

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I - Volumen 17 - Mayo 2017

Espacios
Identitarios,
regiones y ciudades
Identity Spaces,
Regions
and Cities

Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I - Volume 17 - May 2017

CULTURE, LANGUAGE & REPRESENTATION



Comité editorial / *Editorial Board*

DIRECCIÓN / EDITORS

José Ramón Prado Pérez – prado@ang.uji.es
Vicent Salvador Liern – vicent.salvador@uji.es

COMITÉ CIENTÍFICO / ADVISORY BOARD

José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)
Freda Chapple (University of Sheffield)
Marianna Chodorowska-Pilch (University of Southern California)
Santiago González Fernández-Corugedo (Universidad de Oviedo)
Giuseppe Grilli (Università degli Studi Roma Tre)
Amelia Howe-Kritzer (University of St Thomas)
Georges Laferrière (Université du Québec à Montréal)
Humberto López Morales (Comisión Permanente de las Academias de la Lengua Española)
Juan Vicente Martínez Luciano (Universitat de València)
Emilio Ridruejo Alonso (Universidad de Valladolid)
Carmen Silva Corvalán (University of Southern California)
Ezra Talmore (Editor, *The European Legacy*)
Hernán Urrutia Cárdenas (Universidad de Deusto y del País Vasco)

COMITÉ DE REDACCIÓN / REVIEW EDITORS

Antonio Ballesteros González (Universidad de Castilla-La Mancha)
José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)
María José Coperías Aguilar (Universitat de València)
Juan Carlos Fernández Serrato (Universidad de Sevilla)
María José Gámez Fuentes (Universitat Jaume I)
María del Pilar Moliner Marín (Universidad de Salamanca)
Eloísa Fernanda Nos Aldás (Universitat Jaume I)
Ignasi Navarro i Ferrando (Universitat Jaume I)
Sonia París Albert (Universitat Jaume I)
Santiago Posteguillo Gómez (Universitat Jaume I)
José Ramón Prado Pérez (Universitat Jaume I)
Francisco José Raga Gimeno (Universitat Jaume I)
Elizabeth Russell (Universitat Rovira i Virgili)
Auxiliadora Sales Ciges (Universitat Jaume I)
Salomé Sola-Morales (Universidad de Santiago de Chile)
Miguel Teruel Pozas (Universitat de València)
Mónica Velando Casanova (Universitat Jaume I)

**CULTURE,
LANGUAGE
AND REPRESENTATION**

Cultural Studies Journal
of Universitat Jaume I
Volume 17 – May 2017

**CULTURA,
LENGUAJE
Y REPRESENTACIÓN**

Revista de Estudios Culturales
de la Universitat Jaume I
Volumen 17 – Mayo 2017

**Identity Espacios
Spaces: identitarios:
Regions regiones
and Cities y ciudades**



© Del text: els autors i les autores, 2017

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2017

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana

Fax: 964 72 88 32

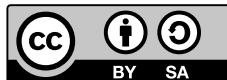
<http://www.tenda.uji.es> e-mail: publicacions@uji.es

ISSN: 1697-7750

DOI CLR núm. 17: <http://dx.doi.org/10.6035/CLR.2016.17>

Dipòsit legal: CS-34-2004

Imprimeix:



Reconeixement-CompartirIgual CC BY-SA

Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-CompartirIgual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifique l'autoria i el nom de la publicació fins i tot amb objectius comercials i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquesta mateixa llicència. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

Índice / Contents

5 **Presentación / Editorial**

Artículos / Articles

- 9 Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica
JOSEP MARQUÉS MESEGUER
- 21 Landscapes in ruins. Palm-tree fields in Elx, UNESCO World Heritage
GASPAR JAÉN I URBÁN
- 37 La construcció dels espais de la bibliofília en l'articulisme de Joan Francesc Mira
SERGI SERRA ADSUARA
- 57 «Aqueixa vall mig partida»: frontera, paisatge i identitat a la primera poesia de Jordi Pere Cerdà
JORDI JULIÀ
- 73 Al voltant de la desaparició dels «patís de veïns» en *Olors*, de Josep M. Benet i Jornet
RAMON X. ROSSELLÓ
- 93 Passejant per la Barcelona negra: de la ciutat cèntrica a la perifèrica
ÁLEX MARTÍN ESCRIBÁ
- 107 Dinámica significativa de la ciudad. *La fea burguesía* de Miguel Espinosa
FRANCISCO VICENTE GÓMEZ
- 123 Recorriendo las calles de Valladolid: *La emparedada del Corral de Campanas*, de José Luis Guerra Fernández
ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
- 139 *Smart City vs. Wise City*. En torno a la ciudad y las nuevas tecnologías: el caso de Barcelona
SARA MOLPECERES ARNÁIZ

Reseñas / Book reviews

- 157 *La mediación intercultural en el ámbito de la salud*, de Montserrat Antonín Martín (Mireia Vargas-Urpi)
- 160 *Usos políticos del lenguaje. Un discurso paradójico*, de Gallardo Paúls, B. y *Pseudopolítica: el discurso político en las redes sociales*, de Gallardo Paúls, B. y S. Enguix Oliver (Diana Nastasescu)
- 167 **Autores / Authors**

Editorial

With this monograph, entitled *Identity Spaces: Regions and Cities*, the CLR journal takes up a topic that is currently a source of great interest: spatiality, in line with what sometimes has been called the «spatial turn» in the humanities, and of course, in literary studies, which often have been focused on other aspects of fiction, especially on the temporal dimensions of novels.

