser utilizada nunca como documento histórico o sociológico sin explicación previa de su valor documental, es decir, de la calidad de su relación respecto al contexto dado de fenómenos sociales" (Mukarovsky, 1977: 37).

y la Iglesia Católica. El escenario de los hechos no es en sí la ciudad de Valencia, sino la vecina población de Benicorlí[162]en la que el alcalde y el cura párroco tratan de imponer sin éxito a una familia no católica los ritos religiosos en la persona del abuelo moribundo y su posterior entierro. Los miembros de la familia no se doblegan a las decisiones de los poderes civiles y eclesiásticos. Soportan la ofensa y el desprecio por la prohibición al resto de los vecinos de participar en el entierro y acompañar el féretro al cementerio. El fragmento que seleccionamos a continuación contiene una serie de secuencias que en un contexto actual pueden parecer disparatadas, aunque demuestran claramente las posiciones de los actores situados en uno y otro lado de su espacio social correspondiente. De un lado el Ayuntamiento, la Guardia Civil y la Iglesia y por otro la familia, los vecinos, los amigos y los simpatizantes del fallecido:

> Llavors tingué lloc un incident amb el capellà del poble, un jove que havia substituït don Mariano. S´hi presentà a donar-li l´extremaunció i Tomàs va contestar que a la casa només hi entrava el metge i la familia. La resposta li degué semblar d´una insolencia inimaginable: s´emprenyà molt. En aquella época, l´església católica tenia drets sobre els moribunds, tots els morts havien de ser d´ella perquè era ella la que tenia les claus del paradís, l´altra vida. Hi hagué una discussió entre Tomàs i el capellà que cloguè aquest últim amb l´amenaça que si l´avi no rebis l´extramaunció no moriría en gràcia de Déu, de manera que no se li podía fer una cerimònia religiosa ni enterrar-lo en la part del cementeri on descansaven els catòlics.[…] Dues hores abans de l´enterrament vingueren dos guàrdies civils i el caporal, que ens advertí que tenia ordres de dissoldre la gent congregada. Tret de la familia, ningú no acompanyaria el soterrar fins al cementeri. […] A les cinq en punt de la vesprada va eixir el taüt en el cotxe de la funeraria. Tomàs ens va dir que acompanyàrem l´avi amb la cara ben alta, que era la manera de demostrar-los que no aconseguirien humillar-nos. A uns cent metres, darrere nostre, els tres membres de la guàrdia civil vigilaven que ningú s´afegira al seguici. Hi hagué veïns del poble que esperaven a la porta de casa el pas del taüt i els que portaven barret se´l llevaren per manifestar un respecte silenciós per l´avi; fins i tot alguns desafiant les ordres, van donar la mà a Tomàs i a Ramonet en señal de condol; altres ens miraven encuriosits per la finestra. Tant l´església com l´ajuntament havien acordat que l´enterraren en el lloc destinats als no catòlics. Tot allò no tenia sentit i era un càstig desproporcionat, digué Tomàs tan nerviós que va sacsejar el funcionari agafant-lo de les solapes de la jaqueta, i el caporal ens advertí que un incident més i no ens deixaria entrar al cementeri. Ramonet va preguntar el perquè de tot allò, al cap i a la fi son pare només era un

[162] Pese a que este evento no está ambientado en la Valencia urbana, justificamos su inclusión en el espacio social de la ciudad porque su marcado carácter popular lo hubiera hecho posible igualmente, dentro de la misma coordenada histórica, en otras pedanías y barrios valencianos de similar idiosincrasia como Campanar, Benimaclet o los poblados marítimos.

> cadáver, un home que –afegí Tomàs altiu- en vida havia sigut una persona tolerant i lliure, però si el alguna cosa no estaba preparat el caporal era per entendre el mínim de llibertat i respecte que el soncles exigien: la paranoia feixista perseguía fins i tot els morts (Torrent, 2001: 97-99).

También el teatro Ruzafa se convierte en las páginas de *Gràcies per la propina* en un espacio de notable valor simbólico, tanto por lo que allí se representa como por el público asistente. En un auditorio enardecido por el espectáculo de variedades, el lector descubre, a través de la mirada de Ferran Torres, una atmósfera cargada de erotismo. Las "artistas", como solía llamar Tomás, el tío de Ferran, a las vedettes contribuyen a animar la función: "el bestiar frisava per vore pèl" (Torrent, 2001: 82). El tipo de espectadores es poco exigente a la hora de valorar el rigor y la calidad de la función, ni tan siquiera la puesta en escena, pues solo desea evadirse y vivir el momento cuanto más sensual mejor. Desde el escenario, Rosita, la vedette, incita continuamente con las letras de las canciones a los asistentes, y estos, enaltecidos le devuelven la provocación. Así entre ambas partes se establece una creciente complicidad hasta que al final el recinto estalla en un alboroto que rompe, al menos por un momento, la represión franquista:

> De cop i volta el xivarri augmentà de to en el teatre. Impulsada per l´actitud del públic, Rosita va acelerar els sotracs fins que un dels pits s´alliberà de la pressió dels sostenidors i va quedar a la vista de tothom. Dempeus l´auditori li dedicà una tronadora ovació i crits d´"artista, artista". Ella va seguir cantant impassible, com si no passara res i, tanmateix tots els decrets sobre la moral i els bons costums publicats pel franquisme quedaren esventrats en aquell escenari (Torrent, 2001: 82).

El ambiente social y político en los primeros años de 1975 nos descubre el final del régimen franquista y de la pérdida de influencia de la Iglesia católica en ciertos ámbitos de la sociedad valenciana que han abandonado la veneración de antaño. En *La mirada el Tafur* (1997), de Ferran Torrent, la cafetería Hollywood "sintetitzava amb més o menys fidelitat el que passava al carrer" (Torrent, 1999: 10). El local, regentado por los hermanos Ferran y Josep Torres, también protagonistas de *Gràcies per la propina*, es una muestra de los microespacios sociales de su variada clientela. Gestos y hábitos de un público que convierte aquel céntrico establecimiento en un fresco de la realidad cotidiana de la época, donde el día y la noche eran como el anverso y reverso de la misma moneda. A lo largo del día desfilan personakes muy diferentes. Por la

mañana "acollía funcionaris i gent de pas; al migdia, generalment, rendistes i fills de bona familia hi prenien el vermut; a la vesprada s´hi barrejaven parroquians de tota mena (Torrent, 1999: 9). Una figura habitual de las mañanas es el sacerdote Don Honorio, cuya comparecencia resultaba un tanto insólita en un ambiente tan ajeno a su ministerio. No olvidemos que durante la época en que se encuentra ambientada la novela, la presencia del estamento eclesial en la vida diaria no despertaba ya la misma consideración y reverencia que en tiempos anteriores. Por ello, la jocosidad con que es tratado el sacerdote podría haber sido motivo de desacato en los años de apogeo del franquismo:

> Deu minuts abans de les vuit feia l´entrada al Hollywood don Honorio, capellà de sotana amb la traça de no haber-se-la canviat des del concili de Trento. El seu aspecto recordava l´actor Pepe Isbert; era un home de tracte planer, mol animós i vitalista malgrat l´edat avançada, però absort i llunyà dels esdeveniments quotidians. […] Don Honorio era objecte de bromes tot i que era apreciat, pel seu carácter i exotisme, entre la clientela.
>
> -Don Honorio, una endevinalla –féu Hèctor alhora que li servia la caçalla-: A vore si sap quin es l´animal que no té pardal.
>
> -Ai, fill, m´ho veig vindre –somrigué el capellà.
>
> -Diga, diga …
>
> -No ho sé, Hèctor, l´ornitologia no és, com pots imaginar-te, la meua especialitat.
>
> -La viuda –digué el cambrer.
>
> Tothom, fins i tot don Honorio, va riure.
>
> El capellà va aprofitar el bon ambient per repartir, com tenia per costum una vegada a la setmana, números de lotería a benefici del col.legi de sordmuts. […] El pare Honorio era el primer acte d´una comèdia, ara humorística ara melodramática, que tenia lloc a l´espai del Hollywood; un espai que sovint prenia la dimensió vital a través d´alguns personatges que el freqüentaven (Torrent, 1999: 13-15).

A mediodía el local recibía la visita de rentistas e hijos de buena familia para tomar el aperitivo. Por la tarde la clientela estaba compuesta por un público variado, habituales de la casa, como el catedrático Enrique Mata, regresado del exilio e instalado de nuevo en la ciudad con la tristeza de antiguos recuerdos. Mata se sentaba en la cafetería y solía tener pequeñas tertulias con estudiantes y con miembros de una oposición todavía clandestina:

> Un dia va demanar als estudiants que no el visitaren més, semblava sentir-se còmode en l´aïllament del seu racó al Hollywood acceptant les singulars tertúlies que tenen lloc a les cafeteries, bo i trobant en la superficialitat dels diàlegs l´antídot contra el record (Torrent, 1999: 67).

Por la noche emerge una ciudad que está oculta, una imagen oscura que desaparece al amanecer. La dicotomía luz/oscuridad, noche/día, permite mostrar las dos caras de la urbe. La noche en el Hollywood era ámbito frecuente y natural de los proxenetas y las prostitutas, así como de personajes siniestros como el comisario Bernardo del Río, cuya presencia no pasaba desapercibida para el público del local: "La seua entrada afuava la mirada dels presents i incitava la diligència dels cambrers" (Torrent, 1999: 20). El comisario disfrutaba del miedo que inspiraba: "li agradava infondre d´allò més aquell respecte que no era sinó temor a un poder del qual tothom desconeixia els límits" (Torrent, 1999: 19). La claridad del nuevo día desterraba el vicio y los grupos clandestinos que aprovechaban las sombras para evitar la vigilancia policial, pero, sobre todo, al comisario del Río que se refugiaba en la noche para dedicarse al juego en el lugar más discreto del establecimiento: "Al marge de l´escala que baixava al magatzem, una altra, de cargol, pujava a una sala amb un reservat per a les partides de póquer que tenien lloc al voltant d´una taula folrada de verd amb cendrers (Torrent, 1999:11). El perfil arrogante y notorio del comisario, "un carácter fatxenda, potser consubstancial a l´ofici" (Torrent, 1999: 19), unido su leyenda siniestra, aportaba una visible tensión en la atmósfera humana del recinto donde la clientela soportaba resignada la actitud del policía:

> D´ell es deia que tenia a València en un fitxer al soterrani de la comissaria central, conegut com "el despatx de Bernardo"; allí, la Brigada interrogava els detinguts per causes polítiques. […] Certament era un tipus llest que havia accedit al càrrec quan els diversos aspirants, que per mèrits i edat podien haver assolit la comandancia, declinaren l´oferta davant el rumb que prenien els esdeveniments socials. Jugador impenitent i ambiciós, Bernardo del Río, prefería el tot a una carta sabedor que té en eixa jugada l´única possibilitat de fortificar-se (Torrent, 1999: 20).

El reverso de la moneda que constituye la Valencia oculta y de la que hemos dado cuenta en *La mirada del Tafur*, adquiere mayores proporciones en las novelas de ambientación contemporánea que analizaremos a continuación. Bajo la imagen de una ciudad folklórica y ostentosa, llena de excesos, de luminosidad y estruendo, se esconden unos personajes temen ser descubiertos por sus actividades delictivas. Las

persecuciones policiales, la intriga y el suspense proporcionan al relato los elementos característicos de la llamada "novela negra", un género cuyos antecedentes habría que situarlos, según Aguiar e Silva, a finales del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX:

> repleta de escenas tétricas y melodramáticas, con impresionante instrumental de subterráneos, escondrijos misteriosos, puñales, venenos, etc., poblada de personajes diabólicamente perversos o angelicalmente cándidos (Aguiar e Silva, 1986: 204).

Quizás la concesión a los diálogos que descubren conspiraciones secretas y el trepidante ritmo de la acción permitan un escaso margen, no sólo a la descripción de espacios, sino también a la articulación de los personajes con el entorno que les acoge.

La Valencia de los setenta es recreada de nuevo por Ferran Torrent en *La vida en l´abisme* (2005). En esta ocasión nos transmite una imagen de "l´univers nocturn valencià" (Torrent, 2005: 9) representada por el mundo del juego de naipes, los clubs y los prostíbulos. El protagonista relata su experiencia con un jugador profesional llamado "el Rubio" al que conoció en su juventud. Ambos vivieron con intensidad una actividad prohibida por las leyes de un régimen franquista que agoniza. La ciudad de Valencia es reconocible en esta obra únicamente a través de ciertas referencias espaciales: el bar la Caleta en la calle de Cádiz, el Cartago situado en la avenida de Peris y Valero y el restaurante de la Real Sociedad Agrícola. A lo largo de la novela se nos describen ambientes que pueden ser propios o comunes a otras ciudades, pues Torrent no profundiza en la relación espacio-personaje. Relega las cuestiones espaciales en favor de la intriga que crea el relato, en el análisis de la personalidad del jugador, en la información sobre los juegos de cartas, sus mecanismos rituales y en las reglas que rodean este mundo. El espacio y el ambiente de esos locales nocturnos de Valencia se pueden apreciar en el siguiente:

> L´atmosfera tétrica de la Caleta, un antre llardós amb bagasses que semblaven contractades per animar un geriàtric, amb tot de burilles, papers i alguna escopinada per terra, embolcallat de fumaguera dels cigarrets, no m´ajudava a veure amb optimismo l´esdevenidor. Em sentia culpable, com atrapat en un ambient perillós i irreversible. […] ¿Qué hi feia, un home atractiu i jove –devia estar a la ratlla dels trenta- , amb una presència i una actitud imponents, en un local més propi d´alcohòlics de vi a l´engròs? (Torrent, 2005: 23).

Siguiendo con la ordenación temporal que hemos elegido presentamos la obra *Plagis* (2007), de Urbà Lozano, cuyas características no forman parte precisamente de la novela negra, aunque la citada clasificación nos obligue a situarla entre las de este género. El autor ubica el relato no solo en Valencia, sino también en Mallorca, Tarragona y Barcelona durante los años ochenta. La presencia de Valencia aparece, por tanto, de manera intermitente y focalizada desde el punto de vista espacial en bares de Benimaclet. A través de estos escenarios Lozano va hilvanando una historia en la que el protagonista, Carles Llorenç, se ve involucrado sin pretenderlo en un premio por un relato que nunca escribió. Por lo que respecta al espacio, poco se puede analizar debido a una estructura narrativa basada en una profusión de monólogos interiores y analepsis que no dejan margen para conocer donde se suceden los hechos. Mediante el monólogo los diferentes personajes parecen dirigirse a un interlocutor silencioso, ante el cual evocan su pasado juvenil de estudiantes en aulas universitarias, de triángulos sentimentales y de veladas nocturnas en locales de moda. De las escasas referencias a Valencia destacamos la llegada de Sergio Frasquet procedente de Carlet, y su rápida adaptación a la vida nocturna en los bares de ambiente universitario. Esta evocación nos ofrece un curioso itinerario en el espacio urbano de la ciudad. La diversidad y el número de zonas denotan las preferencias de los estudiantes de acuerdo a su estilo y condición social y al tipo de facultad a la que pertenecen:

> Acabà agafant-li el gust al Glop, i al Tramvia, i al Tam-Tam, i a l´Andén, i a tots els altres cataus de Benimaclet, i també li agafà gust a la plaça Xúquer, amb aquells bars tan impersonals, tots iguals, amb les barres que donaven preferentment al carrer, que era on hi havia el negoci, que més que bars semblaven abeuradors de cubalitres per a universitaris etílicament necessitats-etílicament saturats, al cap de poc d´arribar-hi-, però que tenien l´al.licient de congregar les poques estudiantes de Dret que no anaven a Cánovas -lloc per a *pijos* i *megapijos, o sea*- , i les d´Econòmiques, i les futures mestretes de Magisteri, i les de la meitat *semipija* de Psicologia -*hola, que tal*, que és igual en valencià que en castellà-, […] i unes altres al Carme -bohèmies, tocades de l´ala *ei, com va la vida, col.lega?*-, i totes aquestes que anaven més mudades que les que anaven al barri a més d´acudir l´esmentat terç de Psicologia -terç en sentit Matemàtic, no pas militar-, hi anaven les de Filologia -sense comptar el sector d´anglogermàniques, generalment sediciós i procliu a desertar cap a Cánovas, *o sea para nada*-, i les d´Història, i les de Farmàcia els pares dels quals no tenien farmacia -valga la redundancia, o la incongruencia, o el que siga-, i les de Medicina que no eren filles de metge, i especialment les de Belles Arts, gremi de bohèmies -de llampades- per excel.lència, però també hi anaven elements dispersos eixits d´ací i d´allà, vuits i nous i cartes que no lligaven de totes les facultats imaginables del campus de la

> Literària i de la Politècnica, i encara més, perquè dijous hi trobaves gent que no sabia ni què era una facultat ni tan sols per on paraven, aus nocturnes i rapinyaires que només buscaven la festa gratuïta i injustificada, i no l´evasió merescuda d´aquells pobres estudiants que només volien esbravar-se una mica després d´anar a classe tota la semana, després de fer-se els colzes pelats de tant repassar llibres i apunts, després de pencar com negres per tal d´assolir l´inalienable desig de ser diplomats i llicenciats (Lozano, 2007: 68-69).

En *Nit de Foc* (1991) Vicent Marqués nos acerca a una Valencia de los años ochenta conmocionada ante una serie de extrañas muertes por explosiones de pólvora en plenas fiestas falleras: "¡A Federico li ha explotat un masclet en la mà i l´ha deixat mig desfet!" (Marqués, 1998: 9). Los espacios donde se desarrolla la acción trazan un recorrido por la Valencia antigua. En cada uno de ellos se recrea con un humor sarcástico determinados tópicos locales, como la anciana "tía Conxeta", que elabora a la puerta de la iglesia de Santa Catalina los buñuelos de calabaza ataviada con "un mocador al cap i un ample davantal gris de ratlles" (Marqués 1998: 13), las tiendas de la plaza Redonda, dedicadas a la venta de "coses estranyes i auténticament passades de moda, de qualsevol moda, com el mateix barri" (Marqués, 1998: 12), y otros relacionados con el tratamiento del sexo en las fallas:

> Els ninots més cridaners eren una parella de xinesos, un tal Xe Kyn Pyu Tynk d´aire satisfet que tirava foc per la bragueta i, al costat, la seua companya, Xe Kyn Fum Fa, dedicada en els entreactes a parir com una conilla (Marqués, 1998: 12).

Fernando S. Llobera sitúa su obra *El precio de un secreto* (2006) en las nuevas instalaciones marítimas de la Copa de América que se disputó en el año 2007. El autor nos presenta el puerto rebosante de un ambiente festivo en una dársena completamente renovada. No es fácil reconocer a Valencia en este escenario, pues al carecer el relato de rasgos distintivos bien podría aplicarse a cualquier muelle mediterráneo de características similares. En este entorno náutico de animada concurrencia y lejos de toda sospecha, se desarrolla una historia de espionaje informático de una de las grandes mafias rusas. El jefe de esta trama, encarnado en el personaje de Viktor Stonovich, persigue un secreto informático que posee Aleksandra Pavlova. El ritmo de la obra recuerda el cine de acción debido a la agilidad con que se mueven los personajes, circunstancia que impide una proyección y una convivencia mutua entre espacio y personaje. En el fragmento que presentamos, el narrador y protagonista de la obra,

Lucca Corsini, un especialista de seguridad italiano, nos ofrece una visión de la dársena bulliciosa y entretenida ajena a los movimientos encubiertos de perseguidores y perseguidos:

> Para ser lunes a mediodía y descanso de competición, me sorprendió el nutrido número de personas que circulaban a nuestro alrededor en el parque de la America´s Cup. El parque, zona abierta al público, se ubica al fondo de la dársena; es un balcón privilegiado sobre el canal de salida de ochocientos metros de largo que comunica el puerto interior con el mar, desde el que los veleros parten rumbo al campo de regatas, apenas a quince minutos de distancia. Parejas jóvenes perforadas por *piercings* faciales algunas o ataviadas con ropajes naúticos otras, abuelos y abuelas dispuestos a invertir el día paseando por las tiendas, instalaciones de ocio y bares del lugar, un grupo numeroso de japoneses desorientados tras una guía adolescente que se afanaba en un inglés más bien primario, un equipo móvil de cámaras Eurosport entrevistando a todo el que se pusiera por delante provisto de una opinión, algún que otro carterista jugando al gato y al ratón con los chicos de seguridad; en definitiva, un sinfín de personajes que nos venían de perlas para pasar desapercibidos. […] Los carteles informativos nos indicaron que la base alemana se encontraba en el otro extremo del puerto, así que decidimos no demorarnos en exceso ante la del Alinghi. Recorrí la distancia con el vello de la nuca erizado; el puerto era la *zona cero*, el lugar donde se escondía el disco, y la posibilidad de encontrarnos con alguna sorpresa desagradable era incómodamente alta. Y efectivamente, al cruzar por delante de la zona de prensa en dirección a la base del Deutschland, distinguí la figura de Viktor moviéndose con parsimonia por entre la multitud (Llobera, 2006: 187-189).

El robo que efectúa Lucca, un ordenador cuántico en el barco *GER72*, se sitúa en un entorno de veleros y yates, cuya única significación en el relato es servir de escenario, asi un telón de fondo, por el que se desplazan los personajes. La acción queda envuelta en el misterio y la oscuridad nocturna mediante escenas que se suceden siguiendo un ritmo rápido. La preparación de este robo nos ubica en reuniones celebradas en restaurantes y terrazas de una ciudad concurrida de visitantes a causa del evento deportivo. Si bien las referencias a Valencia se convierten a lo largo de toda la novela más en una localización necesaria que en un instrumento capaz de sugerir y construir una ciudad imaginada. En el fragmento que presentamos a continuación, cuya acción se emplaza en el centro de la ciudad, se observa el distanciamiento existente entre unos personajes y un entorno al que parecen ajenos:

> Nos encontramos sentados en la terraza del café de las Horas, a escasos metros del portal de su casa. […] Era sábado noche y el local se había llenado de gentes de la zona, más bien maduros

antes que jovencitos. En el exterior, unas cuantas mesas constituían la terraza, delimitada por grandes maceteros y que se asomaban a la plaza de la Virgen y, al fondo, a la catedral, con sus dos portadas monumentales, una románica y la otra gótica, y la torre del Miguelete. Dos faroles iluminaban el cuidado edificio de la calle del Conde de Almodóvar, pintado de amarillo pastel, que albergaba el domicilio de Lucho. […] A nuestra vera, un matrimonio de turistas rubios e ingleses se entretenía con sendas pintas de cerveza, mientras evitaban las miradas furibundas de sus dos hijas adolescentes, igualmente rubias, con más ganas de andar de juerga por Brigthon que de tapas por Valencia. La gran plaza de la Catedral se iba llenando de gente que tomaba un helado mientras paseaba, niños jugando a la pelota y corros de chavales pasándose litronas. Era casi medianoche, pero el ambiente festivo de la Copa de América se palpaba en la ciudad.

Dejé que mi vista vagara por todo ello, hasta dejarla fija en Lucho.

-Vaya desaguisado –dije.

Lucho hizo un ademán de desprecio.

-Solamente se trata de un par de almohadones rasgados y de comprar algo de cola para la estantería –dijo para quitarle hierro al asunto-. Eso es lo que menos me jode. Lo que más –continuó con rabia- es que esa rata de Vassily haya infectado mi salón con su presencia.

-De todas formas, no son malas noticias –constaté.

-¿Qué quieres decir?

-Si Viktor tuviera el disco en su poder, no habría enviado a Vassily a tu casa. Algo buscaban (Llobera, 2006: 135-136).

Similar tratamiento adquiere el espacio en *La llave que te dí* (2008), de Agustín Santos. Una obra en la que destaca por la concesión a los diálogos en detrimento de las descripciones espaciales. Estas se limitan a breves referencias y en algunos casos a descripciones anodinas que pueden ser aplicadas a cualquier ciudad mediterránea, como la que se ofrece del paseo marítimo de la Malvarrosa:

Cuando Luis y Adela llegaron a la Malvarrosa la tarde daba paso lentamente a la noche. Era la hora que en algunas comarcas valencianas llaman deliciosamente *a poqueta nit* y había gente de paseo disfrutando la suave brisa marina. Unos niños con brío inagotable jugaban en la arena; su energía contrastaba con el visible cansancio de los padres o abuelos. Sudorosos grupos de adolescentes se entretenían con el voley-playa o jugando al fútbol. Unos cuantos pescadores, sentados entre dos largas cañas, miraban el horizonte que ya empezaba a oscurecerse. […] Durante el día, el Paseo era una invitación a disfrutar de la brisa del mar y de la luz mediterránea. Pero cuando salieron del restaurante la iluminación del Paseo había sido reducida al mínimo y estaba desierto (Santos, 2008: 69-70).

La actividad delictiva que se desarrolla a lo largo de toda la trama discurre en espacios apartados y discretos de la ciudad, donde un Secretario de Juzgado, apodado *el Negociante,* se dedica a extorsionar a Luis Pons, un supervisor de enfermería. Paradójicamente la luz y el colorido de recónditos jardines presentes en la normalidad de la vida cotidiana, cobijan secretas conversaciones en las que se pactan estafas, eutanasias o compra-ventas fraudulentas. Así, la claridad de una ciudad acoge la oscuridad criminal: "Se sentaron en un banco de la Glorieta, a la sombra de las impresionantes magnolias. […] El Negociante se quitó sus gafas oscuras y animó a Luis a comenzar" (Santos, 2008: 82-83). En otra escena la discreción de un parque público sirve de escenario a la extorsión: "fueron caminando hacia el Paseo al Mar. Cuando entraron en el bulevar del Paseo, el Negociante empezó a explicar en qué consistía su nueva oferta" (Santos: 2008: 91).

La cara oculta de la ciudad adquiere tintes mucho más criminales en *El último proyecto del Doctor Broch* (2007), de Pablo Sebastià. Valencia apenas aparece reflejada en una historia de tráfico de drogas, prostitución y trata de blancas mediante una trama intensa destacada por la peligrosidad de los personajes. Jodr Vlarsvowski, más conocido como "Cara de Perro", es el propietario de un garito denominado *New Girls Show*, en el que sus hombres, especialmente "el Rata", urden toda una red de actividades delictivas que los enfrenta sin saberlo al estrafalario proyecto de un investigador sin escrúpulos. La única indicación espacial relacionada con Valencia se refiere al trapicheo de droga que afecta al barrio de Campanar. La alusión a este entorno está vinculada con la investigación que la policía sigue para aclarar el asesinato de "el Rata": "Con las reformas que introdujo la alcaldesa, todo aquello había cambiado. Se habían construido cientos de viviendas, muchas de ellas unifamiliares como la de Julián y la fisonomía del barrio se transformó por completo" (Sebastià, 2007: 118).

La problemática que expone Adolf Beltrán en *Les llunes de Russafa* (2005) puede en cierto modo participar de las características de la novela negra que hemos apuntado en novelas anteriores, pero en este caso la actividad delictiva y policial aparece orientada hacia la inmigración. La obra nos presenta dos mundos lejanos entre sí que comparten el mismo nombre: la Russafa de Valencia y la del sector oriental de Bagdad. Ambos espacios son escenarios de dos historias paralelas cuyos personajes se enfrentan a ambiente hostil aunque de distinto signo: en Bagdad por la dificultad de

sobrevivir a las bombas y a la destrucción tras la invasión de Irak en 2003; mientras que en Valencia se nos ofrece la complicada convivencia de unos ciudadanos de origen africano. El texto narrativo alejándose de las descripciones espaciales revela, mediante abundantes diálogos, la desigual actitud de unos personajes de la Russafa valenciana ante una multiculturalidad racial que ha ido estableciéndose progresivamente. Este proceso nos remite a la cuestión de la reterritorialización y desterritorialización planteada por Deleuze ya abordado con anterioridad. En este sentido, diversos pasajes de la obra muestran a unos magrebíes en situación ilegal y precaria como Khaled y senegaleses como Olejinka, que tras abandonar su país y su cultura por un futuro incierto, buscan oportunidades para sobrevivir:

> La proximitat de les vies del ferrocarril, tot just en un dels extrems del barri, donava un aire de provisionalitat a aquell cau, subratllat per l´estat ruïnós de l´edifici, on s´amuntegaven inquilins de pells fosques amb unes esperances que encara ho eren més (Beltrán, 2005: 66-67).

El territorio va adquiriendo una nueva identidad por las diferentes indumentarias y sus costumbres, pero también por una forma de subsistencia basada en el trapicheo de droga que ocasiona no pocas revueltas policiales, circunstancias que no siempre son bien aceptados por los residentes. Lola, la propietaria de un quiosco, y su amiga Conxa, con su actitud tolerante, constituyen una excepción. De hecho manifiestan su simpatía hacia Olejinja y su hijo:

> No sabia què feia més goig, si la tela del vestit, d´un blau vehement decorat amb figures de peixos del color de la palla, o el seu rostre d´atzabeja brillant, on es va perfilar un somriure de dents blanquíssimes quan va entrar al quiosc.
>
> -*Bun* dia, Lola¡ -digué allargant les vocals i paladejant les eles com si volguera engolir-les.
>
> -Com va? Que no ha vingut l´Ibrahim? –féu la quiosquera, tot iniciant un joc que s´havia convertit en un costum.
>
> Per darrere els generosos malucs va traure el cap un nen de pocs anys, d´un negre tan lluent i saludable com el de la seua mare, i Lola va seguir:
>
> -Ah¡ Mira-te´l¡ No em donaràs un bes?
>
> No era la primera vegada que coincidia amb aquella escena un matí qualsevol. A Conxa, li agradava assistir-hi com una espectadora improvisada que no feia cap nosa. S´arrecerava en un angle de l´estret habitacle inundat per l´olor del paper entintat, i observava. Entre rialles i

> bromes, el xiquet sempre acabava fent-li la festa a la propietària del quiosc, que li donava a canvi un grapat de caramels o qualsevol altra llepolia. La mare, al seu torn, solia comprar un bonobús que farien servir el seu marit i dos o tres companys en el trajecte quotidià cap a la platja, carregats de bijuteria per a la venda ambulant (Beltrán, 2005: 18).

Lola acepta este movimiento migratorio participando de las costumbres de Olejinka, vecina de rellano, en la fiesta que organiza la senegalesa en casa: "Vam menjar corder amb arròs, un cuscús boníssim. […] Calla, dona¡ Si canten i dansen unes peces molt divertides i tampoc no es va fer tan tard. Hauries d´haver vist l´Ibrahim, com ballava amb dues criatures més (Beltrán, 2005:70). También Conxa se compadece y defiende al magrebí Khaled cuando es perseguido por la policía. Sin embargo no todos adoptan esta postura comprensiva. El Sr. Llopis, el tendero del ultramarinos, rechaza la invitación a la fiesta de los senegaleses esgrimiendo el refranero popular y quejándose de la gresca de sus vecinos: "Forasters vindran que de casa et trauran!" (Beltrán, 2005: 69). La oposición más frontal a este movimiento se encuentra en el comportamiento de grupos extremistas que actúan con contundencia para evitar lo que consideran la invasión de un territorio que les pertenece:

> -La veritat és que feien por, amb tantes banderes i aquells gestos tan agressius. No m´estranya que els xinesos del "tot a cent" abaixaren les persianes. En el seu lloc, jo hauria fet el mateix. […] Conxa sabia de què parlaven. Havia vist els cartells enganxats, per dir-ho així. En uns, un grup d´extrema dreta convocava una manifestació "por una Ruzafa limpia, contra la droga y contra la inmigración ilegal". En els altres, s´invitava el veïnat a expressar el rebuig davant aquella ingerència dels ultres fent bona cosa de soroll (Beltrán, 2005: 132).

El estudio del espacio social de la ciudad contemporánea nos revela la existencia, por encima de otros colectivos y divisiones, de dos grandes grupos de individuos, el de los consumidores y el de los indigentes. Este último, representado por la marginalidad, el extremo de la ciudad; un espacio en el que el individuo lucha por superar la desigualdad de oportunidades de la que se beneficia otro gran grupo, el de los consumidores. En *Quan la lluna escampa els morts* (2005), de Esperança Camps, se representan las ilusiones y los sueños de la protagonista, Vanessa, por su deseo de escapar del mundo degradado en el que vive: el barrio de la Coma. Un suburbio de Valencia que podría ser el de cualquier otra ciudad, porque se identifica con una zona no arraigada ni vinculada a la memoria histórica: "La Coma seria un camp de concentració contemporani, un gran contenidor de deixalles humanes, amb

l´aquiescència d´aquells que no hi resideixen, que l´ignoren, que l´esborren" (Camps, 2005: 19). Sin embargo, el mundo de las afueras en la ciudad contemporánea no siempre coincide con el de la marginalidad más degradada. Las soluciones urbanísticas que han desembocado en la edificación de casas unifamiliares aisladas o adosadas han convertido ciertas zonas suburbiales en una ciudad "dislocada". Como apunta Manuel Delgado:

> Desde los años sesenta, la noción de no-ciudad ha venido sirviendo para etiquetar una especie de caos que había proliferado en las zonas periurbanas y que se percibía como un desmoronamiento de lo urbano como forma de vida a favor de una ciudad difusa, fundamentada en asentamientos expandidos que se antojaban de espaldas a cualquier cosa que se pareciese a un espacio realmente socializado y socializador (Delgado, 2004: 123).

La idea de no-ciudad que plantea Delgado se relaciona con el concepto de no-lugar de Marc Augé, es decir, con el espacio "que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico" (Augé, 1998: 83). Sin conexión alguna con los lugares de la memoria surge el barrio de la Coma, que en la novela tiene la categoría de polígono, configurado por viviendas escasamente confortables, de habitabilidad poco saludable y con una atmósfera asfixiante, metonimia del conflicto interior que sufren los personajes. Expresiones como "taüt" o "sarcòfag", pronunciadas por Vanessa y referidas a las viviendas, muestran su relación con el espacio:

> Un dia abans, la Vanessa, que ha dormit malament perquè ha viscut malsons horribles amb llagostes verinoses i serps fluorescents, guaita pel balconet de sa casa del bloc número tres del polígon de la Coma. La veritat és que més que un balcó, aquest buit és un mirador amb vidres que sa mare va inventar fa uns anys, quan va decidir que el menjador era massa estret, opressiu, va ser la paraula que va utilitzar la vella que és aficionada als programes de testimonis que bossen les televisions matí, vesprada i nit. […] Des de lluny, el bloc de la Vanessa i totes les altres finques bigarrades del polígon conformen un escaquer de mal gust, perquè les capses de mistos tancades amb vidres corredissos, s´alternen amb les terrasses minúscules que encara són respectades pels seus habitants com els espiralls necessaris per a matindre l´interior de l´habitatge mínimament sanejat. […] A la Vanessa, que té ulleres morades, no li agrada el tancament perquè se li figura un taüt, un sarcòfag al descobert. […] El dia s´ha alçat rúfol i la radio ha dit que tornarà a ploure, i fins i tot es podrien repetir les tempestes fortes amb pedra i acompanyament elèctric de dies passats. Hauria preferit la Vanessa que després de la pluja de la nit anterior el cel fóra blau, net, com acabat de desempaquetar, però els núvols amenaçadors semblen adherits amb cola sobre el decorat de la Coma. […] Ha començat a ploure. Busca

> l´horitzó però no el troba perquè fa uns anys que va desaparéixer de la Coma. Se´l van endur, com les canonades de plom dels pisos deshabitats, com els tobogans del parc, com l´olor del Carlos (Camps, 2005: 75-79).

La Coma, un "barrio invisible i invivible" (Camps, 2005: 18), está rodeado de exclusivas zonas residenciales como tantas otras que han surgido en las afueras de Valencia. Dos mundos opuestos, alejados "de la resta del món per una ampla carretera" (Camps, 2005: 20), con dos formas de vida completamente distintas. Para los personajes de la Coma, inmersos en un mundo cerrado y abrazado por urbanizaciones de lujo, la trayectoria del héroe, en este caso Vanessa como heroína, intentará romper la frontera del espacio interior donde reside para acceder al espacio exterior que la emancipará socialmente. Según Lotman, "en calidad de frontera pueden intervenir también relaciones no espaciales" (Lotman, 1998: 111). En la obra de Camps, la frontera se convierte en la línea que separa oposiciones del tipo esclavo-libre o riqueza-pobreza.

Un triste conformismo parece guiar la vida de Vanessa a causa del ambiente en la que se halla inmersa. Los personajes que la rodean están marcados por su origen delictivo y otros por la imposibilidad de huir y mejorar socialmente porque su propio hábitat se lo impide. Por ello, la protagonista Vanessa, a pesar de tener un trabajo digno fuera del barrio, no puede renunciar a su novio, Carlos, un delincuente que acaba cumpliendo condena en una cárcel de Barcelona. La distancia no será inconveniente para que la familia de este le obligue a mantener su compromiso que le arrastrará a un destino fatal. En este sentido Vanessa, aunque ha intentado franquear la frontera, no habrá conseguido la destrucción ni la aniquilación del modelo cultural del cual desea escapar.

Los espacios marginales en las afueras de las grandes ciudades constituyen también el escenario de la trama narrativa de *Un assumpte de periferia* (2005), de Jordi Sebastià. No muy lejos de La Coma, el Lian San Po en Burjassot, a las puertas de Valencia, es un espacio en el que habitan emigrantes, familias con miembros problemáticos, víctimas de la sociedad, gentes en paro que viven en medio de una degradación urbanística y social. La obra de Sebastià presenta una desconexión entre este gueto y el resto de habitantes del distrito periférico de Burjassot. O lo que es lo mismo, la ciudad compacta con todo tipo de servicios, hasta el extremo más sórdido, el

Lian San Po: “Ja havien tancat les portes socials, invisibles però implacables, als emigrants que venien de tot arreu a la recerca d´un treball a València” (Sebastià, 2005:22).

Desde un punto de vista fenomenológico la descripción de una casa no debe resaltar únicamente “los aspectos pintorescos analizando lo que constituye su comodidad” (Bachelard, 1998: 33), sino también “el germen de la felicidad central, segura, inmediata” (Bachelard, 1998: 34). Sin embargo, las viviendas del Lian San Po no representan en ningún modo la intimidad del hogar que caracteriza la primera morada del ser humano. Para los personajes de este suburbio de Burjassot la casa alberga únicamente los valores de refugio de las agresiones externas. Dado que el carácter nómada de sus habitantes y la sordidez de sus vidas les arrastra a su propia degradación interior como se aprecia en el siguiente fragmento:

> Algunes d´aquestes famílies van optar per “deixar” el pis, a canvi d´alguns diners, a alguna altra família i continuar el seu camí després d´haver venut tot el que es podia vendre d´aquelles cases: les piques, les canonades, les portes … La família que hi arribava, al poc de temps feia la mateixa operación i així l´edifici s´anava deteriorant, convertit en una closca buida, sense que hi haguera cap culpable a qui adreçar-se. […] Per evitar noves apropiacions, els funcionaris tapiaven portes i finestres dels apartaments desallotjats i així molst tenien aparença de nínxols sense làpida (Sebastià, 2005: 25-26).

La marginalidad es contemplada en *La balena blanca* (2007), de Joan Garí desde el tejido urbano de la ciudad. Sus protagonistas proceden de mundos opuestos, el de la clase acomodada que conquista el poder y del mendigo que sobrevive en la calle. Una historia que puede ambientarse en cualquier ciudad El personaje principal, el conseller del Gobierno valenciano Víctor Vidal, se enfrenta a un cáncer de pulmón en fase terminal cuya evolución pone de manifiesto el ocaso de un poder absoluto y el final de todo lo conseguido. El fragmento siguiente introduce el breve encuentro del conseller con un indigente compartiendo un mismo espacio:

> Víctor Vidal deixa la Consellería i mira endavant, cap a La Fe, mentre no pot evitat especular sobre quina classe de càndid o de beneit s´encarrega de posar noms als hospitals. A l´extrem del carrer, a l´avinguda de dues direccions amb les places d´aparcament al mig que separa les poderoses oficines de Campanar de la baluerta blanquinosa de l´edifici sanitari, hi ha un semàfor. Al costat del semàfor, aprofitant els cinquanta segons exactes en què aquest es manté de color roig, una colleta d´indigents es mobilitza per a oferir un pintoresc espectacle als automovilistes

> més pròxims. N´hi ha un que llança enlaire torxes enceses –té a pocs metres un poal de gasolina- amb una presdigitació rudimentària; un altre, més clàssic, neteja els parabrises si no se li fa un gest enèrgic des de l´interior del vehicle, i de vegades el neteja també que hi haja gest, simulant no veure´l; un tercer descansa ara, assegut al costat del semàfor, potser per peresa o potser perquè en el repartiment de funcions li correspon seure mentre els altres treballen (Garí, 2007: 36).

Garí presenta los modelos de vida antagónicos de dos personajes en una circunstancial vecindad. La dolencia de Vidal alcanza un punto de dramatismo cuando descubre un día "el negatiu exacte de la seua pròpia existència" (Garí, 2007: 36). Al salir de su tratamiento en el Hospital, Víctor Vidal siente que su vida no tiene ningún sentido cuando está a punto de perderla. De ahí que considere que el pobre es él y el rico el indigente: "Vosté és una honorable personalitat i jo no sóc ningú, compren el que vull dir-li? (Garí, 2007: 52). Se trata de la anatomía de un instante en un espacio vivido por ambos que adquiere una significación distinta cuando Oscar, el mendigo, le responde al conseller: "Un veïnat indiscutible, com el cel i el infern" (Garí, 2007: 53). Una curiosa coexistencia en la que los personajes parecen haber intercambiado la vinculación a estos dos mundos: "Així que el senyor conseller ha decidit creuar la frontera invisible i conéixer de prop com viu el solatge de la seua societat?" (Garí, 2007: 53).