Spaces –and places, which are to some degree human spaces linked to specific experiences –are intimately related to identities, to memory, and to the collective and the individual history. The classical Bakhtinian concept of *chronotope* strongly reemerges today in the interpretation of both literary and non-literary texts. The poetics of space can be applied to territories and their borders, or to everyday domestic spaces. It can also be applied to cities, which are without any doubt the emblems of our time and have been the subject matter of important reflections by Baudelaire, Walter Benjamin, Michel de Certeau... The smart cities that are drawn on the horizon can be also studied from this point of view. Geocriticism (and its application to the teaching of literary studies) is one of the most fertile trends in the present time. The future of these studies is certainly very promising.

In this monograph we have collected group of articles that examine the potentialities of this spatial turn from multiple perspectives. The examination of Geocriticism and its foremost referent, Bertrand Westphal, is the opening movement of this symphony. It is followed by a description of the ecology of palm grooves in the city of Elx. The subsequent movement focuses on a discussion of bibliophile spaces and territorial borders respectively by two Catalan writers (Joan Francesc Mira and Jordi Pere Cerdà). The theater of playwright Josep M. Benet i Jornet, with neighborhood courtyards and their characteristic smells, is another analytic object that brings together memory, space, and identity. The Barcelona of black noir fiction, the late Francoist bourgeoisie in the city of Murcia, and the streets of another city, Valladolid, also become subjects of inquiry through the novelistic fictions that take shape in these spaces. In the last movement, an article by Sara Molpececer focuses on the smart cities associated with a controversial future.

A journal such as CLR is the fitting place to bring together so many different reflections with a vocation of transversality. Furthermore, with this monograph¹ CLR opens another new door: the possibility of publishing not only in Spanish and in English, but also in Catalan. There is a circumstance that suggested this would be case: the journal is housed at the Universitat Jaume I in Castelló, and therefore, originates from a place of different cultural realities. Even so, a door is always a place of transition that symbolizes the openness to new possibilities and that multiplies the virtualities of spaces...

Adolf Piquer, Adéla Kotatkova, Vicent Salvador (eds.).

1. The present monograph is a joint initiative of two research projects: «Retórica constructivista: discursos de la identidad» (FF12013-4934-R) y «Personatges, identitats socials i literatura...» (AICO 15I201).

Presentación

Con este número monográfico, que hemos titulado *Espacios identitarios: regiones y ciudades*, la revista CLR aborda una temática que concita actualmente gran interés: la *espacialidad*, en la línea de lo que se ha denominado a veces el «giro espacial» de las ciencias humanas y, por supuesto, de los estudios literarios, que a menudo se habían ocupado más de otros aspectos: por ejemplo, de la dimensión temporal de los relatos de ficción. Los espacios –y los lugares, que son de alguna manera los espacios humanizados, vinculados a las experiencias concretas– se relacionan íntimamente con las identidades, con la memoria, con la historia individual y colectiva. La vieja noción bajtiniana de *cronotopo* resurge hoy con fuerza para la interpretación de los textos, literarios o no. La poética del espacio puede aplicarse a los territorios y sus fronteras o a los espacios domésticos y cotidianos. Y también a las ciudades, que son sin duda uno de los emblemas de nuestra época, en la estela de las reflexiones de Baudelaire, de Walter Benjamin, de Michel De Certeau... hasta las *smart cities* que se dibujan en el horizonte. La *geocrítica* (y sus aplicaciones a la enseñanza de la literatura) es uno de los movimientos más fecundos hoy. El panorama de todos estos estudios es vasto, realmente.

Por nuestra parte, hemos recogido un conjunto de trabajos que examinan este panorama desde múltiples perspectivas. La consideración de la geocrítica y de su referente principal, Bertrand Westphal, es el movimiento inicial de esta sinfonía. Le sigue la ecología de los palmerales ilicitanos. Los espacios de la bibliofilia y las fronteras territoriales en sendos escritores catalanes (Joan Francesc Mira y Jordi Pere Cerdà) son la estación siguiente del recorrido. El teatro de Josep M. Benet i Jornet, con unos patios de vecindad y unos olores característicos, es otro de los objetos de análisis que amalgaman memoria, espacio e identidad. La Barcelona de novela negra, la burguesía tardofranquista de Murcia y las calles de Valladolid son también motivo de indagación a través de las ficciones novelescas donde se encarnan. Y, finalmente, las ciudades inteligentes que se asocian a un futuro polémico.

Una revista como esta era el sitio adecuado para recoger tantas reflexiones con vocación de transversalidad. Por otra parte, con este monográfico,¹ CLR abre otra puerta: la posibilidad de publicar no solo en español y en inglés, sino también en catalán. La circunstancia de tratar realidades culturales cercanas al lugar donde esta revista se origina –la Universitat Jaume I de Castelló– lo aconsejaba. En todo caso, la puerta siempre es un lugar de tránsito que simboliza la apertura a nuevas posibilidades y que multiplica las virtualidades de los espacios...

Adolf Piquer, Adéla Kotatkova, Vicent Salvador, coordinadores del monográfico.