Las características de la denominada novela negra están presentes en buena parte de la obra de Ferran Torrent. *Cambres d´acer inoxidable* (2001) retrata los bajos fondos de la ciudad, tarea que ya había iniciado en *La mirada del Tafur* y *La vida en l´abisme*, ambientadas en los años setenta y ochenta respectivamente. Sin embargo, a partir de *Cambres d´acer inoxidable* el escritor de Sedaví realizará una "disección" de los tipos de corrupción que se ven en la sociedad valenciana y que practican tanto empresarios como políticos. Este análisis culminará en la trilogía *Societat limitada* (2002), *Espècies protegides* (2003) y *Judici Final* (2006), centrada en los juegos de poder en la Valencia de principios del siglo XXI. El mundo de la corrupción se presenta paradójicamente, a pesar de su carácter fraudulento, en un espacio abierto y vivo. A la luz del día políticos y empresarios urden sus tramas delictivas, en ocasiones no muy diferentes a las de los poderosos dirigentes del crimen organizado. La relación entre el individuo y el escenario explica tanto al personaje como al medio en una conexión que a veces resulta sorprendente, como lo demuestra la investigación del

detective Butxana: la muerte de una prostituta asocia los bajos fondos con los lujosos salones donde brillan los personajes de la política y la economía. Torrent nos ofrece una muestra de esta "extraña" convivencia cuando la presencia de Butxana en los salones reservados de un prestigioso hotel, despierta recelos en el empresario Jeroni Guasch. El fragmento que presentamos se observa la escenificación del poder de la clase empresarial a través de un diálogo irónico entre Guasch y el comisario Butxana ajeno a la presumible exquisitez de un cava:

> A un dels salons d´actes de l´Hotel Melià només es podia accedir amb una invitació expressa per a la convocatoria que la Confederació Valenciana d´Empresaris havia organitzat. A l´antesala, una part del públic consumia un cigarret o bé escurava el solatge d´una copa de cava abans d´entrar al saló on tindria lloc una conferència-col.loqui sobre "Recerca i desenvolupament de noves tecnologies".
>
> Butxana estava recolzat sobre una de les parets laterals, prop de la porta del saló d´actes i a la vora d´un parell d´hostesses que, dretes davant d´una taula amb un tapet verd, comprovaven les invitacions de la gent que hi entrava. Va passar un cambrer amb una safata amb copes de cava i, gairebé d´una revolada, en pogué rescatar una. Era un cava, probablement de denominació d´origen local, que recercava sense haver trobat encara la tecnología adequada, segons el gust de Butxana. […] Va probar de deixar la copa plena a la taula de les hostesses, pero just quan s´arriscava a fer-ho el va sorprende la veu de Jeroni Guasch:
>
> -¿El troba massa sec?
>
> -No li trobe res.
>
> El gest una mica hieràtic de Jeroni Guasch indicava una resposta eixuta. L´empresari va agafar la copa de Butxana i la va alçar perquè poguera observar-la a contrallum.
>
> -Fixe´s en el color, és pàl.lid amb reflexos verds.
>
> Butxana s´hi fixà, però no veia enlloc els reflexos verds. Aleshores Jeroni li va acostar la copa perquè l´ololara i després ho féu ell.
>
> -És delicat per al nas, amb notes característiques d´una varietat de pansa autòctona. La bombolla és fina i persistent, amb tendencia a formar una corona d´escuma. És un cava amb personalitat.
>
> -¿Com és diu?
>
> -Gran Reserva Millenium, i és de la meua propietat. Li n´enviaré una caixa. ¿Vostè beu cava?

-En els aniversaris dels amics.

-Espere que tinguen més bon gust que vostè –la relaxació arribà amb el somriure de l´empresari-. Per cert, ¿què hi fa un home com vostè ací? ¿Potser l´ha contractat la senyora d´un industrial?

-No, solament tinc curiositat sociológica.

-¿Pels empresaris?

-M´agrada observar el poder.

-No li coneixia aquesta faceta.

-Encara ens falta intimitat.

-Per contra, la sensació que tinc és que el conec de cap a peus. Com si fera molt de temps que ens tractem (Torrent, 2001: 43-44).

En *Cambres d´acer inoxidable* no se aprecia una preocupación del autor por los espacios, pues prevalece la alternancia del relato ágil de los acontecimientos con diálogos entre los distintos personajes. Los espacios quedan relegados a simples referencias a los nombres de calles que introducen la acción: "Al darrere de l´Hospital Clínic, a l´avinguda de Blasco Ibáñez, hi ha l´Institut de Medicina Legal, durant molt anys conegut com l´Institut Anatòmic Forense" (Torrent, 2001: 69). En otros casos la descripción espacial podría referirse a cualquier otra ciudad. La función que desempeña el espacio narrativo es de una simple pantalla donde se proyectan las averiguaciones del detective Butxana:

> En un carrer estret i humit de la part vella de la ciutat, amb tot d´edificis de poca alçada i la majoria per restaurar, hi havia el Villa Amparo. S´anunciava als diaris con "el major privilegi per a la teua masculinitat" (Torrent, 2001: 63).

Tampoco el autor deja margen suficiente para el estudio del espacio social. Esta ausencia se debe a la falta de profundidad en el retrato de los personajes. Quizá un análisis más exhaustivo de sus hábitos y gestos inherentes a la función que desempeñan en el relato, nos hubiera aproximado al detective, al político, al empresario, y al periodista, etc., en sus respectivos ámbitos de influencia. Desde las limitaciones citadas estudiamos a continuación en la trilogía de Ferran Torrent el significado que adquieren ciertos ambientes y estancias vinculados al mundo de la política y la economía. Los ambientes selectos de despachos de empresas y bancos, restaurantes de lujo o salones de

convenciones no sólo contienen al individuo, sino que además se identifican con la maquinación de sus negocios fraudulentos, intereses e intrigas, pues como señala Ricardo Gullón, "los espacios del poder, además de parecerse se comunican" (Gullón, 1980: 68).

El estudio de los movimientos de estos personajes, sobre todo en *Societat limitada*, confirma la existencia de espacios abiertos y espacios cerrados entre los cuales se establece una curiosa relación. Los primeros son objeto de grandes operaciones destinadas a transformar la ciudad: la urbanización de la huerta de Campanar, la creación del Parque de Cabecera, la construcción de nuevas viviendas en Orriols, el nuevo polígono de viviendas de la Avenida de Francia y la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Estos proyectos sin embargo se planean en espacios cerrados, discretos, donde se pactan favores mediante apoyos políticos y sustanciosos beneficios. Todos los actores disponen de una capacidad limitada para llevar a cabo sus estrategias, pues su margen de maniobra les hace depender unos de otros en sus aspiraciones y objetivos, según manifiesta el narrador omnisciente de *Judici Final*:

> Al tauler de la política tothom movia els seus peons per col.locar-los segons l´estratègia que calia, a la recerca de pactes dubtosos entre cavallers de dubtosa ètica que es necessitaven mútuament (Torrent, 2007: 40).

La lucha por el poder político impulsa una serie de encuentros para desplazar aquellas "piezas" que estorban. En *Societat limitada* estas maquinaciones se realizan en las zonas reservadas de los restaurantes de lujo. El encuentro entre Júlia Aleixandre, subsecretaria de presidencia de la Generalitat, y el empresario José Luis Pérez, presidente de la Cámara de Comercio, pretende evitar una hipotética entrada en este organismo del empresario Juan Lloris, un tipo egocéntrico de carácter peculiar cuyas formas no agradan en los círculos políticos y empresariales. La dinámica del poder elige un entorno ostentoso, emblema de pujanza, aunque esconden su táctica a salvo de las miradas para ejercer la imposición frente a la sumisión, como se percibe el siguiente fragmento:

> Las Rías Gallegas es un restaurante de estética clásica, con las paredes cubiertas por un estampado de flores y por tiras de madera barnizada de color mate, con mesas redondas y sillones tapizados con brazos de madera pulida. El precio del cubierto rondaba las doce mil pesetas. Tenía dos zonas reservadas, una al fondo a la derecha, a la que se accedía a través de un estrecho

> pasadizo que nacía en el *hall* y que evitaba pasar por el espacio central, y otra que se encontraba a mano izquierda según se entraba al comedor, en un nivel ligeramente más elevado, con dos puertas correderas. El primer reservado tenía seis mesas, el segundo dos. Júlia Aleixandre reservó ese último e hizo que el empresario José Luis Pérez –Excavaciones Pérez- , presidente de una Cámara de Comercio que aquel día celebraba elecciones para elegir al comité ejecutivo y al presidente, la esperara. […] Antes, cerca del poder político no surgían tantos negocios de envergadura. Ahora, la dinámica económica del poder había propiciado la división de los empresarios en grupos: los agraciados con favores y los que quedaban al margen de ellos. […] En fin José Luis, tengo que irme de aquí convencida de que Lloris no tendrá ni la más remota posibilidad de acceder a la presidencia de la Cámara. Hay ciertas bromas que al jefe no le hacen ninguna gracia. […] Media hora más tarde fue a pedir la cuenta. Se estremeció ante la factura. El llamado Roederer Cristal Rosé, capricho de Júlia, valía cincuenta mil pesetas. […] El presidente retiró su tarjeta personal de la mesa, la había sacado de manera instintiva, y dejó en su lugar la tarjeta de gastos de representación de la Cámara. En el dorso de la factura anotó "comida con la delegación peruana". No disfrutaba de hacer cosas así, pero teniendo en cuenta cómo estaba el patio, presentar una factura con dos comensales por aquella suma de dinero era una auténtica temeridad (Torrent, 2002: 38-44).

En *Societat limitada* se recurre de nuevo a espacios reducidos y reservados como la cafetería de un céntrico hotel. Allí el empresario Juan Lloris y su asesor Oriol intentan sacar provecho para sus empresas de construcción. Oriol pretende convencer a Lloris para que financie al Front en su entrada al parlamento autonómico y poder decidir así el próximo gobierno tras las elecciones. De este modo la formación política estaría en deuda con el constructor y podría favorecer en un futuro los intereses de sus empresas:

> Ahora quiero hablar contigo algo importante. Busquemos un sitio discreto. Salieron del hotel de la Cámara de Comercio y se dirigieron al Hotel Astoria. Se sentaron en la mesa más discreta de la cafetería. Oriol sacó unas cuantas hojas de una carpeta (Torrent, 2002: 178-180).

Las estrategias del poder se asemejan a veces a un juego de espejos caleidoscópicos en el que unos personajes se muestran en público de manera deliberada, mientras otros lo evitan y desaparecen, aunque en el fondo todos desean que su presencia no pase inadvertida. Otros en cambio proyectan una imagen distorsionada de sí mismos de manera intencionada. El empresario Juan Lloris, por ejemplo, pretende mostrarse como un nuevo rico que invierte en arte de vanguardia: "En un mundo de apariencias, como el ambiente artístico, los políticos cumplían con su papel de forma

modélica" (Torrent, 2002: 137). En *Societat limitada* esta táctica se manifiesta en el Centre del Carme, un edificio cuya variedad de estilos arquitectónicos adquiere un valor metonímico al servir como espacio aglutinador de una notable diversidad de ideologías políticas e intereses comerciales enfrentados. Juan Lloris, por ejemplo, pretende Al fin y al cabo todos ellos se encuentran en ese lugar para cumplir unos objetivos ajenos a la exposición cultural que les ha convocado. Esta actitud contribuye a crear una atmósfera artificial similar al papel que representan:

> Los matices de luz cenital que se apreciaban dotaban al conjunto de un aspecto entre ficticio y mágico, ya que las luces y las sombras se fundían creando una tenue penumbra ambigua y mística (Torrent, 2002: 133).

Si el espacio social se nutre de personajes que ilustran ambientes de intención crítica, en la trilogía de Ferran Torrent se aprecian situaciones en las que la traición y la conspiración son una práctica común. En este contexto destaca sobre todo el empresario Juan Lloris, quizá el personaje mejor definido de toda la obra del novelista valenciano tal vez porque encarna mejor que nadie la tradición valenciana de la figura del vividor, prototipo de bravucón presuntuoso. En él se concentran actitudes y vicios que traspasan ciertas atmósferas y entornos escasamente descritos por el autor. Esta ausencia del detalle espacial deja al lector sin conocer a fondo la relación de Lloris con su entorno natural, circunstancia que hubiera contribuído a caracterizar más eficaz y profundamente al personaje.

Lloris demuestra asiduamente su gran vocación por el poder y la especulación: "Lo cierto es que Lloris se moría de ganas por estar en el sitio adecuado. Hacía falta estar cerca de los grandes acontecimientos empresariales que se avecinaban" (Torrent, 2002: 59). Sin embargo, debido a su incontinencia verbal y a su afán incontrolable de reconocimiento, nunca fue aceptado en el círculo de empresarios. Procedente de una familia agrícola humilde, Lloris encuentra en el mundo de los negocios inmobiliarios la ocasión para medrar socialmente. Quizás por esta razón se muestra ufano al enseñar sus posesiones. En *Espècies protegides* (2003) el narrador omnisciente nos relata uno de esos días que hacían feliz a Lloris. El motivo es la visita a su finca de la Albufera de un agente de la FIFA, Celedoni Curull y del jugador senegalés de fútbol Ndiane Bouba, al que pretende fichar para introducirse en el mundo del balompié:

> N´estava tan orgullós, del tancat, que ningú es deslliurava de visitar-lo vulgues que no. Granero, coneixedor del desig del senyoret, assenyalava ací i allà amb afany didàctic els collverds, les garses reials, les coes de junç, els bragats, els morells, els boixos, les tenques, les llises, els ullals d´aigua –gràcies a les pluges freqüents de l´any passat-, la *plantà* i la recollida de l´arròs … (Torrent, 2003, 223).

Hay ciertos ambientes que identifican plenamente a un personaje. En el caso de Lloris queda patente su idiosincrasia popular a través del modo de agasajar a sus invitados en su finca agrícola. La escena constituye una cierta caricatura no exenta de folklorismo autóctono: "Una taula rectangular de fusta amb un plat de cacau de corfa i un altre de tramussos i un pitxer de cervesa. A terra, un poal amb aigua i glaçons per mantindre fresques les botelles (Torrent, 2003: 121).

Tan complacido estaba del poder adquirido con sus negocios que desde su avioneta muestra a su casero, el tío Granero, la ciudad como algo que le pertenecía. Desde las alturas Lloris contempla Valencia como el campo de juego de sus intervenciones inmobiliarias y constata el potencial que la urbe todavía poseía a costa de la destrucción de su secular huerta. Temor y satisfacción se unían en el rostro del casero, aunque la admiración venía dada más por "la tendressa del vassallatge" (Torrent, 2003: 123). Granero quedó muy afectado al observar el cambio radical sufrido por la capital desde la última vez que había puesto los pies en ella. La ciudad se ha convertido en un espacio para la especulación:

> Lloris dirigió el aparato hacia el área metropolitana de la ciudad, la más masificada, los pueblos de l´Horta Sud, donde había intervenido en muchos Planes de Actuación Integral, una concesión de los socialistas a los empresarios de la construcción, que podían urbanizar polígonos rústicos a cambio de presentar un proyecto de infraestructuras financiado por ellos mismos. Con ese proyecto obligaban a los propietarios, en su mayoría labradores, a pagar la parte correspondiente de urbanización o a vender el terreno al constructor. […] Atravesó Valencia para mostrarle sus construcciones en la playa de Alboraia (La Nova Patacona). De allí a Patraix y a los chalets de lujo en el Nou Camp Olivar. Volvió al centro, a las antiguas cocheras, donde ahora mismo estaba edificando doscientas viviendas. […] Lloris le explicaba a un atemorizado Granero sus proyectos realizados con el orgullo y la satisfacción de la obra creada, con una ambición casi deportiva. Valencia era una ciudad diseñada por los constructores. […] Cuando aterrizaron, Lloris abrió la puerta y ayudó al tío a bajar.
>
> -Granero, éstos son mis poderes –exclamó en un arranque de arrogancia. Y le preguntó -: ¿qué te ha parecido? Por todo eso, y por lo que aún me queda por hacer, me han dado el premio a la

Innovación (Torrent, 2002: 126-129).

El reconocimiento de ese poder sobre la ciudad no se limita al mundo de los negocios. Lloris quiere trasladarlo al mundo de la política: quiere poseer las llaves de la ciudad. Consciente de sus limitaciones intelectuales, precisa de un asesor cultural de historia valenciana para evitar ser ridiculizado. Su profesor, Miquel Pons, se lamenta, sentado en una cafetería de la plaza de la Virgen, de la superficialidad de su alumno en estas cuestiones, "volia el gra, la síntesi de contraportada" (Torrent, 2007: 67).

Otro rasgo que identifica a Lloris es su condición de mujeriego, aspecto que le impulsa a introducirse en los ambientes de la prostitución. El periférico barrio de Torrefiel "habitado en su mayoría por familias de extracción social obrera" (Torrent, 2002: 76), es el escenario en el que lleva a cabo sus contactos que le ha facilitado facilitados su amigo Rafi, del club de alterne Jennifer. El empresario tiene sus encuentros con jovencitas del este de Europa en unas casitas de su propiedad que adquirió con la intención de construir un bloque de edificios de una categoría superior a los de la zona. El degradado entorno, "para la gente de los pueblos de alrededor, Torrefiel es el culo del mundo" (Torrent, 2002:76), tiene su correlato en la atmósfera sórdida que viven los personajes, "se percibía una humedad atenuada por dos estufas eléctricas, una bajo la mesa. […] Te he traído un regalito que te gustará mucho –dijo Rafi, satisfecho" (Torrent, 2002: 77). En la vida nocturna de Lloris abunda este tipo de citas que no siempre se producen en la periferia, también se desplaza al centro de la ciudad, a lujosos restaurantes cuya discreción compra: "El empresario llevó a la joven al restaurante Kailuze. Cenaron al fondo del local, una zona reservada con pocas mesas, que estaban vacías, porque el empresario se había encargado de que así fuera" (Torrent, 2002: 79).

Los poderes financieros, empresariales y políticos de la ciudad también se encuentran presentes en *València a cara o creu* (2005), de Francesc Gisbert, en la que dos mujeres de procedencia social distinta se unen para enfrentarse a una operación inmobiliaria. La obra presenta dos espacios sociales bien diferenciados. El de una zona degradada en el centro histórico, de donde procede Lola, y el mundo moderno y lujoso de la Valencia en expansión alrededor del Palacio de Congresos, donde reside Silvia.

En su inicio la obra de Gisbert plantea, a través de la ruta en vespa que sigue

Lola en su trabajo diario, el tránsito de la ciudad acomodada, "en vorejar els Vivers, va trencar cap a la ciutat vella" (Gisbert, 2005: 7), a la sordidez de ciertas zonas del barrio del Carmen. El entorno donde reside Lola muestra el progresivo deterioro ocasionado por la destrucción del tejido social, una circunstancia que ha llevado a que esas viviendas deshabitadas sean ocupadas por delincuentes e inmigrantes:

> Al portal de casa es va trobar amb una figura familiar i alhora espectral, pàl.lida i xuclada de galtes, d´ulls vidriosos i perduts. Caminava d´esma i no van topar d´un pèl. Era el *camell* del segon, que eixia a treballar. […] Atés que hi havia molts pisos buits i en altres els llogaters no volien saber-se´n res de pagar, havien tallat la llum de l´escala. En passar pel primer sentí el rebombori dels equatorians. Hi vivien dues parelles amb més de vuit xiquets en conjunt. Al segon regnaba la quietud, perquè el *ionqui* havia marxat, i res no delatava el seu ocupant tret de l´aroma de marihuana. Al tercer, la senyora Enriqueta tenia el televisor a tota paleta, per variar. I a l´últim, sa mare, cantussejava per alguna habitació, mentre el germà rondinava al menjador (Gisbert, 2005: 10).

En el polo opuesto se encuentra Silvia, una joven periodista de prometedor futuro que acaba de entrar a trabajar en el periódico *l´Independent* y que tendrá que cubrir la investigación de un proyecto inmobiliario "Camps del Túria", destinado a cambiar radicalmente la fisonomía de la ciudad. De nuevo, como en la obra de Ferran Torrent, los elegantes salones de los hoteles sirven de marco para la exhibición de las fuerzas políticas y financieras. El brillo de los personajes compite con la magnitud y la opulencia de la actuación urbanística. No menos pretencioso resulta el encuentro entre Beatriu Martorell, directora de la Banca Martorell, que financiaba la operación y la periodista Silvia Martí. La escena se desarrolla en un amplio despacho situado en el ático de un antiguo palacete modernista convenientemente restaurado. El recinto "espaiós i molt ben il.luminat" gozaba además de una vista espléndida hacia la calle Colón, una de las más comerciales de la ciudad, gracias a "un gran mirador envidrat" (Gisbert, 2005: 76). El ambiente que se origina en aquel salón viene determinado por la actitud poderosa de la señora Martorell. Su aspecto físico, "una dona alta i polida" (Gisbert, 2005: 75), sus formas y el trato dispensado a la periodista desprenden la confianza y la seguridad en sí misma ante sus interlocutores: "caminava a grans gambades, sacsant els braços i tot el cos, amb una determinació i una seguretat que no passaven desapercebudes" (Gisbert, 2005: 75).

Ambas mujeres, Lola y Silvia se alían en la lucha contra el desalojo de El Babelia, un local situado en la ciudad, a un paso del Carmen y de la calle Caballeros, ocupado por un movimiento contrario a su derribo. En esos solares se construirían los nuevos apartamentos del proyecto "Camps del Túria", una operación llena de irregularidades urbanísticas, comisiones políticas y tratos de favor que pretende destruir el patrimonio arquitectónico:

> Aquell carrer, com molts altres del barri antic, era format per una fila de cases tremoloses i orgulloses en la seua decrepitud, enmig de les quals s´alçaven, desafiants, els grans blocs de pedra picada i les balconades modernistes del cine teatre Babelia (Gisbert, 2005: 109).

Las mafias y los planes urbanísticos constituyen el hijo conductor de la trama desarrollada en *Silenci de Plom* (2008), de Salvador Company. La degradación de la huerta resulta ser la consecuencia final de la presión constructora que se genera en un entorno amenazado por la venta de droga. Esta es la conclusión a la que llega el personaje narrador X., marido de M., una periodista asesinada mientras investigaba una trama de corrupción inmobiliaria. Durante un diálogo imaginario con su esposa, X., describe la decadente huerta de Campanar víctima del tráfico de estupefacientes: "la franja d´horta que separava l´antic poble dels que encara no s´havien transformat en rodalia" (Company, 2008: 55). La degradación del paisaje se corresponde con el perfil de los personajes que lo transitan cuyo aspecto físico es la imagen de la desolación:

> Devia ser poc abans de deixar la terrassa –ja era a prop l´ombra de la teulada i el ressol començava a molestar –quan vam veure passar un individu de certa espècie endèmica: L´home, i amb menys freqüència la dona, espentolats, bruts, bruns, xuplats i peluts, com deportats en un camp de concentració, que ara i adés creuaven el barri a peu o amb bicicleta. […] Abans, eixos ionquis, els tenien al Carme i al voltant de l´antic Hospital, fins que l´Ajuntament donà l´ordre als munipes que els portaren cap ací, a l´horta. Quins malparits! La jugada és perfecta: aixina els llauros han de vendre els camps per collons i es justifica el gran negoci dels pisos amb la *inseguritat ciutadana* que generen estos cadàvers ambulants, ¿m´entens? (Company, 2008: 55).

Con elementos de la novela negra, pero en clave humorística, *Un mort al Palau* (2009), de Emili Piera y Tonino Guitián, presenta una trama de corrupción, sexo e intereses tras la aparición de los restos de un cadáver incrustado en un bloque de hormigón del Palau de les Arts. Este hallazgo se produce al ser arrasada la Ciudad de las Artes y las Ciencias por una crecida del Turia en el otoño de 2007, una riada mucho

más descomunal que la sufrida en 1957. Sin embargo en esta ocasión no se producen situaciones dramáticas, como las vividas en las alquerías de Campanar, porque en su mayoría estas han desaparecido al haber desaparecido por el avance urbanístico. Los daños sufridos afectan ahora a los bloques urbanos que ocupan la antigua huerta: "Ara tornà a passar el mateix, però sense fam, ni aïllament, ni còlera. […] Amb garatges, negocis i perles immobiliàries mil vegades més valuoses que aquelles casetes de la València menestral de fa mig segle" (Piera, 2009: 19). El impacto de la riada es tan violento que alcanza la casa de Les Roques, en el barrio del Carmen, donde se guardan las figuras bíblicas de la procesión del Corpus, que al ser arrastradas realizan un inusual baile sobre la turbulencia de las aguas:

> Caps descomunals de moros, cristians, jueus i negres, suraven pels llocs més inversemblants amb els seus somrís de *papier maché* pintat de carmí, fent que el paisatge semblés manllevat d´un quadre d´El Bosco. Algunes de les millors famílies de la ciutat donaven fe d´haver vist la figura del Dimoni dansant i girant en un remolí aquàtic prop de la plaça del Temple (Piera y Guitián, 2009: 21).

El resto de la novela se asemeja a un relato periodístico en la que algunos personajes tienen una existencia real y se presentan con nombre conocido, como es el caso de la alcaldesa de la ciudad, Rita Barberá. Otros, en cambio, son reales aunque con nombre ficticio, como el de la intendente cultural del Palau de les Arts Wellgunda Pintone. Para el resto de personajes imaginarios, Piera y Guitián conforman una crónica de sucesos parodiando hechos reales del mundo de la política, la economía y la vida social valenciana. La función del espacio es puramente auxiliar, pues solo representa el marco para ubicar a los personajes, sin más consecuencias para el desarrollo de la trama. Sorprende la brevedad de las referencias espaciales, ya que aportan una información muy limitada para situar al personaje en el entorno. Algunas de estas referencias espaciales y su asociación a determinados personajes únicamente las puede restablecer un lector que conozca Valencia y su política municipal. Desde ese conocimiento, entendemos en el fragmento siguiente la relación de amaneramiento y despilfarro que se establece entre el puente y el personaje: "En els darrers anys a Wellgunda Pintone li agradava fer tots els matins una passejada, saludable i cursi alhora, pel Pont de les Flors, camí del seu despatx" (Piera y Guitián, 2009: 53). Igualmente ocurre, por citar algunos casos, cuando Pintone se dirige a efectuar sus

compras; del lugar sólo sabemos el nombre, pero es suficiente para saber el del establecimiento y en que parte de la ciudad está situado. Mediante un juego lingüístico, Coco Chanel se convierte en Coco Canal:

> Així, doncs, la intendent entrà en la seua boutique favorita, Coco Canal, una de les tendes que ja havia refet el seu mostrari molt abans de que els ultramarins i supermercats tingueren de nou plens els seus prestatges. Trià unes sabates d´estiu amb fermalls en forma de creu de Malta, un parell de faldilles a mig genoll que no marcaven els seus malucs desbocats, una brusa color caramel (abans beis) que dissimulaven els seus pits penjollosos com bosses de té i uns quants cinturons fets amb plàstics de qualitat diversa, obra de modistos francesos. Al moment de pagar, Cuqui, la propietària dee la tenda, li retorna la Visa Or perquè no havia aconseguit que el datàfon l´acceptés (Piera y Guitián, 2009: 53).

Como excepción a la habitual intrascendencia de la función espacial en esta obra, la descripción de "L´Umbracle" se convierte en una crítica irónica, no solo a la concepción del tipo de construcción inadecuado para el clima de la ciudad, sino también al contenido ambiguo e insustancial del edificio que forma parte de la Ciudad de las Artes y las Ciencias:

> Aquest espai, destinat a fer que els vegetals trovaren ombra i ens la procuraren, consistía en una armadura metàl.lica que es va voler cobrir, desesperadament, de fullatge divers, però la seua considerable altura i las força del sol en aquestes latituds, varen fer que les plantes que intentaren ascendir per l´armadura acabaren convertides en tabac de pipa molt abans de culminar la seua escalada. (…) D´aquesta manera, l´ajuntament concedia un treball complementari als alpinistes nòrdics que netejaven la Coberta del Palau i que ara eren contractats per col.locar les flors en els enreixats de l´umbracle amb ajuda de grues. (…) Per tal d´utilitzar l´espai amb ambicions culturals, cada hora un cantant valencià pujava a l´escenari, Vicente Ramírez, el músic melòdic que agrada a gran i menuts. Quan el grup d´artistes de la ploma va fer la seua aparició, l´intèrpret els va rebre amb una bella cançò relacionada amb el decorat:
>
> -"*Flores de Valencia que he traído para ti …"*

Un mort al Palau nos ofrece la visión de una Valencia contemplada a través del caleidoscópico y disparatado comportamiento de los personajes, unos reales y otros ficticios, apenas perfilados precisamente por ser fácilmente reconocibles. Quizá por esta razón los actores de esta historia adolecen de profundidad al quedar sus gestos en un simple esbozo, por otra parte, hábilmente trazado, dado que los autores han concebido la obra para un lector conocedor de la sociedad valenciana actual. De esta forma, entre

frases populares y gestos estereotipados, los autores construyen un relato hiperbólico en el que caben caricaturas y pinceladas propias de los tópicos valencianos, tales como el fragor sexual, la "coentor" o cursilería, los negocios inmobiliarios, la mascletà fallera, o la jocosidad escatológica. Por ello no es extraño encontrar episodios que recogen la intensa vida amorosa de Carmela y Rogeli, según él "l´euga més bonica de l´Horta" (Piera y Guitián, 2009: 151). Ambos se conocieron en una cena de "germanor fallera" dado que Carmela es "molt traquera, sempre té ganes de festa, sopars i vida social" (Piera y Guitián, 2009: 149). El disparo de una "mascletà" en el antiguo lecho del Turia excita a Rogeli de tal manera que "demanà un alleujament oral a Carmela qui no va tenir més remei que aplicar-li´l en un dels racons més ombrívols de la llera, lluny de la multitud" (Piera y Guitián, 2009 154). Otros, por su coste excesivo y continuo son tratados de manera crítica hacia el exceso del Pont de les Flors: "un pont atrotinat que acabà en el plànol de València per exigencia del trànsit i que el municipi s´havia encarregat de festejar amb onades transitòries de testos de flors a tant la peça" (Piera i Guitián, 2009: 25). Por otra parte se observa cierta jocosidad hacia la fiebre constructora y la especulación que llena "la ciutat de ciment com si fora un pastís de nata" (Piera y Guitián, 2009: 179). Y tal vez también hacia la cursilería que exhibe la revista *Hojas de Laurel*, "revista del cor i l´engonal" (Piera y Guitián, 2009: 45), cuyo nombre en castellano sugiere que se dirige a un público lector perteneciente a la clase acomodada de la ciudad:

> Els seus Lectors podien fer l´analisi virtual de les residències dels éssers més famosos de la ciutat, ja foren civils o militars, laics, eclesiàstics o putes fines, que és el que eren en una bona part dels casos; podien penetrar, els Lectors, en cuines ingràvides de tan netes, meditar sobre la condició fugissera de la moda o calcular a ull la quantitat d´or que penjava de la carn dels entrevistats (Piera i Guitián, 2009: 45).

Finalmente analizamos un pequeño grupo de novelas que encarnan la revisión de la vida y sentimientos de los protagonistas a través de un viaje introspectivo hacia el pasado, relatado en tercera persona o a veces en forma de monólogo. En estas obras Valencia ha desaparecido como espacio para convertirse en un lugar. Unas veces la ciudad deviene en una simple localización, en otras, ante la ausencia de experiencias humanas, estados de ánimo o interacciones sociales, el espacio se vacía de significado, deja de ser un paisaje humano y los personajes parecen moverse en una pantalla de

televisión, sin más decorado que un telón de fondo. Solo en ocasiones el lugar se convierte en espacio cuando, a través de una mútua relación, es capaz de regir y transmitir la conducta del individuo.

Més enllà de la mar (2004), de Esperança Camps, es una novela de recuerdos y sensaciones sobre Menorca, el paraíso perdido de Clara Llabrés, al cual recurre para combatir el vacío y la crisis personal que le ocasiona una grave enfermedad. Desde el punto de vista espacial, destacamos la falta de conexión entre el entorno y el personaje, quizás por cierto desarraigo de este o por la actitud introspectiva en la que la protagonista de la historia busca el aislamiento de su propio ambiente. La enfermedad de Clara Llabrés provoca lo que ella misma denomina la teoría de la "garrossa" (Camps, 2004: 11), es decir, la voluntaria reclusión en los recuerdos de infancia, de sus padres fallecidos y de las sensaciones que le provocan la nostalgia de su Ciutadella menorquina. Por esta razón, se observan dos planos "espaciales" que coinciden con dos planos "psicológicos": la "realidad" de un entorno que la protagonista encuentra hostil a causa de su enfermedad y "el sueño" del retorno a su tierra balear. En ocasiones la contemplación de los edificios de l´Eixample de Valencia le traslada a sus orígenes: "Fins i tot algunes tenien miradors amb vidres quadriculats i petits que la transportaven als boínders de Menorca" (Camps, 2004: 64).

La escasa descripción de Valencia es síntoma del distanciamiento la frialdad de Clara respecto a su entorno. Su llegada transmite al lector una impronta de ciudad poca hospitalaria e incómoda, cuando en realidad se trata una asociación entre el paisaje y el estado de ánimo a consecuencia del drama interno que sufre la protagonista. En el siguiente fragmento se observa el desaliento del personaje al llegar al hotel, que identificamos como el Astoria por su céntrica ubicación, así como por el detalle de la fuente de la plaza. Las expresiones que utiliza Clara Llabrés contienen una significación negativa, tales como "xafogor" refiriéndose al bochorno veraniego que azota Valencia, una ciudad que cree "decadente" a pesar de no conocerla, o el agua de la fuente que imagina "calenta" debido al agobiante calor. En realidad, el personaje está proyectando la añoranza de su tierra y la ausencia de su amigo y compañero Sergi:

> A pesar que estava cansada pel viatge i per la xafogor amb què l´avia rebuda València, maldava per desentendre´s d´un incipient sentiment de culpa que començava a fer-li rodar el cap. Una

> sensació que a mesura que passaven les hores anava ocupant-li terreny a l´enteniment i amenaçava de convertir-se en una nosa paralitzant. Havia estat ella que havia demanat a en Sergi que no l´acompanyés en aquest viatge, que hi volia anar sola, perquè seua era la decisió d´anar-se´n a viure a València. Ara es trobava a l´habitació d´un hotel d´una ciutat que no coneixia, però que se li antullava decadent. Si guaitava per la finestra veia una placeta rodona amb edificis d´arquitectura molt irregular, i al mig de la plaça, una font amb tres nimfes i quatre ànecs d´on brollava una aigua que s´imaginava calenta com el brou. Més enllà hi havia dos o tres locals que a aquelles hores del migdia estaven tancants i exhibien un rètols de neó apagats, perquè només obrien de nit. Era a València, en un hotel cèntric freqüentat per toreros i homes de negocis, i amb prou feines era capaç de contenir aquesta sensació d´inseguritat i excitació pròpia de les coses que es fan d´amagat (Camps, 2004: 30).

En *Terra* (2002), de Francesc Viadel, la situación emocional por la que atraviesa su protagonista, el periodista Joan Valcaneres, se asemeja a la de Clara Llabrés, aunque por diferentes motivos. La reciente muerte de su padre y la desaprobación de la nueva relación sentimental de su madre, establece una correspondencia entre la historia y el entorno. De esta manera Valcaneres proyecta este sentimiento en la visión decadente del paisaje que observa desde su habitación en el barrio del Mercado de Valencia. El declinar del día y la decrepitud de los edificios, con sus olores nauseabundos refleja la decadencia del personaje en su crisis personal:

> A partir de les quatre de la vesprada, la llum a penes gosava guaitar a l´habitació de Joan Valcaneres. […] Aquell dia romangué dret al balcó, amb la mirada perduda, fins que la vesprada caigué moribunda darrere un mar aeri d´antenes de televisió i de bugades de roba estesa. Després, amb una pesada sensació de buidor a l´estòmac i a l´anima, s´encengué una cigarreta i es deixà caure al llit … els ondulants i fràgils rodals de fum pujaren en processó fins al sostre amb la mateixa suavitat que ho feien els records a dins el seu cap … als narius li arribà una forta barreja d´olor d´humitat, guix, pols, menjar casolà, pixum, suor de vells … olor d´escola, de la primera escola: un edifici arruïnat de parets boterudes, d´aules fredes, de laberíntics passadissos, un pati diminut i fosc … (Viadel, 2002: 163-164).

Al igual que en las otras dos novelas anteriores, *Como ángeles en un burdel* (2002), de María García-Lliberós, la narradora, Angélica Olmo, va desglosando sus conflictos del pasado para encontrar las causas de su infelicidad actual. Las referencias espaciales se reducen a breves indicaciones al lugar de los hechos. Esta reducción se ha convertido en una tendencia de la novela actual. En este caso el espacio es solo un nombre, un lugar desprovisto de significado: “alquilamos un piso modesto en

Benimaclet, entonces un barrio pobre y rojo" (García-Lliberós, 2002: 62), "caminamos por las cercanías del Parterre" (García-Lliberós, 2002: 97), o "recorrimos en silencio la manzana del Teatro Principal" (García-Lliberós, 2002: 177). En el fragmento siguiente se describe un itinerario, el trayecto que realiza Angélica. Lo importante no es el espacio, sino el tiempo que tarda en recorrerlo, pues solo transmite su preocupación por no demorarse demasiado en su cita. La plaza de la Merced, los Santos Juanes y el Mercado Central son parte de un decorado ajeno al relato:

> Estaré allí en quince minutos –contestó mirando el reloj.
>
> Le hice un gesto de asentimiento y dirigí allí mis pasos. Caminaba abstraída a lo largo de la acera trasera de la iglesia de los Santos Juanes, sin ánimo de apreciar la vetustez de su fachada, bordeé luego el acceso a la sección de pescadería del Mercado Central, de una tranquilidad extraña a aquellas horas de la tarde, y me metí por una calle estrecha que iba a desembocar a la plaza de la Merced (García-Lliberós, 2002: 317).

Pese a que la novela está ambientada en Valencia, la ciudad aparece en la mayoría de los casos como un personaje secundario. En otros es incluso hasta irreconocible, sobre todo cuando Angélica evoca sus paseos tranquilos junto a la playa observando el continuo movimiento de transeúntes. Un paisaje similar al de cualquier ciudad bañada por el mar, pues nada lo identifica con Valencia. Poco importa que el tiempo de la historia se sitúe en los años ochenta y noventa del siglo XX, dada la sensación de intemporalidad que impregna toda la obra y a un espacio reducido a simples referencias:

> Me gusta vivir junto al mar. El Paseo Marítimo, a donde da la fachada principal de la finca, ha quedado muy agradable. Se perfila a lo largo de la costa y, en las horas poco concurridas, invita a caminar y pensar. Lo hago con frecuencia. Durante las tardes de primavera y verano, y en las mañanas soleadas de los domingos invernales, se llena de gente de toda clase y en las terrazas de los restaurantes nuevos, ubicados sobre la arena, nunca falta la animación. Desde mi ventana puedo contemplar ese maravilloso espectáculo de manchas de colores desplazándose de un lado a otro. A veces me llega el olor del marisco a la plancha e incluso de los mejillones al vapor. Pero el momento más dichoso es por la mañana temprano. Entonces la playa está desierta, el paseo con apenas algún viandante dirigiéndose a un destino pasajero, y el mar en perfecta calma (García-Lliberós, 2002: 266-267).

En *Maig* (2006), de Ignasi Mora, el joven Dani cuenta en primera persona su

propia historia, desde el momento en que abandona su pueblo para salir de la mediocridad en la que vive. En el inicio conoce a una joven seductora que despertará en el muchacho una obsesiva pasión erótica que le arrastrará hasta Valencia, lugar donde trabaja la atractiva desconocida que hace llamarse Maig. El escenario de la acción se convierte en un laberinto para Dani que trata de encontrar a la joven en una ciudad que describe como exasperada, ruidosa y agitada mediante expresiones como "selva bèstia de cotxes" (Mora, 2006: 42) o "passàvem semàfors i més semàfors, amb paciencia de tortuga vella" (Mora, 2006: 41). Salvo algunas indicaciones sobre Valencia referidas al ático de Maig en la calle Juristas, o al encuentro de ambos en la cafeteria Roma de la plaza de la Virgen, el marco espacial refleja de manera continuada el rasgo de impersonalidad de las grandes ciudades. Este carácter de indefinición, asociado a la idea del no-lugar de Marc Augé, se manifiesta en esta obra bajo diversos aspectos. Uno de ellos es el anonimato que adquiere el habitante de la gran ciudad, peculiaridad que parece gustar a Dani: "M´agrada sentir-me un més pels carrers de València. O siga que no et conega ningú. A Gandia no pots fer un pas sense que et detecte algun conegut" (Mora: 2006: 47). Otro de los rasgos destacados es la falta de identidad de los grandes edificios de oficinas, semejantes a los de cualquier otra gran ciudad "puntos de tránsito y ocupaciones provisionales" (Augé, 1998: 83). Lo mismo sucederá con los ascensores, no-lugares que origina la sobremodernidad[163]: "Algú devia pensar en què consistía això de l´ascensor, de pujar-te i baixar-te d´un edifici sense menejar ni una cama? […] A l´ascensor és un poc com als carrers, t´hi troves de tots el colors" (Mora, 2006: 101). En este sentido la via urbana de cualquier ciudad, traspasada y habitada por sus habituales caminantes, puede participar en un momento dado del rasgo del no-lugar. Como señala Augé, refiriéndose a los no-lugares, existe un mundo "prometido a la individualidad solitaria" que sitúa al individuo en contacto con otra imagen de sí mismo (Augé, 1998: 84-85). Esta situación podría aplicarse a la soledad que ofrece cualquier calle o avenida durante la madrugada cuando se transforma en un lugar inanimado, sin caminantes, prácticamente inmóviles, donde la imagen usual del espacio urbano deja paso a una relación distinta entre el personaje y el marco:

[163] Marc Augé manifiesta en su hipótesis 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 baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico" (Augé, 1998: 83).

> No hi ha cosa més estranya que una ciutat a les quatre de la matinada. Semblen els carrers d´un cementeri il.luminat.
>
> -¿Hi ha algú ací? –t´entren ganes de cridar-. Ei!, han mort tots en la batalla? O: ¿Vostés estan segurs que demà es despertaran i s´alçaran?
>
> S´agraïx que passe un taxi a tota hòstia, encara que també pots pensar que és un cotxe fúnebre que va recol.locant en els pisos els pocs cadàvers que troba pels carrers …
>
> Que una nit de maig no val la pena aprofitar-la? Cal sempre dormir a les nits? I si s´ha de dormir, que apaguen totes les llums i bona nit! Quina llàstima de pasta malgastada en llum a les ciutats! Tindria un sentit si la gent baixara al carrer, a ballar, a menjar, què sé jo, a follar (Mora, 2006: 92).