1. La iniciativa del presente monográfico nace conjuntamente de dos proyectos de investigación: «Retórica constructivista: discursos de la identidad» (FF12013-4934-R) y «Personatges, identitats socials i literatura...» (AICO 15I201).

Artículos / *Articles*

Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica¹

Bertrand Westphal as a reference of geocriticism

JOSEP MARQUÉS MESEGUER

UNIVERSITAT DE PERPINYÀ VIA DOMÍCIA - CRESEM

Artículo recibido el / *Article received*: 01-02-2017
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 28-02-2017

RESUMEN: Bertrand Westphal, profesor de literatura general y comparada de la Université de Limoges, desarrolla como ensayista una obra fundada en la *geocrítica*. Este eje de investigación, iniciado por el mismo autor, explora las interacciones entre los espacios humanos y la literatura y, al mismo tiempo, su repercusión en la configuración de las identidades culturales. Westphal ha desplegado estas tesis interdisciplinarias principalmente en tres ensayos (2007; 2011; 2016); el último de ellos, *La Cage des méridiens*, es analizado en este artículo una vez introducidas las principales características de su perspectiva geoliteraria.

Palabras clave: geocrítica, espacios humanos, identidades culturales, postmodernidad, desterritorialización, transculturalidad.

ABSTRACT: Bertrand Westphal, Professor of general and comparative literature at the Université de Limoges (France), develops his work as an essayist in the field of *geocriticism*. This axis of investigation, originated by the same author, explores the interactions between the human spaces and literature and, at the same time, its impact on the configuration of cultural identities. Westphal has mainly deployed its interdisciplinary thesis in three essays (2007, 2011, 2016); the last one, *La Cage des méridiens*, is analysed in this article once introduced the main features of his geoliterary perspective.

Keywords: Geocriticism, Human spaces, Cultural identities, Postmodernity, Deterritorialization, Transculturality.

1. Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *PI-IB2015-62. Funcions educatives de la literatura a l'entorn de les emocions, la imaginació i la construcció d'identitats*.

1. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS DE LA GEOCRÍTICA

En su artículo «Pour une approche géocritique des textes», Bertrand Westphal (2000: 9-39) sienta las bases de una exploración que desarrollará posteriormente en su trilogía geocrítica (2007; 2011; 2016). En efecto, esta primera aportación (acompañada de las demás que se recogen en este volumen colectivo dirigido por el mismo autor)² aparece como un esbozo («esquisse»; 2000: 9) que sirve de bosquejo para una perspectiva de investigación que ha ido creciendo y se ha compartido con otros autores como Clément Lévy (en *Géocritique. État des lieux*, 2014, volumen dirigido por ambos autores, o *Territoires postmodernes*, del mismo Lévy y del mismo año), o como Robert Tally (traductor al inglés del ensayo de Westphal *Le monde plausible*, 2011), el cual ha contribuido al desarrollo geocrítico con ensayos como *Geocritical explorations* (2011) o *Spatiality* (2013). ¿Se trata pues de una nueva aproximación al texto literario, algo que quizás siempre estuvo ahí pero que hasta el cambio de siglo no había sido denominado así (Westphal, 2000: 306)? Poco tiempo antes, a finales de los años ochenta y principio de los noventa, las corrientes de la *geopoética*, creada por el poeta Kenneth White (y también desarrollada por autores como Bertrand Lévy o Rachel Bouvet), y la *ecocrítica* (movimiento de raíz universitaria norteamericana y anglófona propulsado por nombres como el de Lawrence Buell o Jonathan Bate) planteaban en efecto la necesidad de aproximar el texto y la creación artística en general a su entorno desde varios prismas, insistiendo sobre todo en su fuerte vinculación al espacio natural, desde el cual emanaría toda existencia y así toda potencialidad literaria. Si bien los puntos concomitantes entre estas dos corrientes literarias y la geocrítica son notorios,³ la concepción de ésta última se nutre de otras varias fuentes e intereses que habrá que situar a fin de poder construir el esqueleto geocrítico, motivo fundamental de este artículo.

Remontándonos unos decenios más, el fin de la Segunda Guerra Mundial y los acuerdos para el reparto territorial del bloque de potencias aliadas permitieron que se iniciara un proceso de descolonización que a su vez supuso un cambio en la percepción del espacio, ya que se desencadenó el tránsito de una mirada colonialista esencialmente monolítica a una multiplicidad de miradas sobre el mundo. Este cambio, interpretado por el autor como un signo de una mayor

2. Este volumen es fruto del coloquio en literatura comparada intitulado igualmente «La géocritique, mode d'emploi», organizado por el mismo Bertrand Westphal en la Université de Limoges en septiembre de 1999.

3. A este respecto, puede ser pertinente destacar la conferencia pronunciada por Rachel Bouvet (en la Université d'Angers el 28 de mayo de 2013) acerca de los elementos compartidos y divergentes entre estas tres aproximaciones literarias, si bien, como su misma autora reconoce, se expresa desde un interés geopoético: <https://rachelbouvet.wordpress.com/2013/05/>

lucidez respecto a la etapa estrictamente colonial, hace posible que en literatura las ciudades pasen de ser representadas como retratos («ville-tableau») a esculturas («ville-sculpture»), en tanto que la pluridimensionalidad de la estatua permite una observación diferente según el punto de vista que se adopte. Miradas puramente subjetivas como la que proponen Gaston Bachelard sobre los espacios de la intimidad en *La poétique de l'espace* (1957) o Pierre Sansot en *Poétique de la ville* (1973) son significativas dentro de esta evolución, a pesar de que sus miradas queden desprovistas de otro punto de vista que no sea el propio. La *imagología*, en cambio, concederá importancia tanto al que observa (Yo) como al que es observado (Otro), aunque sea desde su aislamiento –no se producirá, en efecto, una interacción activa de las miradas.