El tránsito fugaz que caracteriza a los cajeros automáticos, cuya red invasora se convierten en un elemento que aumenta la impersonalidad de las grandes ciudades. El acceso libre a estos compartimentos posibilita que sirvan de refugio nocturno de un individuo urbano que encuentra una solución improvisada para pernoctar. En esta obra de Mora, Dani, comparte con otros personajes anónimos ese ámbito de "individualidad solitaria" al que se refiere Marc Augé:

> A banda de l´home del gos i jo, els altres dos clients de l´hotelet del BMV dormien. La vella arrupida en un racó també roncava, com un cavall fatigat. L´altre, un xicot estranger, només dormia, amb el cap sobre la seua motxila. Al costat s´havia deixat un tetrabric de vi que empestava tot l´hotelet.
>
> Pareix com si tots el pobres i els ganduls, o els pobres-ganduls, acudiren a les ciutats. Igual que les mosques a qualsevol merda. Cada dia en veus més i més. […] No em va caldre donar el bon dia a cap dels clients de l´hotelet del BMV, perquè tots havien desaparegut (Mora, 2006: 93-97).

Ella y el Grial (2006), de Roberto Faure, es una obra de cierto misterio alrededor de un posible robo del Santo Cáliz de la catedral de Valencia. Los sentimientos de los protagonistas, Arturo y Ángela, una profesora de francés antiguo, discurren en paralelo a esta historia de intriga. El ritmo ágil de la novela otorga más concesiones a la expectación y a la aventura que al escenario de los hechos. Los espacios que se citan actúan, una vez más, como simples decorados dada su escasa implicación en el comportamiento de los personajes. La descripción espacial se asemeja más a un texto extraído de una guía turística que a un verdadero interés por dotarlos de auténtico significado. Por este motivo la imagen que nos transmite de Valencia nos

recuerda a la de una tarjeta postal en la que abundan los tópicos habituales:

> Al salir de la catedral decidí dar un paseo por sus alrededores. Recorrí una pintoresca calle peatonal de sabor medieval y llegué a la plaza de la Virgen, con su preciosa fuente, sus heladerías y sus innumerables palomas revoloteando entre los transeúntes. Mientras caminaba esperaba ver a Ángela surgir de cualquier sitio, de repente, como una aparición, como aquel día en el metro; esperaba tropezar con ella a la vuelta de aquella esquina o hallarla junto a aquel quiosco de prensa mientras compraba alguna revista, o verla sentada en aquella terraza, tomando un café y leyendo plácidamente una novela.
>
> Con tan optimistas pensamientos me dirigí hacia la terraza de la heladería El Micalet, que, debido a su emplazamiento sobre una plataforma de unos cuantos escalones, me pareció la más idónea para tener una buena perspectiva de los cuatro rincones de la plaza. Me acomodé en una silla de plástico, alargué las piernas, cruce las manos sobre el estómago y me quedé allí hasta la hora de cenar, bebiendo horchata, observando el trasiego de paseantes y contemplando los monumentos. Desde mi asiento podía admirar la fachada gótica de la catedral, la basílica de la Virgen de los Desamparados, el edificio de la Diputación, la fuente del Padre Turia, que es una gran estatua masculina semejante a un dios grecolatino rodeado de siete doncellas derramando agua en grandes cántaros; según decía el folleto turístico que había cogido en la recepción del hotel (Faure, 2006: 88-89).

4.2.3 Valencia y la reconstrucción de su memoria: la recreación biográfica y el reportaje histórico.

Reconstruir la memoria de las ciudades no precisa exclusivamente de la novela, dado que la estrategia narrativa puede elegir otras formas de evocación que partiendo de la ficcionalidad y en otras manifiestaciones artísticas como el cine, el teatro o la pintura, utiliza un género a caballo entre la autobiografía y la crónica. Estudiamos a continuación la recreación de una Valencia que emana de los recuerdos: una ciudad sentida y vivida desde la experiencia personal de sus autores, de sus intereses y preocupaciones. Que en algunos casos se ofrece como visión de una ciudad desaparecida cuyos espacios solo se habitan y se reconstruyen en la memoria nostálgica y sentimental del narrador. En otros, más cerca del reportaje histórico, la ciudad se percibe a través de los acontecimientos investigados que planean sobre una trama más o

menos detectivesca. Por tanto, en estos casos el análisis espacial se convierte en la anatomía de un instante que nos descubre aspectos y detalles inseparables de la coordenada temporal.

En *De Ricardo Muñoz Suay* (2007), su autor, César Gavela, aborda la vida del cineasta a través de su mirada personal de la etapa en la que ambos fueron, durante nueve años, compañeros de trabajo. Tomando como esquema para el argumento las referencias biográficas, Gavela va perfilando simultáneamente un apreciable fresco de la ciudad que comprende desde la niñez del protagonista en los años veinte del pasado siglo, hasta la guerra civil[164]. Mediante determinadas descripciones emerge una Valencia de constrastes cuya identidad no se entiende sin la fusión alegórica de todos sus elementos:

> "la unión de dos mundos complementarios, el de la ciudad y la huerta, le confiere a Valencia todo ese espesor suyo secreto, esa impenetrabilidad de bargueños y ropas guardadas, de telas góticas, de ironías y campanas, de maderas y plantas, de cobres y pasos, de carruajes del Corpus" (Gavela, 2007: 39).

En su visión, Gavela conduce al lector a un espacio sensorial en el que los actores, caricaturizados de acuerdo a su profesión y clase social, van desfilando en el gran plató cinematográfico de la plaza Emilio Castelar: "Valencia es un río de cuerpos, luces, olores, telas, ruídos y metales al otro lado del objetivo de la cámara del niño" (Gavela, 2007: 28)

El ámbito urbano tiene todavía en aquellos primeros años del siglo XX esa impronta rural que impregna y alcanza a todos, incluso a los más acomodados a pesar de las cofias y diademas, a los políticos "que iban en coches embetunados" y a los "untosos magistrados" (Gavela, 2007: 28). Valencia tiene en su Mercado Central una poderosa razón de su pujanza económica. Por una parte reúne en sus puestos los frutos de "la tierra más cremosa de Europa" (Gavela, 2007: 28), pero, por otra, también

[164] José Vicente Peiró señala que la obra de Gavela "comparte espacio con la excelente biografía de Esteve Rimbau, *Ricardo Muñoz Suay. Una vida de sombras*, aunque sea una creación donde se mezcla la ficción con el aliento del ensayo. El autor busca la armónica simbiosis de lo inventado y lo sucedido, con lo que consigue una obra difícil de encasillar en un género literario tradicional. […] Y es que la creación de Gavela aborda la vida de Muñoz Suay desde la perspectiva consciente del creador de ficción. No pretende reconstruir una vida, sino evocar una figura con pinceladas" (Peiró, 2007).

alberga el esfuerzo y la lucha diaria de los pescadores del Cabañal, de esa otra Valencia tan diferente y lejana a la del centro urbano "un Pireo de doradas y sardinas" (Gavela, 2007: 43), de mujeres vestidas de negro y niños descalzos que juegan a las puertas de sus casas o corretean en "patios de gallinas y tiestos o en las azoteas de ropa tendida y plumas de gaviota" (Gavela, 2007: 43). La ciudad de Muñoz Suay es también la Valencia "blasquista", la cual, como el escritor y político, "bebió desde niño en la moral activista, de grandes discursos floreados. Descomedimiento, revolución y una cierta acracia con destellos de patriotería huertana" (Gavela, 2007: 50).

La mirada del joven Muñoz, el cineasta, al igual que el escritor y el político, capta, como si estuviera rodando un documental, los planos de una ciudad inquieta por la guerra civil. Escenas de personajes anónimos que viven la aparente tranquilidad de la retaguardia en un paisaje urbano, que, salvo algunas excepciones como el mercado subterráneo de flores, conocido popularmente como la tarta, ha llegado a nuestros días sin apenas variaciones:

> Ricardo se adentra por la plaza de Emilio Castelar, ese extraño triángulo con vocación pentagonal. La plaza está tupida de flores y gentes. […] Algunas mujeres más jóvenes pasan de prisa, arrebujadas de niños. Otras mujeres más jóvenes vienen despacio, solas o en pequeños grupos. Acicaladas de ciudad en guerra, los labios pintados, se paran bajo los plátanos. […] Ricardo cruza entre los racimos humanos. A veces mira hacia arriba, hacia las grandes construcciones erguidas en los últimos años: la gran tarta del Ayuntamiento y la nueva sede de Correos, dos edificios que parecen asaltados por la muchedumbre a la procura de sucesos del frente, de salvoconductos, testimonios y oficios.
>
> La guerra también es un gran barullo de documentos. Y a ratos hasta parece que la guerra no existe, que es una película que sucede muy lejos; que es un pretexto para que te exijan un oficio sellado para dar un paso, para dar dos (Gavela, 2007: 67-68).

Al llegar al palacio de Benicarló, Muñoz Suay parece apiadarse del presidente de la República, Azaña, recluido en la soledad y en la provisionalidad a la espera de abandonar el viejo caserón: "Manuel Azaña ya sabe que la guerra se va a perder. Hace mucho que lo sabe. Casi desde el principio. Son intuiciones, casi evidencias ahora …" (Gavela, 2007: 77). La quietud de la noche parece inspirar al presidente que hasta altas horas escribe en absoluto retiro *La velada de Benicarló*, como un "gato"[165] más de la

[165] A pesar de que el gentilicio de los habitantes de Madrid es madrileño o matritense, se les ha

noche madrileña. Muñoz Suay recorre la calle Muro de Santa Ana hasta la plaza de San Lorenzo. En la sede presidencial solo se distingue una lámpara en la planta alta: "Manuel Azaña en su ventana de palomas muertas, de horizontes oscuros" (Gavela, 2007: 75). Todo un espacio de silencio y oscuridad parece vaticinar el irremediable revés de la causa republicana.

Ignacio Martínez de Pisón recrea en *Enterrar a los muertos*[166] (2005) la vida del escritor y traductor José Robles. El argumento de la obra, siguiendo la investigación de John Dos Passos, gira en torno a la desaparición y posterior asesinato del intelectual republicano en la Valencia de 1937. Del marco espacial donde se desarrollan las pesquisas del autor norteamericano, destacamos dos aspectos. El primero de ellos es el cambio que experienta la ciudad en su fisonomía urbana al convertirse en capital de la Segunda República. El segundo, el despliegue de una interesante vida intelectual y política. La aparente tranquilidad de la ciudad en la retaguardia constituye un motivo para admitir a numerosos evacuados: "por razones de seguridad eran numerosos los madrileños que habían enviado a sus familias a la entonces tranquila ciudad levantina" (Martínez de Pisón, 2005: 30). La ciudad mostraba una vida cotidiana que, a diferencia del Madrid atrincherado por el acoso de las tropas nacionales, ofrecía un ambiente de relativa calma. Tan solo algunos detalles visibles en la vía pública recordaban la contienda, aunque por lo demás Valencia parecía mostrarse ajena. Algunas señales constituían la excepción que podían alterar el ritmo habitual: la construcción de refugios públicos, la aparición de carteles alusivos a la guerra o la circulación de algún que otro camión de milicianos. Aunque en su conjunto la ciudad seguía ejerciendo su labor de protección. En este sentido podemos aplicar a Valencia algunos de los rasgos que

apodado también "gatos" de manera castiza.

[166] Esta obra, sin ser propiamente una novela, sino una recreación biográfica a caballo entre el reportaje histórico y la investigación detectivesca, presenta ciertas similitudes con la novela autobiográfica *La forja de un rebelde* (1941-1944) de Arturo Barea (primera edición española de 1951 en Buenos Aires). Ambas obras recrean casi de forma fotográfica los lugares y acontecimientos en un retrato estremecedor de la guerra civil. Si *Enterrar a los muertos* reconstruye la biografía de José Robles, *La forja de un rebelde* narra las experiencias vividas por el propio Barea. Constituyen ambas una fuente fundamental para acercarse a la vida cotidiana de las dos ciudades, Valencia y Madrid, al principio de la contienda. Concretamente en *La llama*, tercer volumen de *La forja de un rebelde*, el autor viaje a Valencia a donde se había trasladado el Gobierno Republicano; era como si de pronto allí no hubiera guerra.

Gastón Bachelard analiza en la fenomenología de la imaginación sobre el tema de la concha: "la dialéctica del ser libre y del ser encadenado" (Bachelard, 1998: 145). La contienda empuja al individuo a buscar refugio en la "ciudad-concha" de la cual no puede salir dada su condición de prisionero: "en cuanto la vida se instala, se protege, se cubre, se oculta, la imaginación simpatiza con el ser que habita ese espacio protegido" (Bachelard, 1998: 168). Por ello, Valencia adquiría en esos momentos la condición de ciudad libre al quedar fuera de los asedios y del frente directo de la guerra, pero al mismo tiempo se convertía en una ciudad confinada víctima de un aislamiento progresivo por el avance de las tropas nacionales. En ese ambiente de refugio y tutela se instala una inusitada actividad intelectual y política que modifica ciertos hábitos de la vida valenciana. De hecho, algunos espacios cobran un nuevo sentido, como es el caso de ciertos edificios que habían modificado sus funciones:

> En Valencia, José Robles prestaba sus servicios como traductor en el Ministerio de la Guerra[167] y en la embajada soviética, que se había instalado en el edificio del Hotel Metropol, justo enfrente de la plaza de toros. Después de comer tenía por costumbre acudir al Ideal Room, en la esquina de las populares calles de la Paz y Comedias, cerca del antiguo Hotel Palace, convertido en Casa de Cultura (Martínez de Pisón, 2005: 30).

La calle de la Paz y concretamente el café Ideal Room se convirtieron, como ya se ha indicado anteriormente, en el eje político-intelectual de la nueva vida valenciana. Además de las tertulias de artistas y escritores, el mítico establecimiento acogía a corresponsales y miembros de legaciones diplomáticas:

[167] Esta institución compartía sede con el Ministerio de Presidencia en el Palacio de Benicarló, sede actual de las Cortes Valencianas. A pesar de la provisionalidad que adquiría en esos momentos la "nueva capital republicana", numerosos edificios tuvieron que adaptarse a nuevas funciones ajenas a la que venían desempeñando. Así la Universidad de Valencia tuvo que acoger el Ministerio de Instrucción Pública que pasó más tarde al Hotel Palace en la calle de la Paz, o las Cortes de la República en la Lonja y en el Ayuntamiento, entre otros casos. Javier Navarro añade que en el traslado a Valencia de los distintos Ministerios y Departamentos Gubernamentales "se utilizó medio centenar de edificios emblemáticos, que fueron habilitados en poco tiempo para servir de residencias oficiales, despachos o dependencias administrativas. Algunos de ellos ya funcionaban como sedes y oficinas estatales, por lo que ampliaron o cambiaron su uso. Otros eran hoteles, sedes de partidos o entidades de signo conservador, e incluso edificios nobiliarios o residencias de grandes familias burguesas, normalmente ubicados en el centro de la ciudad, y que fueron incautados en esos momentos. Estos últimos eran propiedad de aristócratas o representantes de la alta burguesía que o bien habían huído de la ciudad o bien cedieron –dadas las circunstancias- los inmuebles para ese fin. Fue el caso de los palacios de Caro, Moróder, Bebedel, Galindo, Trénor y del barón de Llaurí" (Navarro, 2006: 41).

> Parece ser que Pepe Robles mantenía cierta amistad, entre otros, con Herbert L. Matthews, de *The New York Times*, y con el agregado cultural de la embajada norteamericana. En sus memorias, Ayala recuerda que, una tarde de principios de diciembre, Robles faltó a su tertulia y nunca más se le volvió a ver. La imagen que le quedó grabada al escritor granadino fue la de una angustiada Márgara Villegas que, de la mano de sus dos hijos, iba "de un sitio para otro, preguntando, averiguando, inquiriendo siempre sin el menor resultado" (Martínez de Pisón, 2005: 32).

La angustia de la esposa de Robles, ante la desaparición de su marido, sirve de introducción al segundo aspecto que deseamos destacar acerca de los movimientos de los personajes dentro del ámbito urbano: la existencia de otra guerra dentro de la guerra. Según relata Martínez de Pisón, frente al "heroico Madrid", cuyo aspecto urbano reflejaba el deterioro ocasionado de los bombardeos y la destrucción, la prensa hablaba del "Levante festivo". Sin embargo, en la Valencia aparentemente festiva se libraba de manera secreta, otro conflicto originado por "los innumerables asesinatos del estalinismo, no sólo de los disidentes del régimen establecido, sino también de los propios republicanos[168], entre ellos el del profesor José Robles, poeta y dibujante, ordenado por los generales rusos" (Martínez de Pisón, 2005: 33). En esta "otra guerra" dentro de la "contienda oficial" Martínez de Pisón nos descubre el entramado de prisiones que la NKVD o policía secreta soviética había desplegado a lo largo de la ciudad:

> La red no estaba formada únicamente por checas y prisiones sino que contaba incluso con un crematorio propio en el que deshacerse de los cadáveres y, según Stanley G. Payne, "un creciente número de españoles disidentes" fue encerrado y ejecutado en estos locales junto a ciudadanos de otras nacionalidades (Martínez de Pisón, 2005: 80).

La búsqueda de José Robles por parte de su esposa Márgara constituye un desesperado recorrido por las prisiones de la ciudad: la ubicada en el Monasterio de San

[168] Martínez de Pisón destaca el testimonio de Cristina Allott, sobrina nieta de de Robles, sobre la posible causa de la detención y asesinato de su tío, "demasiado franco e indiscreto en las tertulias y nunca de adhirió a ningún grupo político". Esta versión coincide con la de Francisco Ayala, para el que "algún comentario hecho por él al descuido del café dejó traslucir una noticia, por lo demás anodina, que sólo a través de un cable cifrado podía haberse conocido, y eso le costó la vida". Pero además, sigue resaltando Martínez de Pisón "José Robles era un republicano leal pero no era comunista, y su condición de intérprete de los consejeros militares soviéticos le había convertido en un *hombre que sabía demasiado*" (Martínez de Pisón, 2005: 84).

Miguel de Los Reyes, la Cárcel Modelo y la de Monteolivete junto al río Turia, en la que probablemente pudo estar encarcelado Robles y torturados o asesinados violentamente otros prisioneros. Siguiendo el relato de Martínez de Pisón, la suerte del intelectual republicano debió estar en las manos de Loreto Apellániz, lugarteniente de los agentes soviéticos de la NKVD infiltrados en Valencia, y sus hombres, algunos de los cuales nos conduce a otro edificio emblemático, el Hotel Victoria[169]. El autor de *Enterrar a los muertos*, nos describe su interior como "nido de corresponsales, agentes gubernamentales, espías, traficantes de municiones y mujeres misteriosas" (Martínez de Pisón, 2005: 102).

Dentro de esa "otra guerra" que se libraba en Valencia, lejos de los asedios, destacamos la función de las checas como espacios de tortura y terror estalinista; una red de establecimientos penitenciarios ubicados algunos de ellos en edificios religiosos como el exconvento de Santa Úrsula y las Escuelas Pías de la calle de Carniceros. Martínez de Pisón se pregunta si Robles pasó por el durísimo trato que sufrieron otros detenidos a tenor de lo que relata en el siguiente fragmento:

> Los largos encierros en un pequeño armario, las palizas intimidatorias, las amenazas de fusilamiento inmediato … Con tales prácticas se buscaba debilitar la voluntad y la resistencia del preso: prepararle, en suma, para el interrogatorio nocturno. Los interrogatorios, como sabemos, se realizaban en una checa de la avenida de Salmerón[170] y los encargados de llevarlos a cabo eran casi siempre especialistas extranjeros de la NKVD (Martínez de Pisón, 2005: 104).

El carrer de Rubiols (1997) y *La ciutat trista* (2003) constituyen una recopilación de recuerdos autobiograficos de Frederic Martí Guillamón[171]. Ambas obras

[169] Antes Hotel Reina Victoria. Durante la guerra no sólo se suprimió toda alusión monárquica a la nombre del establecimiento, sino que además la calle donde estaba ubicado, las Barcas, tomo el nombre del periodista Luis de Sirval, asesinado en la Revolución de Octubre de 1934.

[170] El nombre actual corresponde a la céntrica Avenida Marqués de Sotelo.

[171] Félix de Azúa, refiriéndose a *La novela de un literato* (1982), de Cansinos-Assens, señala que un buen libro de memorias "consigue trasladarnos en el tiempo y en el espacio a lo indiscutible, y sin apenas información real, verídica, científica, nos hace vivir en el más auténtico y empírico Madrid de principios de siglo. Sin que él lo escriba, al terminar el libro sabemos a qué huelen las avenidas o qué ruído suena en los oídos al caminar por la calle de Alcalá, datos que no son proporcionados por el escritor, sino que son añadidos por nosotros mismos que nunca estuvimos allí, y en eso consiste el misterio" (Azúa, 1998: 291).

ofrecen una semblanza de la ciudad de Valencia ligada a los cambios de la fisonomía urbana y a los hábitos del espacio social frecuentado por el autor. Martí, en su relato retrospectivo que se inicia en su infancia, marcada por la guerra civil, hasta 1966, selecciona aquellos aspectos que desea destacar sabiendo por adelantado cual va a ser el principio y el final de su peripecia. Bourneuf y Ouellet resaltan esta posición de ventaja señalando que el escritor de memorias: "conocedor de todas las circunstancias de su material, puede generalizar, sacar moralejas o emitir juicios tal y como haría el autor omnisciente" (Bourneuf y Ouellet, 1975: 105). Jordi Gracia manifiesta que las letras españolas contemporáneas[172], siguiendo los pasos de escritores como Carlos Barral, Juan Goytisolo o Pedro Laín Entralgo, "han visto aparecer numerosísimos y muy desiguales títulos con marchamo autobiográfico" (Gracia, 2000: 234). De hecho, "el memorialismo y la literatura del yo", según cita este autor, han vertebrado el universo novelesco de narradores como Manuel Vicent, ya citado. La ficcionalización y la reordenación de los recuerdos siguen pautas emocionales. Quizá por ello señala Gracia que: "las fronteras entre ficción y autobiografía viven en una disolución inestable y cada autor inventa su lugar en un territorio ancho y variable que impide definiciones categóricas" (Gracia, 2000: 234). El valor íntimo del recuerdo acentúa las imprecisiones que separan los contornos de lo novelesco y lo autobiográfico, pues los acontecimientos relatados se ubican vagamente en el espacio y el tiempo, dado su carácter de hechos vagamente ubicados y atrapados en la mente del autor[173].