Si bien estas consideraciones espaciales en el análisis literario se sitúan dentro del fenómeno de descentralización del punto de vista y de profundización de la mirada, Westphal anota que también se produce otro fenómeno simultáneo que resiste a descentrarse, esto es, el de la *globalización* del espacio, el cual se muestra nostálgico «d'un système hégémonique, qui vise à recompackter les périphéries» y que «enfin, refrène les émergences et discrédite le principe même de la variabilité au nom d'une pensée alliant unicité et indétermination» (2000: 14). He aquí la verdadera complejidad a la hora de aprehender los espacios humanos, puesto que se establece una doble tensión entre ambos fenómenos, centrífuga y centrípeta respectivamente. Desde los años setenta, Gilles Deleuze y Félix Guattari teorizaron acerca de esta situación a partir de la relación entre los conceptos de *desterritorialización* [D] y *reterritorialización* [R]. Según su propuesta, todo territorio se encuentra afectado por un proceso de D que provoca a su vez una R, a partir de la cual se producirá una nueva D, y así correlativamente. Este proceso expresa una relación constante entre elementos heterogéneos propios del espacio humano, la cual convendrá observar en su fluctuación o cambio constante (*mouvance*). Expresado de otra manera, el espacio no se encuentra bajo ninguna fijación, y en todo caso se interrelaciona con la dimensión temporal; su constante es la línea de fuga, como lo expresan Deleuze y Guattari.

El propósito de Bertrand Westphal será relacionar esta visión de la espacialidad aportada por Deleuze y Guattari con la literatura. Para ello, proyectará aplicar los principios de la intertextualidad que comparte con el espacio, como lo son su carácter móvil y fragmentario, sometidos a una «une vitesse infinie de naissance et d'évanouissement» (2000: 17).

2. DEFINICIÓN Y POSTULADOS

Podemos afirmar, pues, que la propuesta de la geocrítica consiste en el estudio de las interacciones que se establecen entre los espacios humanos y la literatura; es más, la geocrítica velará por la articulación entre literatura y espacio, lo que permitirá caracterizar las identidades culturales desde un enfoque que no ahondará sino en su carácter centrífugo. En este sentido, si la «lectura» del espacio nos obliga a abandonar el singular a causa de su transitoriedad permanente, la geocrítica no permitirá una mera recomposición del espacio (*reterritorialización*, pues) de tendencia globalizante, estática, sino más bien una dinámica donde se incorpore a la anterior una disgregación (en tanto que *desterritorialización*) como fuerza matriz, creadora. Interdisciplinaria e interactiva, Westphal simboliza esta visión poética con la imagen del archipiélago,⁴ aquella unidad que solo se concibe desde su pluralidad.

La conexión entre espacio y literatura se propone como una auténtica dialéctica (espacio-literatura-espacio) donde la literatura otorgue una dimensión imaginaria a los espacios humanos y les introduzca así en una red intertextual. Ello significa que la geocrítica permite aprehender un espacio no desde la visión que pueda dar una sola obra o un solo autor, sino desde la variedad de obras y autores puestos en relación. Con esta intersubjetividad, la pluralidad literaria retorna al espacio humano su propia dinamicidad.

No obstante, el espacio no será un «tout référentiel», sino más bien una «cellule germinale» que prolifera anárquicamente según los estratos humanos que van sucediéndose en el decurso temporal. Por consiguiente, si el espacio humano es constante emergencia, su aspecto muta con el tiempo. Es por ello que la geocrítica también toma en consideración la diacronía histórica. En palabras de Westphal, todos los espacios humanos, sean o no ciudades, son tributarios de los estratos que la fundan; «le présent constitue le dernier estade du passé» (2000: 25). El presente también es, sin duda, el último interludio del espacio, resultado de todo tipo de asincronías pasadas y propias de la acción humana (tanto de sus acciones conscientes como de sus accidentes). Así pues, desde su relación con la temporalidad, el espacio humano aparece como un cuerpo polirrítmico (así lo expresa Henri Lefebvre) que demuestra su *compossibilité* dentro del amplio abanico de posibilidades humanas que se producen en él.

4. El autor utiliza la misma imagen del *archipiélago* en su último ensayo, recogida también por otros autores como Édouard Glissant o Claude Simon –tal y como cita Westphal (2016: 230-231)– pero la valora diferentemente: aunque le sigue pareciendo sugerente como símbolo de la descentralización y del multicentrismo planetario, afirma que en la «métaphore de l'archipel [...] continue d'articuler la pensée autour de repères hiérarchisés, fût-ce implicitement» (2016: 232).

Ello nos conduce finalmente a destacar que estas compatibilidades se demuestran interactuando. Más allá del Yo y del Otro, la geocrítica se muestra polifónica, dialogante entre los activos autóctonos y alógenos. No se fundamenta en los etnotipos culturales (símbolos positivos de un supuesto referente para el enaltecimiento nacional) ni tampoco se encasilla en la alteridad (imagen a veces peyorativa *del o de lo* considerado extranjero), más bien hace convivir a ambos (y *entre otros*) sin necesidad de crear apriorismos. Y si los autores literarios pudieran tener un papel preponderante en la reflexión geocrítica, no supondría más que uno de sus motores de abordaje. En cualquier caso, esta fusión de voces denota los permanentes viajes espaciales (de ida y vuelta) y temporales (de una época a otra) que proyecta la geocrítica, dentro de un trabajo incesante de creación y de recreación que ha moldeado y sigue moldeando nuestras identidades culturales y que, desde la literatura y demás artes, contribuye, según afirma el autor, al flujo de los imaginarios, de las transformaciones profundas.

3. LA CAGE DES MÉRIDIEUS: LA JAULA GLOBAL DESDE EL ARTE

La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation (2016) es el reciente ensayo de Bertrand Westphal que completa una trilogía de volúmenes dedicada a desarrollar los varios aspectos interdisciplinarios que moviliza el enfoque de la geocrítica. Así, después de *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007) y *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte* (2011), en *La Cage des méridiens* Westphal no solo reflexiona sobre la relación entre la dimensión espacial y la palabra poética, sino que la extiende a las contribuciones del arte contemporáneo. El autor enfoca su estudio hacia la crítica al sistema-mundo de la globalización, desde varios aspectos como son las fronteras y las posibilidades de movilidad a escala internacional, las identidades y las relaciones socioculturales entre territorios, el dominio de los cánones literarios frente a las culturas orales, o bien la traducción y las interinfluencias lingüísticas entre culturas y estados. Westphal abre pues el debate entre, por un lado, los ejes culturales que sostienen a la modernidad y que perpetúan su tendencia a la uniformización de la sociedad a escala mundial y, por el otro, las diversas manifestaciones teóricas y artístico-literarias que proponen hacer frente a esta dinámica global a fin de tejer un nuevo marco de relaciones basado en la pluralidad.

3.1. El topo en su madriguera

La obra se estructura en cinco capítulos que toman el nombre de cinco animales según los símbolos a los que el autor los asocia conceptualmente. El

primero de ellos es el topo, imagen de la occidentalización del mundo a través del imperialismo y el colonialismo. Las galerías subterráneas que excava el topo, pese a su extensión considerable y laberíntica, tendrían unos límites bien definidos para poder protegerse en su madriguera de los depredadores, imagen que se correspondería a la extensión de los estados modernos y a su poder de influencia controlados por medio de las fronteras. El peligro de esta progresión tentacular que desarrolla un instinto de protección, según Westphal, es que cuando se oponen barreras y muros, bien sea en el ámbito político o en el cultural, a la imagen del Otro («l'Autre fantasmé»), se acaba por encerrarse y restringir el campo del imaginario y su expresión literaria (2016: 46). Y ello a pesar de la diversidad lingüística que encontramos dentro de ese *singulier pluriel* al que llamamos Occidente.

Como su carácter unitario deriva de la imposición fronteriza y, pues, del conflicto permanente con el Otro, su singularidad es dolorosa; es una historia de desgarrar. Westphal lo ejemplifica con la mirada del *Angelus Novus* de Walter Benjamin (basado a su vez en la obra pictórica de Paul Klee): girado hacia el pasado, la catástrofe de los hechos que han marcado la historia de Occidente empuja el ángel hacia el futuro (al cual da la espalda) por medio de una tormenta que no se detiene y que cubre de ruinas todo cuanto observa, perplejo y sin capacidad de reacción, el Ángel de la Historia; «esta tormenta es lo que llamamos el progreso», termina Benjamin. Otro ejemplo paralelo de ese dolor desgarrado que provoca la modernidad sería la *saudade*, término portugués que expresa una nostalgia del futuro,⁵ un sentimiento de dolor por ausencia en el mismo momento en que experimentamos algo placentero. En palabras de Valeria Luiselli, sería «une faille qui s'ouvre soudain dans l'asphalte; les rivières et les lacs de Mexico; les draps après l'amour» (62). Todo ello nos conduce a un progreso que no llegará a desencanto (o que no será tal), como el que nos ofrecía el director madrileño Jaime Chávarri en su filme-documento *El desencanto* (1976) sobre las relaciones familiares de los Panero. Lo que supone, en definitiva, transitar de la modernidad a la postmodernidad: empezar a divagar.

3.2. El dragón y el león

Los límites occidentales se distinguen con nitidez en el plano cultural con la existencia de un canon que dicta lo que es digno de ser leído y conocido, al mismo tiempo que inyecta tranquilidad a aquellos para quienes el horizonte es

5. En palabras de Westphal, «la nostalgie à venir d'un présent destiné à s'éclipser dans le passé» (2016: 59).

«une frontière labile» (Westphal, 2016: 105). Autores como Franco Moretti o corrientes de pensamiento como los estudios postcoloniales han criticado el hermetismo cultural de Occidente por el cual este, aun reivindicando su carácter pretendidamente universalista, margina toda cultura y toda lengua (centenares, millares de ellas) sin capacidad de proyectarse en la metrópolis ni en su mercado como sistema. Dentro de su expansión globalizadora, el peligro de la endogamia es en este punto flagrante, ya que el etnocentrismo se encuentra en la base del despliegue occidental por el globo. ¿Sería posible, pues, ensayar un canon que tenga en cuenta la diversidad, reintentando, por ejemplo, una *World Literature*? ¿Caeríamos de nuevo en una descompensación entre aquellas culturas y territorios más potentes y centrales, o por el contrario provocaríamos una inflación de obras traducidas de lenguas minoritarias o minorizadas (o simplemente ignoradas) por la globalización?