En *El carrer de Rubiols*, Martí evoca una Valencia donde abundan los espacios llenos de quietud. Marañas de callejuelas invadidas por niños que juegan ajenos a la situación política del país debido a los cercanos asedios bélicos. El recuerdo de Martí nos descubre, desde su casa cercana a la Universidad, una ciudad apacible. En ella

[172] El notable incremento de la autobiografía en la narrativa actual es entendido por Jordi Gracia como la culminación de un lento proceso de consolidación de este género: "Lo que pudo ser una moda efímera, o el tributo debido a una etapa de ensimismamientos complacientes o egoístas, tiene más bien la apariencia de ser la normalización tardía de un género con un público fiel, persuadido y captado por la calidad de algunas muestras excepcionales del género (Gracia, 2000: 234).

[173] Bourneuf y Ouellet añaden que: En estas novelas en forma de memorias, los hechos y las cosas lejos de tener un sitio definitivo en el espacio y el tiempo, tienen el carácter provisional e incierto de lo que aparece de pronto en una conciencia y va a caer en el pasado inmediatamente después (Bourneuf y Ouellet, 1975: 105).

todavía se apreciaba la huella rural en un paisaje que sólo subsiste ya en su memoria[174]. Esa presencia se refleja en la cria de conejos de algunas casas, pero también en expresiones como "vida adormida", "illa de quietud buida de trànsit", "tranquilitat de carrers", aspectos que en nada recuerdan a la ciudad ruidosa y trepidante de nuestros días. En su paisaje sonoro se distinguen sonidos propios del pasado, como traqueteos de carros, voces de vendedores ambulantes y el canto de los gallos:

> Els xiquets del carrer de Rubiols érem els amos de tot aquell entrellat de carrerons i placetes on la vida semblava adormida. Cal dir que jo tenia prohibit de sempre pels meus pares eixir dels límits del carrer, però la veritat és que, tot i trobar-se en una zona cèntrica de la ciutat, el barri era aleshores una illa de quietud totalment buida de trànsit. Només alguns carros, com el que portava garbes d´herba alfals per als conills que molts veïns criaven als porxos i a les galeries, o el que repartia els sifons, trencaven la tranquil.litat dels carrers, alterada també pels crits dels venedors ambulants i el cant dels galls domèstics que, si cantaven de dia, anunciaven canvi de temps (Marti, 1997: 20).

El ambiente de relativa calma que vivían las calles de la ciudad daría paso a la tragedia que iba a cambiar la imagen urbana. Martí nos sitúa en un ambiento tenso, incluso en el mundo de los juegos infantiles, pues los niños simultaneaban su entretenimiento con el temor bélico que comenzaba ya a percibirse:

> El joc del capvespre dels xiquets del carrer de Rubiols va adquirir un cert dramatisme. Els cristalls dels fanals de gas van ser pintats de blau per tal de no fer-los visibles a l´aviació que venia a bombardejar València (Martí, 1997: 47).

La evolución de la guerra acelera los cambios fundamentales en el paisaje urbano. Por ejemplo, la construcción de refugios antiaéreos en distintos puntos de la ciudad para proteger a la población civil. Frederic Marti reflexiona sobre la ambivalencia del refugio: "l´ofegor de l´ambient tancat i subterrani" (Martí, 1997: 49). De una parte, la búsqueda de protección por la presión de un bombardeo inminente y, por otra, la claustrofobia de estos recintos debido a la aglomeración de gente. A causa de los asedios de la aviación franquista, la ciudad sufre numerosos desperfectos que

[174] Joan F. Mira manifiesta que "la memòria de les ciutats, com la de les persones, és curta i pobra quan el passat no és objecte d´amor. Cal estimar-se prou en totes les dimensions de la pròpia història si no volem perdre el sentit del present, si no volem caure en la disgregació i la ruïna. […] Per això tota reconstrucció de la memòria ha de tenir, ací, un valor afegit de recuperació dels espais ja perduts per sempre (Mira, 1997: 7).

quedan grabados en la mente infantil del narrador, porque las explosiones se producen junto a su casa y que tenían el objetivo de volar el polvorín oculto en cercana iglesia de San Andrés:

> Van ser set o vuit bombes les que caigueren als voltants de la plaça de la Fusta i esbatanaren portes, perforaren i enrunaren façanes de palaus i cases. Aquell estrèpit no l´oblidaré mai. Tos els cristalls de la finca saltaren fets estelles i el matalàs que protegia el refugi de casa de la meua iaia rebotà contra la paret d´enfront després de trencar les cordes que el subjetaven a la reixa per efecte del vent de les bombes (Martí, 1997: 79).

Frederic Martí recogerá igualmente la alegría y el júbilo desbordantes que impregnan la calle en aquel día de primavera de 1939 en el que se anuncia el fin de la contienda. El narrador evoca[175] el alborozo de la muchedumbre que vitorea en el centro de la ciudad la entrada triunfal de las tropas vencedoras: "Seguia el pas de camions i de cotxes plens d´homes i dones amb aquell uniforme i aquell himne que es repetia una i una altra vegada. Tot allò era molt impactant per a un xiquet dels meus anys" (Martí, 1997: 111).

En el siguiente fragmento se observa el carácter ficcional que en ocasiones adquiere la autobiografía, no solo por la precisión con que se detallan los elementos alusivos al espacio donde se desarrollan los hechos, sino también por la forma de presentarlos. Así, ciertos episodios son tratados como pequeñas novelas dentro de una crónica general. De este modo se representa la confesión del pequeño Martí en la iglesia del Patriarca:

> No contents de fer-me combregar quasi cada dia de la semana, algú va decidir que calia completar la meua formació religiosa posant-me en contacte amb una persona de major altura espiritual i em recomanaren un sacerdot de gran prestigi que estava al cap del Col.legi de Corpus Christi, conegut com *del Patriarca* perquè l´havia fundat allà pel segle XVI el patriarca Joan de Ribera, que es trobava al costat de la Universitat Vella i a tres passes de casa.
>
> Es tractava de *Don* Eladio España, amic i col.laborador d´Escrivà de Balaguer, com vaig saber després, a qui vaig accedir per primera vegada amb cita prèviament concertada. El Patriarca

[175] Los textos que muestran confesiones, declaraciones, cartas o crónicas de recuerdos, como en *El carrer de Rubiols*, presentan, según Darío Villanueva, una "omniscencia autorial y neutral" (Villanueva, 1989: 32), ya que al estar escritas en primera persona "visión, voz y personaje se funden coheren temente" (Villanueva, 1989: 32).

> havia estat tancat durant la guerra, cosa que l´havia salvat de la devastació i l´havia mantingut intacte, i per a mi era un món llunyà, misterios i desconegut. L´escenari on rebia i actuava aquell senyor era, doncs, impresionant.
>
> Tota la magnificencia d´un interior religiós del Barroc se m´ofegaria en aquell saló ple de pintures i tapissos, encortinat de domàs, amb grans butaques entapissades de vellut roig entre les quals en destacava una, la més gran, on s´estava assegut el personatge. Al costat hi havia un gran reclinatori, en el qual m´agenollava jo mentre ell em confesava i aconsellava minuciosament. Hi havia una gran proximitat física, sense que es poguera dir que hi haguera cap intenció. Per primera vegada vaig sentir què era estar físicament al costat d´una estranya persona. Li sentia l´alè, l´olor corporal. M´agafava la mà i em feia parlar i parlar (Martí, 1997: 118-119).

En *La ciutat trista* (2003) Frederic Martí va hilvanando una crónica de la vida valenciana de postguerra desde su particular experiencia personal y de acuerdo a su posición social, relativamente acomodada. A través de sus recuerdos, Martí nos dibuja una ciudad, que como indica el título de la obra, "era un lloc trist i brut, sense il.lusions" (Martí, 2003: 14), fiel reflejo del silencio, la miseria y la incertidumbre en la que vivían la mayoría de sus habitantes. El ambiente rezumaba una decrepitud palpable en sus calles lúgubres y en los descoloridos y siniestros tranvías: "que circulaven amb estrèpit de ferros oxidats, com caixes plenes de cadàvers" (Martí, 2003: 14). La tristeza de la ciudad era consecuencia del dominio ejercido "per les forces polítiques i religioses brutals dedicades a reprimir tot allò que tinguera res a veure amb la vida" (Martí, 2003: 14). Por ello el autor no escatima reproches hacia las muestras de fanatismo religioso que se produce en las llamadas "Jornades d´amor a la Mare de Déu dels Desemparats", un episodio relacionado con la enfermedad y posterior fallecimiento de Maria-Llum, hermana de Frederic Martí. El autor nos muestra la procesión multitudinaria que trasladaba la imagen de una parroquia a otra. En este acto se escenificaba un exagerado fervor que contaba con la complicidad del régimen fascista, pues las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, alentaban este tipo de manifestaciones en las que se percibía la exaltación desmedida de un pueblo que abarrotaba balcones y ventanas:

> Alguna parròquia es negava a deixar anar la imatge de "la pelegrina" i, en veure´s obligada a fer-ho, la furtaven a la nit d´amagat i la retornaven de nou a la seua església enmig del deliri dels fanàtics de sempre. Això era interpretat pels poders franquistes i pels mitjans de comunicació oficials del règim com "actes de pietat i de devoció irrefrenables" (Martí, 2003: 15).

Cuando la procesión pasa bajo el balcón donde se encuentra Maria-Llum,

gravemente enferma de tuberculosis, se origina una escena que Martí describe con cierto arrebato. La histeria colectiva provoca el llanto en la moribunda hermana que no acierta a lanzar los pétalos de rosa preparados para la ocasión. El rechazo de su hermano frente a la incomprensión de su familia no se hace esperar:

> Amb gran violència vaig intentar apartar-la del balcó mentre cridava sense parar: Fica´t dins! Fica´t dins! […] Si diguera que la meua conducta va ser producte d´una reflexió o d´una presa de consciència, mentiria. El que sí que puc afirmar és que el fet de veure la meua germana en aquell estat i l´aspecte terrorífic dels que anaven al cap de la processó em va superar. No més volia que s´acabara tot immediatament i que Maria-Llum tornara de bell nou al llit. Allà, no sé per què, me la imaginava més protegida, més segura, que no en contacte amb una realitat tan crua com la d´aquella desfilada histèrica (Martí, 2003: 15-16).

Las sucesivas evocaciones de Martí nos trasladan a los espacios de entretenimiento y diversión en una ciudad de postguerra "d´un ambient gris i reaccionari" (Marti, 2003: 56) que, salvo algunas excepciones, "era un desert artístic total, d´on s´havien evaporat les alegries i les novetats dels anys de la República" (Martí, 2003: 56). Lejos quedaban los cafés de las tertulias intelectuales que habían sido sustituídos por cafés musicales menos peligrosos, donde alrededor de una copa de coñac cualquier asiduo podía permanecer durante varias horas en estos locales. El joven Frederic Martí se convirte de manera fortuita en cliente de los cafés y salones de lujo que alegraban el panorama provinciano de la Valencia de los años cuarenta. Así, al deseo de todo estudiante universitario, como Martí, de sentirse más libre en una sociedad tan encorsetada, se unía la necesidad de, siguiendo los consejos de Beatriu, la esposa de su tío Pep, distraer a su hermana María-Llum enferma: "Calia eixir al carrer, freqüentar locals elegants i relacionar-se amb gent ben vestida" (Martí, 2003: 80). Solían visitar el café Rialto, el Lara, el Navarra o la sala de Té de Casa Barrachina en la entonces Plaza del Caudillo: "molt ben decorada, com la resta, en estil *deco*" (Martí, 2003: 58). En estos recintos las tallas, moquetas, lámparas y cortinajes rivalizaban y contribuían a crear un ambiente refinado que frecuentaban las clases sociales de buena posición, cuya presencia formaba parte del espectáculo del recinto: "A través dels vidres es veia la desfilada constant del passeig del vespre. Tu també t´oferies en espectacle als vianants quan et trobaves a l´interior del local" (Martí, 2003: 79). Poco a poco Martí fue introduciéndose en este nuevo ambiente refinado y burgués "tan diferent del món atabalat i apedaçat que dominava als carrers" (Martí, 2003: 80). La relación entre el

individuo y el espacio es evidente en el caso del protagonista de *La ciutat trista*, pues para adentrarse en el círculo de la burguesía valenciana era necesario cuidar el aspecto:

> Tant va començar a agradar-me l´ambient que, quasi sense adonar-me´n, em vaig transformar en un pixaví insuportable. I vaig decidir que aquell era l´únic món que pagava la pena aspirar. Vaig començar a preocupar-me de manera exagerada pel meu vestuari i pel meu aspecte exterior. La corbata sempre feia joc amb el mocador de la butxaca superior de la jaqueta i l´estat dels meus vestits, curiosament raspallats i plantxats per Gabina, la fadrina de casa, em preocupava moltíssim. Igual que la camisa i la corbata, no podies posar-te un mateix vestit més de tres dies consecutius. […] Un altra màxima que calia respectar era no endiumenjar-se mai. Si aquell dia tocava el vestit més usat, millor (Martí, 2003: 81).

Otro de los espacios de ocio que se cita en esta obra es la playa y el balneario de las Arenas. Los preparativos y el desplazamiento desde el centro de la ciudad se convertía en toda una excursión a juzgar por los recuerdos del autor: "Com no era cosa que es feia cada dia, sinó de tant en tant, sen´s il.lusionava, a la meua germana i a mi, fent-nos participar en la confecció de l´equipatge: barrets i gorres, banyadors, tovalloles i barnussos" (Martí, 2003: 19). El viaje en tranvía, que en verano "n´arrosegava un altre totalment obert, que la gent anomenava popularment *jardineres*" (Martí, 2003: 20), constituía una auténtica novedad que atraía la curiosidad del joven Martí cuya mirada recogía toda una espacialidad sensorial de variedades cromáticas, olores y sonidos. Este recuerdo ha permanecido anclado en la mente del autor y a su vez referente de una época concreta de la memoria de la ciudad. Sonidos y olores de un paisaje urbano hoy desaparecido o al menos irreconocible en la actual avenida del puerto, denominada a la sazón "del doncel Luis Felipe García-Sanchiz". El aspecto que presentaba esta vía urbana contrastaba fuertemente con otras zonas más acomodadas, como la del Ensanche, donde residía Martí. De ahí que el panorama que se abría ante sus ojos representase una auténtica novedad. En realidad era otra ciudad, la de los carruajes de tracción animal que llevaban mercancías al puerto, la de los gritos de los carreteros que fustigaban a las caballerías, la de las tartanas de viajeros y la de los tranvías que circulaban en doble sentido bajo la arboleda:

> Avançar davall d´aquell dosser verd, entre els grinyols de les rodes i els sacsons del tramvia, […] els tocs der la campana que el conductor feia sonar contínuament per tal d´avisar vianants i ciclistes que sovint envaïen les vies, el dring de la campaneta interior amb què es demanava parada, les converses dels viatgers, el tràfec dels qui apujaven i abaixaven sempre carregats de

> fardells, caixes o bàsquets, la sentor pròxima de la gent i les olors de fusta i vi que eixien dels magatzems que vorejaven a banda i banda l´avinguda formaven part d´un paisatge únic, d´aromes, sons i colors que feien d´aquella part del trajecte un viatge quasibé màgic a través d´una ciutat desconeguda (Martí, 2003: 22).

Nada más llegar al balneario de las Arenas, el joven Martí se sorprendía por el control de la moralidad pública que imponía la autoridad civil al observar tres espacios separados, para hombres, mujeres y zona familiar, bajo una estricta vigilancia de la normativa: "Aquesta guerra hipòcrita contra el cos ens afectava a tots" (Martí, 2003: 24). Sorprende el contraste entre la "moral" prohibida en los espacios abiertos, como el que señalamos de las playas, las calles y la moral "consentida" de los espacios cerrados. Paradójicamente esta "moralidad oficial" no impedía que la ciudad se convirtiera, como señala el propio autor, "en un immens bordell" (Martí, 2003: 29), en el que participaban también aquellas autoridades que redactaban las ordenanzas y perseguían simultáneamente cualquier mínima expresión erótica. Se trataba de altos cargos que presidían "processons y festes religioses de toda mena, inclosos alguns *Te deums*, portaven una vida privada d´allò més animada, quan no disbauxada" (Martí, 2003: 32). A pesar de esa dobe moral referida a los espacios, el erotismo estaba presente y era visible en calles céntricas, en el denominado "barrio chino", de concurridos burdeles, y en ciertos establecimientos denominados "salas de fiestas", aunque en realidad eran auténticos cabarets: "Oferien espectacles titlats de *moralitzats* pero amagaven, sota una aparença legal, un tràfic de carn i de mercaderies d´estraperlo considerable que tothom coneixia però fingia ignorar" (Martí, 2003: 29). La prostitución, debido a las necesidades acuciantes para sobrevivir de las clases populares y medias, era una actividad que en aquellas circuntancias parecía natural, y que nadie osaba criticar: "A la nostra arribada al pis nou de l´Eixample, prompte em vaig adonar que a moltes porteries del barri es vivia del negoci de la carn" (Martí, 2003: 31). También la avenida Jacinto Benavente, debido al silencio y a la falta de iluminación, se convertía en un espacio de expansión erótica. En aquella época era una zona muy apartada y de pocos edificios, "de nits era un autèntic túnel de foscor" (Martí, 2003: 33), elementos que favorecían el desahogo de muchas parejas de jóvenes que en muchas ocasiones debían escapar ante la persecución policial.

La lectura de este conjunto de recuerdos de Frederic Martí, recogidos tanto en *El*

carrer de Rubiols como en *La ciutat trista*, consiguen trasportar al lector a una coordenada espacial y temporal dura y encorsetada por unos rígidos modelos de vida. A partir del material ofrecido no es difícil imaginar una ciudad y unos personajes que viven marcados por unas condiciones político-sociales determinadas, como las de una postguerra. En este aspecto, Félix de Azúa señala que "uno de los misterios de la literatura es el de su función de memoria impersonal, cuando logra recordar y revivificar el conjunto o totalidad de una época (Azúa, 1996: 291).

CONCLUSIONES

El presente estudio tiene el propósito de contribuir al reconocimiento del espacio y de la función esencial que desempeña en la articulación y en el desarrollo de la trama novelesca, un aspecto poco atendido por la crítica hispánica. En efecto, dada la escasez de publicaciones, no ha resultado fácil localizar una bibliografía que contemple de manera monográfica esta materia. Por otra parte, no deja de ser sorprendente que en determinadas obras de teoría de la novela no se aprecie ningún capítulo dedicado al espacio, y que en otras sus autores apenas le dediquen un pequeño apartado. Superadas estas dificultades, hemos podido mostrar en la primera parte sus dimensiones y cometidos en la estructuración del relato y las relaciones más o menos preeminentes con el resto de los elementos narrativos. Entre ellos se ha señalado en diferentes ocasiones, mediante la selección de algunos textos, su indisolubilidad con el tiempo, a través de la función cronotópica, que determina especialmente el significado del texto.

El detalle descriptivo proporciona al lector una estimable información sobre el valor simbólico de los ambientes que influyen en la actitud del individuo y su relación con el entorno. Pero asimismo la descripción funciona como preámbulo, sitúa al lector bien en el inicio de la historia, o incluso actúa como premonición del desarrollo de los acontecimientos. El espacio sensorial a través de la iluminación o la ausencia de ella, el cromatismo o las percepciones auditivas ponen de relieve el valor semántico que adquieren estos aspectos dentro de la ficción narrativa. En una buena parte de la novela actual la ausencia de la descripción lleva consigo la desaparición del espacio, y por tanto la oportunidad de conocer aquellos ambientes que se convierten en una metáfora o en una metonímia de los hábitos de los personajes. De ahí la importancia del conocimiento del marco escénico que permite definir y entender al individuo.