Para poder esbozar alguna respuesta a estos interrogantes, Westphal plantea si es legítimo abarcar lo universal, es decir, querer totalizar la experiencia humana. Si bien esta visión es un signo distintivo del pensamiento occidental, descartarla podría resultar en un relativismo cultural contraproducente para las sociedades periféricas, ya que a fuerza de querer preservar la autenticidad del Otro se acaba por *reificarlo* en su presunta alteridad. En la medida en que el ser humano se expresa, forzosamente connota, y por lo tanto no puede privarse de influir sobre el Otro, tal como ocurre con la *traducción*, definida por Pascale Casanova como un arma de lucha en el ámbito literario internacional –«l'enjeu et l'arme majeurs de la rivalité universelles entre les joueurs, une des formes spécifiques de la lutte dans l'espace littéraire international» (Westphal, 2016: 146). ¿Estamos, pues, abocados a un juego competitivo, a una *guerra* cultural (y no solo cultural) de todos contra todos que para nada nos asegura sobrevivir en esta aldea global?

Ante la compleja encrucijada postmoderna de detectar el problema del etnocentrismo pero no encontrar salidas convincentes para la mayoría, Westphal sugiere modificar el alcance del desafío occidental para así poder *jugar con los demás* con otras reglas que no alimenten más nuestra confrontación y autodestrucción: si Occidente, con más o menos justas pretensiones, ha intentado históricamente imponer su punto de vista a los demás sujetos, se trataría de que este renuncie a esta apropiación indebida (como expresa el autor), que se «regionalice», para poder trabajar en equipo o cooperar en la diversidad, descubriendo y experimentado maneras de llegar a acuerdos entre los varios agentes (al fin y al cabo, este sería el sentido originario del *canon*, como lo precisa Edward Said).

En esencia, ¿es posible pedir (¿exigir?) a los sujetos y a las sociedades que abandonen toda práctica de origen o reminiscencia colonial en los territorios (reales y ficticios) donde los grupos humanos se desarrollan, a fin de que los

territorios dejen de ser lugares controlados, estriados, y vuelvan a ser espacios abiertos, lisos?⁶ Renunciar, replegarse, frustra e incomoda, ya que afecta al orgullo de quien busca el control absoluto de la vida. Desapropiarse (¿en favor de otro o de algo ajeno?) y descentrarse causa inseguridad, causa miedo. Westphal recoge aquí las ideas de Giorgio Agamben y de Zigmunt Bauman, dando una dimensión tanto individual como global a una crisis que muestra seres y comunidades desorientados, deslocalizados y en tránsito; desenraizados y desposeídos en nuestra era de la globalización.

3.3. De la ardilla al colimbo: sumergirnos en el porvenir

En las últimas páginas del ensayo, la imagen correspondiente a la obra de Maurizio Cattelan *Bidibidobidiboo*, de 1996, nos muestra una ardilla sentada con su cabeza desplomada sobre una mesa. A su lado, en el suelo, una pistola. Una ardilla, la ardilla que gira sin cesar y sin escapatoria en esta rueda dentro de la *cage des méridiens* o jaula de los meridianos, ¿se tomaría las cosas tan en serio hasta el punto de aniquilarse?, se pregunta Westphal. ¿Sería pues el nihilismo la salida? «There is no future, no future for you, no future for me», cantaban Los Sex Pistols en *God Save the Queen* (1977); también *Trainspotting* (1996), adaptación cinematográfica de la novela homónima del escocés Irvine Welsh, icono postmoderno de una generación, parece transmitir el mismo eslogan punk: «Choose life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television. [...] Choose your future. Choose life... But why would I want to do a thing like that? I chose not to choose life: I chose something else. And the reasons? There are no reasons. Who needs reasons when you've got heroin?». ¿Quedarían, pues, otras opciones para nuestras sociedades que no fueran la del *trainspotting*, esa afición de observar trenes como quien observa un mundo ajeno, a dos escalas y velocidades abismales (de consumo y posesiones, de tareas y oportunidades, de ocio y movilidad, de derechos y libertades)? ¿O, más drástica y bruta, quedaría solo el *trainspotting*, en su acepción del argot escocés, de buscar la vena para inyectarse droga, es decir, escapar de la conciencia de realidad en la medida que lo permiten los múltiples «paraísos» sintéticos?