En un intento por determinar y reagrupar los diferentes tipos de espacios, tan variados y numerosos como las experiencias vividas por los personajes, hemos reunido en una tipología aquellos que con mayor frecuencia representan la relación del individuo con su entorno. Se ha constatado mediante la aplicación práctica de diferentes fragmentos de novelas, la gran riqueza semiótica que contiene el espacio. De entre todos

ellos hemos destacado la casa que, dada su condición inseparable de la vida del ser humano, aparece como núcleo esencial de la novela urbana. Razón más que suficiente para admitir la multitud de interpretaciones semánticas que adquiere debido a los diversos vínculos establecidos dentro del amplio espectro de la condición humana. En esta tendencia resaltamos el espacio social, materia muy poco observada dentro de la narrativa. Dentro de la dimensión espacial, constituye una materia de gran interés para explorar la vinculación del individuo a un determinado entorno atendiendo a sus hábitos y costumbres. A lo largo de su análisis, se ha precisado en diferentes textos, el valor de las fronteras que marcan la diferencia con otros grupos y las consecuencias de ser franqueadas. Estas cuestiones quedan reflejadas, sobre todo, en los textos de las corrientes literarias que se han tomado como referencia: la novela del siglo XIX y la llamada "novela social española" de los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

Ambas tipologías, la referida a la casa y al espacio social, encuentran en la ciudad su mejor perspectiva para ser analizadas en toda su complejidad, dado que nuestra civilización es, por definición, una civilización urbana. Quizá por ello el significado de los espacios de las ciudades sea entendido a través de los elementos urbanos arquitectónicos ubicados en la calle y en la plaza pública. Pero también mediante el análisis de las experiencias vividas en estos escenarios y reflejadas en el rostro y en las conciencias de los personajes. Recursos que en el fondo no son más que la ficcionalización de lo percibido por el poeta según sus emociones y recuerdos. De este paisaje literario surcado de retazos y destellos vividos brota el imaginario de la ciudad, amenazante y dispuesto a suplir la identidad de la ciudad real. Es posible que la visión caleidoscópica surgida de la alternativa ficticia, impulse al lector a un mejor conocimiento de aquellos elementos urbanos sobre los que a veces la mirada pasa inadvertida, tal vez excesivamente influenciada por la imagen trivial y tópica que una ciudad proyecta de sí misma a menudo inconscientemente. De toda esta identidad invisible se nutre el concepto de ciudad literaria en el que influyen, como se ha observado, un conjunto de fundamentos determinantes: económicos, históricos, socio-políticos e incluso de tipo orográfico. Sin pretender eludir estos factores, entendemos que no deben ser considerados dogmas inalterables. En efecto, existen ciudades que participan de la posibilidad de convertirse también en literarias, pues donde hay una ciudad hay una novela. En cambio, necesitan adoptar una forma imaginaria a través de

la verosimilitud de una trama y de unos personajes, capaces de evocar y transmitir al lector la belleza y el encanto de determinados enclaves urbanos para así lograr su idealización como paso previo a la inmortalidad.

Valencia como ciudad literaria participa de un imaginario que, a priori, sorprende a un lector más predispuesto a identificarse quizás con una imagen que en la práctica pueda no ser la esperada. En efecto, la semblanza encontrada contiene los atributos y las piezas que no encajan en un puzle que el lector sospechaba completo: una ciudad con su lado más complaciente, el que emerge desde la ciudad real y tópica, la más mediterránea y luminosa. Sin embargo la imagen que emana de la narrativa analizada, ofrece una imagen de ciudad fanática e intolerante unas veces, triste y lúgubre otras, pero también delictiva y corrupta. Junto a esta semblanza el lector percibe igualmente una Valencia, hoy desaparecida o al menos irreconocible, desde la añoranza de las emociones vividas por el autor, alegres o desdichadas, en escenarios ya míticos.

La reivindicación de la memoria histórica nos ha permitido conocer la distribución territorial de diferentes grupos sociales y la significación de espacios que contienen a su vez otros más reducidos y sometidos. De igual modo se ha estudiado la función de diferentes entornos y construcciones en episodios de singular importancia en la evolución socio-política de la ciudad. Desconcierta la simultánea teatralidad trágica y festiva de la plaza pública, donde se funden en asombrosa convivencia la vida y la muerte, lo carnavalesco y lo cruel en un afán de dominio absoluto mediante ritos folklóricos y religiosos de desbordante paroxismo. Pero también recuperamos para nuestra conciencia colectiva la existencia de edificios dotados de un fuerte simbolismo, baluartes del terror y la opresión de un poder político-religioso intransigente y delirante.

La novela ambientada en tiempos más recientes nos ofrece paisajes urbanos silenciosos e inmóviles, ambientes lluviosos de cielos morados y plomizos donde se proyecta el conflicto interior del individuo, que con su extravío cree sentirse amenazado por las fuerzas del orden garantes de un régimen político gris cercano a su extinción. Otros personajes en cambio, ante la falta de protección del patrimonio arquitectónico, el crecimiento incontrolado de una urbe a costa de la huerta que la circunda y el abandono de usos y hábitos tradicionales, no aceptan la propia evolución social porque en el fondo temen perder también su identidad. Aferrados a unos modelos de vida, suscitan en el

lector un debate sobre aquellos espacios que merecen ser preservados para seguir formando parte de la memoria colectiva. Las calles acumulan las experiencias vividas de gentes que caminan y sienten una Valencia que hoy la recordamos en blanco y negro, una Valencia de espectáculos de variedades, de veladas de catch, tranvías y trolebuses, billares y cine-clubs, de vermuts y tapas en establecimientos de penetrante olor a cerveza y refrito, pero también de misas dominicales, exclusivas cafeterías del Ensanche y céntricas pastelerías de honda tradición.

Quizás el lector acceda extrañado, aunque no incrédulo, a los trazos narrativos de una Valencia más contemporánea, oculta y negra, que alberga actividades fraudulentas cuyos protagonistas viven a caballo entre la luz y la tiniebla, en la discreción de recintos públicos y privados donde se pactan y se deciden negocios inmobiliarios e intereses políticos de profunda proyección socio-económica. No menos oscura se presenta la imagen de la ciudad en cuestiones relativas a la convivencia multirracial en espacios reterritorializados por la inmigración en condiciones sórdidas y decadentes. No sólo en zonas céntricas sino también en el mundo de las afueras, en el que determinados enclaves se asimilan al concepto del no-lugar, sin identidad ni arraigo, como la imagen del individuo que los habita y penetra, de atmósferas irrespirables sobre todo para el que decide cruzar los límites de su espacio social y medrar lejos de la clausura marginal.

Por último el imaginario de la ciudad nos plantea la imagen de un paisaje urbano y unas formas de vida anclados en la quietud estática del recuerdo y que se manifiesta en forma de memorias autobiográficas. La experiencia del protagonista es reconstruida y literaturizada, cuyo resultado no es otro que el de la semblanza subjetiva, la de una ciudad ficticia en la que a pesar de la presencia de acontecimientos reales, se nos presenta como una alternativa de la urbe que fue tan diferente a la vivida e incluso compartida por otros personajes coetáneos.

El estudio sobre la narrativa de esta ciudad nos descubre la abundancia y variedad de títulos publicados desde los orígenes de la novela hasta nuestros días, circunstancia que confirma a Valencia como ciudad literaria en igualdad de condiciones con Madrid y Barcelona. Revela una ciudad de profundos contrastes, de arrebatos y exaltaciones, de intransigencias y crueldades, de vidas acomodadas y luchas obreras, de

confidencias e intereses ocultos, de individuos solitarios y conflictos existenciales, que convive con otra de lujos y apariencias, de tertulias intelectuales de signo progresista, de concupiscencia y erotismo reprimido, de espacios que podían pasar desapercibidos pero que han logrado sobrevivir merced a la forma imaginaria en la que han sido adoptados por la mirada del poeta. En este sentido reivindicamos que la construcción y análisis del espacio urbano no puede ceñirse exclusivamente a las dos grandes ciudades españolas, sino también desde el imaginario de la ciudad de provincias, como es Valencia, dotada de un extenso material de ficción. Sin embargo el desconocimiento existente más allá de sus límites territoriales por escasa difusión de su producción narrativa, puede resultar a priori un serio inconveniente. Por una parte, nos encontramos con las desventajas propias de una urbe periférica sin el peso específico de un gran poder socio-económico similar al de Barcelona, respaldada por una gran industria editorial. Por otro lado habría que considerar el carácter de invisibilidad que rodea a Valencia con respecto al resto de España en lo que concierne a información cultural y desde luego literaria, circunstancia que convierte a esta ciudad en una isla dentro de las conexiones existentes entre otras áreas geográficas del Estado.

Finalmente manifestamos nuestro deseo de que otros estudios posteriores sigan explorando la relevancia y particular incidencia del espacio sobre la prosa ficcional. No sólo por su función de tipo estructural junto al resto de los elementos narrativos, sino sobre todo por su capacidad para introducir y potenciar la significación de la trama novelesca desde la dimensión social y psicológica de los personajes, cuyas vivencias identifican el lugar que ocupan. Las sociedades humanas agrupadas en la ciudad, como eje y aptitud de vivir un orden, proporcionan datos sobre nuestra capacidad de organización. El tejido urbano, por tanto, condiciona la vida de los seres que lo habitan, estableciéndose un diálogo que la literatura siempre ha tratado de reflejar, aunque no será hasta el siglo XIX cuando la novela analizará en profundidad esas mutuas relaciones. Quizá a partir de esta época se encuentre un poco el origen de la ciudad literaria, cuya presencia en la novela alcanza un protagonismo antaño inexistente. En lo que se refiere a la ciudad de Valencia nos hallamos, pues, ante una extensa producción narrativa escasamente conocida y estudiada a la vez que dispersa, pero digna de ser considerada en adelante. Queremos dejar constancia de la necesidad de explorar y profundizar en una cosmogonía rebosante de contenidos semánticos que ofrece la

narrativa ambientada en esta poliédrica ciudad, reflexionada y estudiada desde el lenguaje de las relaciones espaciales.

BIBLIOGRAFIA

Abirached, R. (1979). "Préface". In: Zola, E. (ed.) (1979): 7-20.

Acosta, L. (1998). "Introducción". In: Kafka, F. (ed) (1998): 13.

Aguiar e Silva, V.M. de (1986 [1972]). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos.

Aguilera, V. (1981). *Seis maestros de nuestra pintura*. Paterna: Vicent Garcia Editores.

Aimeur, C. (2011). *Bonaventura. Sangre, cólera, melancolía y flema*. Mislata: Alupa Editorial.

Alas Clarín. L. (1989 [1885]). *La Regenta*. Madrid: Cátedra.

Albadalejo, T. (1998 [1986]). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad.

Albérès, R.M. (1962). *Histoire du Roman Moderne*. París: Éditions Albin Michel.

Alemán, M. (1992 [1599]) *Guzmán de Alfarache*. Vol II. Madrid: Club Internacional del libro.

Allan Poe, E. (2007 [1832]). *Narraciones extraordinarias*. Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones. Club Internacional del Libro.

Almeida, I. (2000). "Borges o los laberintos de la inmanencia". Laberintos-Borges Center-Home-The University of Pittsburg. http //www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/ laberinto.pdf//

Alonso, D. (1950 [1957]). *Poesía Española. Ensayo de Métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos. Tercera edición.

Álvarez Barrientos, J. (2010). “Panorama general de la novela en la España del siglo XVIII”. In: Egido, A.G. (ed.) (2010): 135-136.

Álvarez Méndez, N. (2002). *Espacios narrativos*. León: Universidad. Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.

Arlt, R. (1992 [1929]). *Los siete locos*. Madrid: Cátedra.

Anónimo (1992 [1554]). *El Lazarillo de Tormes*. Grandes Maestros de la Literatura Española. Madrid: Club Internacional del libro.

Arana Palacios, J. (2013). *Embarquen por la biblioteca. Una aproximación a los viajes literarios*. Gijón: Ediciones Trea, S.L.

Arazo, M.A. (1967). *El hijo que no nació*. Valencia: Prometeo. Diputación Provincial de Valencia. Premio Valencia de Literatura-Relatos 1967.

- (1981). *Valencia marinera*. Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

Aub, M. (2009 [1971]). *La Gallina ciega. Diario español*. Prólogo de Manuel Aznar Soler. Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Madrid: Visor Libros.

Augé, M. (1998 [1992]). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa. Traducción de Margarita N. Mizraji.

Auster, P. (2002 [1985]). *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Maribel de Juan.

Ayora del Olmo, A. (2004). *La obra literaria de José Luis Aguirre*. Tesis doctoral defendida en 23.01.2004. URL. http //www.tdx.cat/TDX-0602104-102851

Aznar Soler, M. (2009). “He venido, pero no he vuelto: El escritor exiliado Max Aub en

la España franquista de 1969". In: Aub, M. (ed.) (2009): 7.

Azorín (1988 [1915]. *La ruta de Don Quijote*. Madrid: Cátedra.

- (1949). *Valencia*. Buenos Aires: Losada.
- (1997 [1949]). *Valencia*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

Azúa, F. de (2000 [1987]). *Diario de un hombre humillado*. Barcelona: Anagrama.

- (1998). *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos. Ed. de Ana Dexeus.
- (2000). *Momentos decisivos*. Barcelona: Anagrama.
- *et alii*. (2004): "La arquitectura de la no ciudad". Pamplona: Universidad Pública de Navarra. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza.

Bachelard, G. (1998 [1957]). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ernestina de Champourcin.

Bajtin, M. (1987 [1971]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

- (1989 [1978]). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Bal, M. (1985 [1977]). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra. Traducción de Javier Franco.

Baquero Goyanes, M. (1988). *¿Qué es la novela. Qué es el cuento?*. Murcia: Universidad.

Baird, G. (1972 [1969]). "La dimension amoureuse en architecture". In: Choay, F. (ed.) (1972): 57.

Balzac, H. de (1976 [1834]. *La duchesse de Langeais*. Paris: Gallimard.

- (1974 [1836]). *Les Illusions perdues*. Paris: Gallimard.

Barnes, D. (2006 [1936]). *El bosque de la noche*. Barcelona: Seix Barral. Traducción de Maite Cirugeda.

Baroja, P. (1970 [1949]). *Desde la última vuelta del camino*. Barcelona: Planeta. Grandes narradores universales. Colección dirigida por Bartasar Porcel.

Barthes, R. (1982 [1968]). *Littérature et réalité*. París: Éditions du Seuil.

- (2002 [1982]). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Bayarri, F. (2002). *L´avió del migdia*. Alzira: Bromera.

- (2004). *Febrer*. Tavernes Blanques: L´Eixam.

Beltrán, A. (2005). *Les llunes de Russafa*. Barcelona: Edicions 62.

Beneyto, M. (1960). *El río viene crecido*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia. Premio Valencia de Literatura-Novela de 1959.

Benjamin, W. (2001 [1972]). *Poesía y capitalismo*. Buenos Aires: Taurus. Traducción de Jesús Aguirre.

Bernal i Giménez, A. (1987). *La narrativa valenciana de pre-guerra*. Barcelona: Publicacions de l´Abadía de Montserrat. Biblioteca Sanchis Guarner. Institut de Filologia Valenciana.

Bernat i Ferrer, L. (1984 [1904]). *Caciquisme Roig*. Valencia: Diputació Provincial de València. Institució Alfons el Magnànim.

Bioy Casares, A. (2001 [1940]). *La invención de Morel*. Madrid: Bibliotex, S.L.

Bland, D.S. (1967). *The Theory of the novel*. New York: Edited by Philip Stevick, The Free Press. A division of Macmillan Publishing Co.

Blasco Ibáñez, V. (1998 [1894]). *Arroz y tartana*. Madrid: Alianza Editorial.

- (1999 [1896]). *Flor de Mayo*. Madrid: Cátedra.
- (1972 [1898]). *La barraca*. Obras completas Vol. I. Madrid: Aguilar.
- (1972 [1903]). *La catedral*. Obras completas Vol. I. Madrid: Aguilar.

Bobes Naves, M.C. (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.

- (1993 [1985]). *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos.

Boira, J.V. (2011). *Valencia. La ciudad.* Valencia: Tirant lo Blanch.

Boix i Ricarte, V. (1987 [1866]). *La campana de la Unión*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico Editorial de Salvador Manero. Copia Facsímil Colección Biblioteca Valenciana Librerías París-Valencia.

Bonilla, J. (2002). "La novela de Nueva York". *Diario el Mundo*. 09.04.2002.

Borges, J.L. (2001). *Narraciones*. Madrid: Cátedra.

Bosch, A. (2006). *Inquisitio*. Barcelona: Columna Edicions, S.A.

Bourneuf, R. & Ouellet, R. (1975 [1972]). *La novela*. Barcelona: Ariel.

Calvino, I. (2005 [1998]. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela. Traducción de Aurora Bernárdez

Camps, E. (2004). *Més enllà de la mar*. Alzira: Bromera.

- (2005). *Quan la lluna escampa els morts*. Alzira: Bromera.

Camus, A. (1982 [1942]). *L´étranger*. Paris: Gallimard. Collection Folio.

Carbó, F. & Simbor, V. (1993). *La recuperació literaria en la postguerra valenciana (1939-1972)*. València/Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana. Publicacions de l´Abadia de Montserrat.

Cardoso, J. (1998 [1997]). *Lisboa Diario de a bordo. Voces, miradas, evocaciones*. Madrid: Alianza Editorial

Casariego, J. (2010). "Ciudades, arquitectura y crisis". *Diario El País*. 09.10.2010.

Casas, M. (2002). *Les ales de Mercuri*. Alzira: Bromera.

Castellanos, J. (1995). "Bearn o la sala de les nines: Assaig d´interpretació". *Actes del desè col.loqui internacional de llengua i literatura catalanes*. Barcelona: Publicacions de l´Abadia de Montserrat.

Castells, F. de (1940). *Éramos 7*. Valencia: Editorial Tipográfica Moderna.

Cela, C.J. (1976 [1948]). *Viaje a la Alcarria*. Madrid: Espasa-Calpe.

- (1980 [1951]). *La colmena*. Barcelona: Bruguera.

Certeau, M. de (1990 [1980]). *L´invention du quotidien*. París: Gallimard.

Cervantes, M. de (2005 [1585]). *La Galatea*. Vol II. Zaragoza: Aneto Publicaciones.

- (2005 [1615]). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Austral. Edición Alberto Blecua y Andrés Pozo. Edición conmemorativa IV Centenario.

Chatman, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus humanidades.

Chiappara, J.P. (2011). "Basura y mendicidad: una historia en la Modernidad dislocada"

sobre *La trilogía de Nueva York* de Paul Auster. Buenos Aires. Revista contratiempo. Año XI – Nº 3/Primavera 2011.

Chirbes, R. (1997). *Mediterráneos*. Madrid: Debate.

Cilleruelo, J.A. (2001). *El visir de Abisinia*. Valencia: Pre-Textos.

Cremades, F. (1983). *El cant de la Sibyla*. Barcelona: Edicions 62.

Company, S. (2008). *Silenci de Plom*. Barcelona: Edicions 62.

Cruz Casado, A. (1988). *Los trabajos de Narciso y Filomena, de Vicente Martínez Colomer. Una novela inédita (presentación y textos).* Dicenda: Cuadernos de filología hispánica, nº 7, 1998, páginas 309-326. Madrid: Servicio publicaciones Universidad Complutens

- (2003). *Los trabajos de Narciso y Filomena (una novela cervantina del siglo XVIII)*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante. Http//www.cervantesvirtual.com//…//los trabajos de Narciso y Filomena (una novela cervantina del siglo XVIII//

Cueto, R. (1996). *Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*. Madrid: Nuer Ed.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1998 [1972]). *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

- (1977 [1976]). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-textos.

Delgado, M. (2001). *Memorias culturales*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.

- (2004). "La no-ciudad como ciudad absoluta". In: Azúa, F. de (ed.) (2004): 139

Delibes, M. (1971 [1966]). *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Salvat Editores. Biblioteca General Salvat.

- (1984 [1969]). *Parábola del náufrago*. Barcelona: Destino.
- (1998). *El hereje*. Barcelona: Destino.

Descartes, R. (1981[1637]). *Discurso del Método. Dióptrica, Meteoros y Geometría*. Madrid: Alfaguara. Traducción y notas Guillermo Quintás Alonso.

Díaz de Castro, F.J. & Quintana Peñuela, A. (1984). *Juan Marsé: Ciudad y Novela. "Últimas tardes con Teresa: Organización del espacio y producción de imagen"*. Palma de Mallorca: Servei de Publicacions de la Universitat de Palma.

Dickens, Ch. (2012 [1841]). *La tienda de antigüedades*. Madrid: Nocturna Ediciones. Traducción de Bernardo Moreno Carrillo.

Dostoievski, F. (1970 [1880]). *Los hermanos Zaramazov*. Madrid: J. Pérez del Hoyo, Editor.

Dumas, A. (1844 [1970]). *El Conde de Montecristo*. Madrid: J. Pérez del Hoyo, Editor.

Durand, G. (2005[1992]). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo Cultura Económica de España. Traducción de Víctor Goldstein.

Eco, U. (1979 [1981]. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

- (1989 [1980]). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- *Et allí* (1986). *Sociología contra Psicoanálisis. (Segundo Coloquio Internacional de Sociología de la Literatura)*. Barcelona: Planeta Agostini. Traducción de Carlos Ayala.

Egido, A.G. & Laplana, J.E. (2010). “La Luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch”. *Jornadas sobre literatura y cultura del siglo XVIII*. Zaragoza: Colección Actas. Edición Institución Fernando el Católico.

Escartí, V. (2002). *Nomdedéu*. Alzira: Bromera.

Fabregat, A. (1974). *Assaig d´aproximació a Falles Folles Fetes Foc*. Valencia: Editorial Eliseu Climent. Premis Octubre, narrativa “Andròmina” 1973.

Faure, R. (2006). *Ella y el grial.* Madrid: Espasa Calpe.

Ferrer Valls, T. (2000). El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. “El Prado de Valencia” de Gaspar Mercader. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, V Homenatge a César Simón, Facultad de Filologia de València*, 2000, pp. 257-271.

Fish, S. (1989). “La literatura en el lector: estilística afectiva”. In: Warning, R. (ed.) (1989): 124-129).

Flaubert, G. (1990 [1857]). *Madame Bovary*. Barcelona: Ediciones Orbis, s.A.

Fortes, S. (1994). *Querido Corto Maltés*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.

Fuentes, C. (1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori España, S.A.

Fuster, J. (1984). “Pròleg”. In: Bernat i Ferrer (ed.) (1984): 31-32.

García-Lliberós, M. (2002). *Como ángeles en un burdel*. Sevilla: Algaida.

- (2006). *Babas de caracol*. Barcelona: Aurea.

García Márquez, G. (2004 [1981]) *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Mondadori y RBA Coleccionables, S.A.

García Montero, L. (2009). *Mañana no será lo que Dios quiera*. Madrid: Alfaguara.

Garí, J. (2007). *La balena blanca*. Barcelona: Edicions 62.

Garín, F.M. (1983). *Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia*. Caja de Ahorros de Valencia.

Garrido Domínguez, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

Gavela, C. (2007). *De Ricardo Muñoz Suay*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia.

Genette, G. (1969). *Figures II: essais*. París: Éditions du Seuil.

- (1989 [1972]). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. Traducción de Carlos Manzano.

Gil-Albert, J. (1995 [1974]). *Crónica general*. Valencia: Pre-textos. Instituto de cultura Juan Gil-Albert.

- (1982 [1975]). *Memorabilia*. Obra completa en prosa Vol. II. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia.

Gimeno, J. (2006). *Conjuro para la eternidad*. San Vicente del Raspeig: Editorial Club Universitario.

Gisbert Muñoz, F. (2005). *València a cara o creu*. Barcelona: Viena narrativa.

Gnisci, A. (2002 [1999]). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica. Traducción de Luigi Giulani.

Gómez Labrado, V. (2002). *La guerra de quatre*. Alzira: Bromera.

Gómez Trueba, T. (1999). *El sueño literario en España. Consolidación y Desarrollo del Género*. Madrid: Cátedra.

Gómez Redondo, F. (2008). *Manual de Crítica Literaria contemporánea*. Madrid: Castalia Universidad.

Goytisolo, J. (1968 [1954]). *Campos de Níjar*. Barcelona: Seix Barral.

Gracia, J. (2000). "Los nuevos nombres: 1975-2000 primer suplemento". In: Rico, F. (ed.) (2000): 234.

Guillén, C. (1998). *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets Editores.

Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.

Gullón, A. & Gullón G. (1974). *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid: Taurus.

Herráez, M. (2000). *Bajo la lluvia*. Barcelona: Ronsel.

- (2005). *El confidente*. Córdoba – República Argentina: Ediciones del Copista. Colección los mundos posibles, dirigida por Daniel Teobaldi
- (2013). *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Barcelona: Alrevés.

Hugo, V. (1971 [1831]). *Nuestra Señora de París*. Vol I. Barcelona: Petronio.

- (1972 [1831]). *Los miserables*. Madrid: J. Pérez del Hoyo, Editor.

Iborra, J. (1980). "Pròleg" (Vol. I). In: Valor, E. (ed.) (1980): 11

Iser, W. (1989). "El proceso de lectura". In: Warning, R. (ed.) (1989): 150-155.

Isern, J.J. (2005). "Hércules i Leopold Bloom passejant per València". In: Els treballs perduts (ed.) (2005): 18.

- (2005). “La narrativa de Joan F. Mira” Joan Francesc Mira a Lletra, l´espai virtual de literatura catalana de la Universitat Oberta de Catalunya. http//Lletra.uoc.edu/ca/autor/joan-francesc-mira//

Joyce, J. (2002 [1914]). *Dublineses*. Madrid: diario El País, S.L.. Traducción de Guillermo Cabrera Infante.

Jammer, M. (1969 [1954]). *Concepts of space. The history of Theories of Space in Physics*. Second Edition. Foreword by Albert Einstein. Harward University Press Cambridge Massachusetts.

Kafka, F. (2004 [1915]). *La metamorfosis. Obras selectas Franz Kafka*. Madrid: Estimat Libros, S.A.

- (1998 [1922]). *El Castillo*. Madrid: Cátedra. Traducción de Luis Acosta.
- (2004 [1925]). *El proceso*. *Obras selectas Franz Kafka*. Madrid: Estimat Libros, S.A.

Kant, E. (1973 [1781]). *Crítica de la razón pura. Dialéctica transcendental y Metolología transcendental*. Buenos Aires: Losada.

Kundera, M. (1987 [1986]). *L´art de la novel.la*. Barcelona: Destino. Traducción de Joan Tarrida.

- (2000). *La ignorancia*. Barcelona: Tusquets Editores. Traducción del original francés por Beatriz de Moura.

Lázaro, F. (1980): “Lázaro y el ciego: del folklore a la novela”. In: López Estrada, F. (ed.) (1980): 364.

Llobera, F.S. (2006). *El precio de un secreto*. Barcelona: Planeta.

Lobo Antunes, A. (2005 [1979]). *Memoria de elefante*. Barcelona: Mondadori. Traducción de Mario Merlino.

Longares, M. (2001). *Romanticismo*. Madrid: Santillana.

López Estrada, F. (1980). *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. II. Barcelona: Crítica.

Lotman, Y.M. (1988 [1970]). *Estructura del Texto Artístico*. Madrid: Itsmo. Traducción de Victoriano Imbert.

- (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta del espacio*. Madrid: Cátedra. Colección Frónesis Cátedra-Universidad de Valencia. Traducción de Desiderio Navarro.

Lozano, J. *et alii*. (1989). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

Lozano, J. (2001 [1980]). *Crim de Germania*. Valencia: l´Estel. Tres i Quatre.

- (2007 [2003]). *El mut de la campana*. Alzira: Bromera.

Lozano, U. (2007). *Plagis*. Alzira: Bromera.

Lozano Marco, M.A. (1994). "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta". In: Rovira, J.C. (ed.) (1994): 62-65.

Luckács, G. (1976 [1937]). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo. Traducción de Manuel Sacristán.

Lynch, K. (1974 [1960]). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Traducción de Enrique Luis Revol.

Mainer, J.C. (1980). "La vida cultural 1939-1980". In: Yndurain, D. (ed.) (1980): 7.

Manganelli, G. (2002). *La ciénaga definitiva.* Madrid: Siruela. Traducción de Carlos Gumpert.

Mann, T. (2011 [1912]). *La muerte en Venecia*. Barcelona: Edhasa

- (2001[1924]). *La montaña mágica*. Barcelona: RBA, Promociones Editoriales.

Marín, P. *et alii*. (2001). *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea*. Sevilla: Universidad.

Marqués, V. (1991). *Nit de foc.* Alzira: Bromera.

Marsé, J. (2009 [1966]). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Lumen.

- (1997 [1993]). *El embrujo de Shangai*. Barcelona: RBA Proyectos Editoriales.
- (2000). *Rabos de lagartija*. Barcelona: Lumen.

Martí, F. (1997). *El carrer de Rubiols*. Valencia: Eliseu Climent.

- (2003). *La ciutat trista*. Valencia: Eliseu Climent.

Martín Gaite, C. (1992 [1958]). *Entre visillos*. Barcelona: Destino.

Martín-Santos, L. (1979 [1962]). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.

Martínez Bonati, F. (1983) [1960]). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.

Martínez Cachero, J.M. (1988). "Introducción". In: Azorín (ed.) (1988): 39-40.

Martínez Colomer, V. *Los trabajos de Narciso y Filomena*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. http//www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lostrabajosdenarcisoyfilomena-una novela-cervantina-del siglo

xviii..0/html/.

Martínez de Pisón, I. (2005). *Enterrar a los muertos*. Barcelona: Seix Barral.

Martínez Gallego, F.A. (2001). *Valencia 1900: movimientos sociales y conflictos durante la guerra de Marruecos 1906-1914*. Castellón: Publicaciones Universitat.

Martínez Sabater, E. (1934). *La ciudad de los ojos azules*. (*Memorias de un ausente).* Valencia: Ed. Voz Valenciana, S.A.

Mata, C. (1995). "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica". In: Spang, J. (ed.) 1995: 17-18.

Matamoro, B. (1994). "Espacios de Julio Verne". *Actas IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada Tomo II*. Zaragoza: Universidad.

Mateo Díaz, L. (2002). "La ciudad invisible". *Atlas Literario de España, Diario El País,* 03.08.2002.

Matoré, G. (1967 [1962]). *L´espace humain*. París: Nizet.

Mendoza, E. (1993 [1986]). *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: RBA Editores.

- (2004). "El ciudadano imaginario". In: Azúa, F. de (ed.) (2004): 95-96.

Merleau-Ponty, M. (1985 [1945]. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Miquel, C. (1999). *Aigua en cistella*. Alzira: Bromera.

Mira, J.F. (1974). *El bou de foc*. Valencia: L´Estel.

- (2005 [1989]). *Els treballs perduts*. Barcelona: Proa.

- (1992). *València. Guía particular*. Barcelona: Barcanova.
- (1997). "Pròleg". In: Martí Guillamón, F. (ed.) (2004): 95-96.
- (2003). *Purgatori*. Barcelona: Proa.
- (2008). *El professor d´història*. Barcelona: Proa.

Mondria, A. (2008). "Herzog, empresonat en l´Hemisfèric". *Posdata. Diario Levante-EMV*. 19.12.2008.

Moneo, R. (2004). "Seis apunts discontínuos sobre la ciudad" In: Azúa, F. de (ed.) (2004): 118.

Montiel Rayo, F. (2001). "En aquella Valencia". In: En aquella Valencia (ed.) (2001): 72.

Mora, I. (1990). *Finale*. Valencia: Narratives 3 y 4. Eliseo Climent, Editor.
- (2006). *Maig*. Palma de Mallorca: Editorial Moll.

Morales Sanmartín, B. (1905). *La Rulla*. Valencia: Librería de Ángel Aguilar.

Moreno Villa, J. (1976 [1944]). *Vida en claro. Autobiografía*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.

Mukarowsky, J. (1977 [1975]). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Selección, Prólogo, Notas y Bibliografía de Jordi Lloret. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Muñoz Puelles, V. (2001). *La ciudad en llamas*. Alzira: Algar Editorial.

Navarro, J. (2000). *El alma del controlador aéreo*. Barcelona: Anagrama.

Navarro Navarro, J. (2006). *Valencia, capital de la República. La guerra civil en la*

Comunidad Valenciana. Valencia: Editorial Prensa Valenciana.

Navas Ruíz, N. (1982). *El Romanticismo Español*. Madrid: Cátedra.

Nerval, G. de (1972 [1855]). *Aurélia.* París: Librairie Générale Française, Le libre de poche.

Newton, I. (1982 [1687]). *Principios Matemáticos de la Filosofía Natural*. Edición preparada por Antonio Escohotado. Madrid: Editora Nacional.

Oleza, J. (1984). *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia.

- (1999). "Las novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad. *Revista Debats* nº 64-65 pp. 95-111.
- (2003). "Max Aub: la indagación del sentido en el Laberinto". Universitat de València. Mesa redonda en la Casa de América 23 de Enero de 2003. *Diario Levanter-EMV, suplemento cultural Posdata*, 24.01.2003.

Onetti, J.C. (1994 [1950]). *La vida breve*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

Ortega, V. (2002). *Diumenge de glòria*. Alzira: Bromera.

Ortega y Gasset, J. (1982 [1925]). *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Revista Occidente en Alianza Editorial.

Ortiz de Taranco, F.Mª. (1983). *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.

Pamuk, O. (2006 [2003]. *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Barcelona: Mondadori.

Pardo Bazán, E. (1986 [1886]). *Los pazos de Ulloa*. Madrid: Castalia.

Pedraza, P. (1982). *Barroco efímero en Valencia*. Ayuntamiento de Valencia 1982. XXII Premio Senyera 1979

Pérez Escrich, E. (1864). *El frac azul*. Madrid: Ediciones populares ilustradas de Manini Hermanos, Editores. Establecimiento Tipográfico-Literario de Manini Hermanos.

Pérez Galdós, B. (2009 [1884]). *La de Bringas*. Madrid: Cátedra.

- (1992 [1913]. *Misericordia*. Madrid: Ed. especial para S.A. de Promoción y Ediciones, Club Internacional del Libro.

Pérez Puche, F. (1979). *50 alcaldes. El Ayuntamiento de Valencia en el siglo XX*. Valencia: Prometeo.

Peiró, J.V. (2007). "Entre la biografía y la ficción". *Diario Levante-EMV*. 01.06.2007.

Picón, G. (1974). "Preface". In: Balzac, H. (ed.). (1998): 10.

Piera, E. & Guitián, T. (2009). *Un mort al Palau.*Valencia: Editorial Cocó.

Platón. (2004). *Ión, Timeo, Critias*. Madrid: Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial. Traducción de José María Pérez Martel.

Pozuelo Yvancos, J.M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

Prado Biezma, J. del (1999). *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo.* Madrid: Síntesis.

Proulx, A. (2000 [1999]). *En terreno vedado. Historias de Wyoming*. Madrid: Siglo XXI España Editores.

Reis, C. & Lopes, A.C.M. (1996 [1987]). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ed.

Colegio de España. Traducción de Angel Marcos de Dios.

Reuter, Y. (1991). *Introduction à l´analyse du Roman*. París: Bordas.

Revuelta, L. (2001). "La historia en una escalera". Diario ABC Cultural. 20.10.2001.

Rico, F. (2000). *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Crítica.

Riopérez y Milá, S. (1997). "Valencia". In: Azorín (ed.) (1997): 21-22.

Rodoreda, M. (1999 [1962]). *La plaça del Diamant*. Alzira: Bromera.

Rodríguez Cacho, L. (2009). *Manual de Historia de la Literatura Española*. Vol. II. Madrid: Castalia.

Rodríguez Marcos, J. (2001). "Entrevista a Claudio Magris". *Diario ABC Cultural*. 24.02.2001.

Roig, J. (1980 [1531]). *Llibre de les dones o Spill*. Text, introducció, notes i glossari per Francesc Almela i Vives. Els nostres classics. Barcelona: 1928. Barcelona: Ed. Barcino, edició facsimile 1980.

Rolin, O. (2001 [1998]). *Siete ciudades. Evocaciones literarias de Buenos Aires, Trieste, Lisboa, Alejandría, Leningrado, Praga y Valparaíso.* Barcelona: Ediciones Península. Traducción de Manuel Serrat Crespo.

Rovira, J.C. & Navarro, J.R. (1994 [1993]). Actas del I Coloquio Internacional *Literatura y espacio urbano*. Alicante: Fundación Cultural CAM.

Ruiz Zafón, C. (2011). *El prisionero del cielo*. Barcelona: Seix Barral.

Rulfo, J. (2002 [1955]). *Pedro Páramo*. Madrid: Diario El País, S.L.

Sabato, E. (1984 [1948]). *El Túnel*. Barcelona: Seix Barral. Biblioteca de bolsillo.

- (2004 [1963]). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.

Salazar Chapela, E. (2001 [1951]). *En aquella Valencia*. Edición de Francisca Montiel Rayo. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Salvador, V. (2001). "Estudi introductori". In: Lozano, J. (ed.) (2001): 16.

Sánchez Ferlosio, R. (1979 [1956]). *El Jarama*. Barcelona: Ed. especial de la editorial Mundo Actual de Ediciones socios Discolibro, S.A.

Sánchez-Ostiz, M. (2000). *Pío Baroja. Opiniones y paradojas*. Barcelona: Tusquets Editores.

Sanchis Guarner, M. (1976 [1972]). *La ciutat de València*. Valencia: Albatros.

Santos, A. (2008). *La llave que te dí*. Valencia: Brosquil.

Sanz Villanueva, S. (1986 [1980]). *Historia de la novela social española (1942-1975).* Madrid: Alhambra.

- (1980). "La novela". In: Ynduráin, D. (ed.) (1980): 341.

Saramago, J. (1994 [1985]). *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Barcelona: Seix Barral. Traducción de Basilio Losada.

Sauvage, J. (1982 [1965]). *Introducción al estudio de la novela*. Barcelona: Laia. Traducción de Alejandro Pérez Vidal.

Sebastià, J. (2005). *Un assumpte de perifèria*. Valencia: Tres i Quatre.

Sebastiá Tirado, P. (2007). *El último proyecto del Doctor Broch*. Castellón: Ellago.

Seta, C. de (2002 [1996]). *La ciudad europea del siglo XV al XX: Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*.

Madrid: Istmo. Traducción de I. Morán García.

Silva, L. (2000). *Viajes escritos y escritos viajeros*. Madrid: Anaya.

Simbor, V. & Carbó, F. (1993). *La literatura actual al País Valencià (1973-1992).* Valencia/Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana. Publicacions de l´Abadia de Montserrat.

- (2007). "Introducció". In: Lozano, J. (ed.) (2007): 14-15.

Simmel, G. (1986 [1957]). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones península. Traducción de Salvador Mas.

Simó, T. (1983). *Valencia centro histórico. Guía urbana y de arquitectura*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia.

Sirera, J.L. (1995). *Història de la Literatura valenciana*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

Solanes, J. (1993 [1991]). *Los nombres del exilio*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana C.A.

Soldevila, I. (2001). *Historia de la Novela Española (1936-2000)* Vol. I. Madrid: Cátedra.

Spang, K. (1995). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Edición de Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Barañáin: Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Anejos de Rilce Nº 15. Serie Apuntes de Investigación sobre Géneros Literarios, Nº 2.

Steiner, G. (2000 [1976]). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Editorial Lorenzana.

- (2008 [2005]). *La idea de Europa*. Madrid: Siruela. Traducción del inglés de María Condor.

Terrasse, Ch. (2002). "Vincent Van Gogh/Lettres à son frère Théo". In: Van Gogh, V. (ed.) (2002): 9.

Todorov, T. (2009 [1970]). *Introducción a la literatura fantástica*. México DF: Ediciones Coyoacán, S.A.

- (1987 [1982]). *La conquista de América. La cuestión del otro*. Edición al cuidado de Martí Soler. México D.F.: Siglo veintiuno editores.

Torrent, F. (2001 [1995]). *Gràcies per la propina*. Alzira: Bromera.

- (1999 [1997]). *La mirada del Tafur*. Alzira: Bromera.
- (2001). *Cambres d´acer inoxidable*. Alzira: Bromera.
- (2002). *Sociedad Limitada*. Barcelona: Destino.
- (2003). *Espècies protegides*. Barcelona: Columna.
- (2005). *La vida en l´abisme*. Alzira: Bromera.
- (2007). *Judici final*. Alzira: Bromera.

Valero Juan, E.Mª (2003). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Valéry, P. (1960). *Oeuvres II*. París: Gallimard. Édition établie et annotée par Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade.

Valor, E. (1960). *L´ambició d´Aleix*. Valencia: Sucesor de Vives Mora-Arts Gràfiques Hernán Cortés, 10.

- (1980). *Sense la terra promesa*. Valencia: Prometeo.

Van Gogh, V. (2002 [1937]). *Lettres à son frère Théo*. Mesnil-sur-l´Estrée: Éditions Grasset.

Vargas Llosa, M. (2004). *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara.

Vayo, E. de K. (1831). *La conquista de Valencia por el Cid*. Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompie.

- (2008 [1832]). *Aventuras de un elegante o las costumbres de ogaño: novela original española*. Valencia: Imprenta de Mompie. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes 2008. Edición digital a partir de Valencia. Localización: Universidad de Castilla-la Mancha, Biblioteca General de Ciudad Real, Colección Entrambasaguas, Sig E-7962.

Velasco, H.M. (2007). *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Madrid: Editorial de Estudios Ramón Areces, S.A.

Ventura Meliá, R. "El bou de foc: realisme i mite". Joan F. Mira. Tria de textos. *Diario Tele/Exprés.* 19.02.1975.

Verne, J. (2007 [1867]). *Viaje al centro de la Tierra*. Madrid: Anaya.

Viadel, F. (2002). *Terra*. Alzira: Bromera.

Vicent, M. (1997). *Tranvía a la Malvarrosa*. Madrid: Alfaguara.

Villanueva, D. (1989). *El comentario de Textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar. Valladolid: Aceña Editorial.

Villalonga, L. 1980 [1961]). *Bearn o La sala de les nines*. Barcelona: Edicions 62.

Vodicka, F.V. (1989). "La estética de la recepción de las obras literarias". In. Warning, R. (ed.) (1989): 55.

Warning, R. (ed.) (1989 [1979]). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina.

Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Buenos Aires: Paidós.

Weisgerber, J. (1978). *L´espace romanesque*. Lausanne: Éditions L´âge d´homme.

Wellek, R. & Warren, A. (1985 [1953]). *Teoría Literaria.* Madrid: Gredos. Versión española de José Mª Gimeno.

Wilson, R. (2003 [1999]). *Sólo una muerte en Lisboa*. Madrid: Suma de Letras, S.L. Traducción de Gabriel Dols Gallardo.

Virgilio (1991). *Eneida*. Madrid: Cátedra. Traducción de Aurelio Espinosa Polit.

Yllera, A. (1986). "Tiempo y novela". *Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Toledo, 7, 8 y 9 de Junio de 1984. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ynduráin, D. (1980). *Época contemporánea: 1939-1980*. In: Rico, F. (ed.) (1980).

Zola, E. (1979 [1867]). *Thérèse Raquin*. París: Gallimard.

- (1978 [1879]). *Nana*. Montrouge: Librairie Générale Française. Imprimé en France par Brodard et Taupin.
- (1968 [1885]). *Germinal*. París: Flammarion.

Zumthor, P. (1994 [1993]). *La medida del tiempo. Representación del espacio en la*

Edad Media. Madrid: Cátedra. Traducción de Alicia Martorell.