Ante la acuñada *sociedad del riesgo* (post)moderna, definida por Anthony Giddens (1999) como aquella que cada vez está más preocupada por el futuro y a la vez por la seguridad en un proceso de crisis (¿tragedia?) socioeconómica, humanitaria y ambiental-ecológica, Bertrand Westphal (apoyándose en las

6. Es posible concebir un territorio desterritorializado, o bien estamos «condamnés à vivre dans un espace dont la représentation s'efforce d'être unique et statique», que privilegia el «État» por encima del «Étatant» (Westphal, 2000: 38-39)?

propuestas de Slavoj Žižek, entre otros) aboga por dejar a un lado ese *futuro* para pensar más bien en nuestro *porvenir*. El concepto del *avenir* (en francés y también en catalán), estrechamente ligado al término *aventura* y así a un recorrido que se realizará pero de manera no determinada (ni determinista, nos recuerda el autor), enlaza de hecho con una frase atribuida popularmente a Danny Boyle, director de la película anterior, «I'm not running away, I'm moving on». Pensar en el porvenir implica proponerse vivir en el cambio permanente, en un movimiento que no (solo) trata de huir de aquello que se detesta (cosa que provoca la caída en los márgenes neoliberales de la globalización) sino que busca y decide por sí mismo hacia dónde encaminarse, proponiendo y tejiendo relaciones desde la diversidad, tanto en el tiempo (el autor cita aquí movimientos como el *slow food*) como en el espacio.

A propósito de éste último término, Westphal analiza la obra de Brigitte Williams *In peace*, realizada en 2007, donde la autora proyecta una esfera mundial en la cual todos los estados actuales se sitúan en un círculo periférico, dejando que el espacio central lo ocupe íntegramente el mar, símbolo de la movilidad del agua que permitiría interconectar a las sociedades. Se trataría pues de una metáfora que expresa la necesidad de situar en un plano heterárquico (en oposición al jerárquico) las relaciones entre las diversas sociedades del mundo, lo cual daría paso a un auténtico diálogo entre culturas, entre iguales (*interculturalidad*), y no desde posiciones estáticas sino desde la necesidad de performarse mutua y constantemente (asumiendo la *transculturalidad*). Partiendo del concepto del *avenir* que propone Westphal (el viaje que vendrá y que será abierto), transitaríamos hacia el *avenirse* (tanto en español como en catalán, *avenir-se*), es decir, ponerse de acuerdo, estar en armonía desde la variedad de opciones y opiniones. Como no hay interacción sin movilidad, el agua (elemento que simboliza el flujo constante) será el eje, el engranaje necesario entre territorios que habrá que situar en el centro del mapamundi, como propone Williams: al igual que el colimbo (*plongeon* en francés) se zambulle en el agua, los diversos territorios del globo deberán ir más allá de sus límites, tendrán que nadar y sumergirse (*plonger* en francés) para ponerse en relación los unos con los otros en su aventura de transgredir, mostrándose inestables, incompletos, inciertos y, por consiguiente, diaspóricos, tal y como concluye Westphal en su ensayo.⁷

7. Esto nos lleva a la reflexión de la filósofa Marina Garcés (2015), citando a la comparatista Judith Butler: «hay política y vida humana cuando aprendemos a convivir con aquellos que no hemos elegido, con aquellos que nos son dados». Garcés prosigue su reflexión: «la pregunta no es qué tenemos de iguales o de diferentes, sino qué nos vincula, qué nos compromete a los unos con los otros para poder apostar de manera radical por aquellos vínculos que asumamos colectivamente y no por aquellos que nos destruyan los unos a los otros».

En este proceso de *transterritorialización* que propone el autor (partiendo del concepto primero de *desterritorialización* ya analizado y sosteniéndose en las tesis de Christian Moraru), de creación de este tercer espacio⁸ nacido de la necesidad de atravesarse entre dos o varios sujetos, asistimos a una *desantropización* del medio, ya que lo humano (representado por el continente) ya no se encuentra en el centro sino en la periferia. Se invoca la necesidad de decrecer, de situarnos en una talla más ajustada a la estabilidad y perdurabilidad de nuestro sistema ecológico. La mirada de los pintores Ma Yuan y Xia Gui, bajo la dinastía china de los Song del Sur, inspira a Westphal a la hora de abordar esta concepción: «s'ils sont connus, c'est parce qu'ils avaient pris l'habitude de représenter l'individu dans l'extrême périphérie de leur œuvre» (2016: 235). Descentradas, las figuras humanas son insignificantes ante los paisajes de las pinturas de estos dos autores. Incluso el mismo Bertrand Westphal se encuentra descentrado (y así reequilibrado) hacia el Otro, ya que todas sus experiencias personales recogidas en su ensayo las conjuga en segunda persona del singular. En este camino que parte del Yo desaparecido del autor para llegar al Tú del lector (convertido a la vez en el camuflado autor), la voz geocrítica se convierte efectivamente en un significativo Nosotros.

Leemos en la misma página de la cita anterior *modestia, humildad*; también *clarividencia*. Unas páginas más adelante, *utopía*. ¿Sería esta concepción una utopía? Robert Tally concluye que la naturaleza aparentemente inalterable del sistema-mundo se asume como un hecho, pues parece más fácil imaginar un mundo apocalíptico que una alternativa real al sistema político y económico en el que estamos encerrados (Westphal, 2016: 245). Si el *futuro* nos determina hacia el apocalipsis, acumulando más y más ruina como la que contemplaba impotente el *Angelus Novus*; si ésa es la vida del futuro (convertida entonces en *no-vida*), quizás sea necesario tomar en consideración las tesis que Westphal propone en *La Cage des méridiens* para hacer frente, desde la literatura y el arte contemporáneos, a la globalización. La utopía, siguiendo a Tally, supondría atrevernos a trazar nuevos mapas desde las artes: si el espacio es indefinido por naturaleza, la literatura debe enseñarnos a valorar la incertidumbre, más allá de cualquier representación geográfica del mundo que lo estríe, ya sea mediante meridianos o fronteras. Aquí, la imaginación y la humildad irían de la mano. Una humildad periférica y transterritorializada, apuntalada desde cualquier rincón del planeta y recogida magistralmente por Westphal en este ensayo a través de todo tipo de referencias teóricas y artísticas. En este «giro planetario» (según Elias y Moraru) que hace elogio de la lentitud, Westphal preserva el tiempo de la reflexión para poner en tela de juicio todo tipo de autores y propuestas que

8. Concepto tratado por Edward Soja en *Thirdspace*, 1996 (ver bibliografía).

deliberan entorno a esta jaula de los meridianos y sobre sus posibles salidas. De hecho, las reflexiones del autor nos interrogan a todos nosotros sobre si hay una visión que no sea móvil, un discurso que no sea nómada, o si más bien cualquier cosmovisión no es sino la visión de un universo posible o, como máximo, «plausible» (Westphal, 2016: 262-263).

Así, mientras el icónico e irónico lema de *Trainspotting* («Choose your future, choose life») refleja a la práctica un «Choose your future, choose no life», Westphal parece aventurarnos más bien a un «Choose *our coming*, choose *lives*» (en plural). He aquí otros que se esbozan en el ensayo: pasemos de la zona de confort a la zona de contacto,⁹ desarrollando una «poética de la relación» (como propone Édouard Glissant). Descentrémonos: tratemos de interaccionar; ancorémonos al espacio, bioconectémonos. ¿Permitirá ello superar la saturación en bucle y las ausencias fantaseadas de la postmodernidad? Ese es el propósito de Westphal en su último ensayo, un desafío perfilado desde una mirada geocrítica querida y necesariamente plural, altavoz de propuestas artístico-literarias de toda índole que se agrupan en esta obra desde la más sentida diversidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G.** (1957): *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France.
- BOYLE, D.** (1996): *Trainspotting*, Reino Unido [filme].
- CHÁVARRI, J.** (1976): *El desencanto*, España [filme].
- GARCÉS, M.** (2015): *Filosofía inacabada*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GIDDENS, A.** (1999): «Risk and Responsibility», *Modern Law Review*, 62: 1-10.
- LÉVY, C.** (2014): *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LÉVY, C.; WESTPHAL, B.** (dirs.) (2014): *Géocritique: État des lieux / Geocriticism: A Survey*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- SANSOT, P.** (1973): *Poétique de la ville*, París, Klincksieck.
- SEX PISTOLS** (1977): *Never Mind the Bollocks. Here's the Sex Pistols*, Londres, Virgin.
- SOJA, E.** (1996): *Thirdspace*, Oxford, Blackwell.

9. Para Susan Stanford Friedman, «La planéтарité n'est pas une menace, mais une opportunité. Elle implique que l'on quitte la zone de confort pour une zone de contact» (Westphal, 2016: 226).

- TALLY, R. T.** (2011): *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- (2013): *Spatiality*. Londres/Nueva York, Routledge.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA** (2015): «La vida en comú», *Amb filosofia*, España, <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/amb-filosofia/la-vida-en-comu/video/5572230/> [vídeo]
- WESTPHAL, B.** (dir.) (2000): *La Géocritique. Mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- (2007): *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, París, Les Éditions de Minuit.
- (2011): *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, París, Les Éditions de Minuit.
- (2016): *La Cage des méridiens*, París, Les Éditions de Minuit.

Landscapes in ruins. Palm-tree fields in Elx, UNESCO World Heritage

Paisaje en ruinas. Palmeral en Elx, Patrimonio de la Humanidad
de la UNESCO

GASPAR JAÉN I URBÁN
UNIVERSITAT D'ALACANT

Artículo recibido el / *Article received*: 30-06-2016
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 02-11-2016

RESUMEN: El presente artículo plantea una reflexión sobre la evolución del palmeral de Elx partiendo del interés por mantener en vigor este espacio. El autor lo sitúa primeramente en su contexto histórico y geográfico para luego remontarse a sus orígenes, ligados al aprovechamiento de la palmera en la economía local y de la región. Sin embargo, los intereses culturales y turísticos predominantes en la actualidad pueden contribuir a la desaparición paulatina de los antiguos usos rurales de este entorno. En el artículo se examina la relación entre el palmeral y el desarrollo urbano de Elx, la conversión en suelo público y los riesgos de degradación inherentes a los cambios producidos.

Palabras clave: palmeral, Elx, turismo cultural, desarrollo urbano, paisaje.

ABSTRACT: The present article discusses the evolution of the palm grove of Elx, starting with the interest to maintain this alive. The author first situates the palm grove in its historical and geographical context and then goes back to its origins, linked to the use of the palm in the local economy and the region. However, the predominant cultural and tourism interests at present can contribute to the gradual disappearance of the old rural uses of this environment. The article examines the relationship between the palm grove and the urban development of Elx, the conversion to public land and the risks of degradation inherent to the changes produced.

Keywords: Palm tree fields, Elx, Cultural tourism, Urban development, Landscape.

«[...] lo sguardo lungo della geografia, che è scrittura della terra, ma dove anche la storia ha scritto il suo racconto. La geografia è disegnata dalla storia tramite le manipolazioni operate dall'uomo con le sue costruzioni, con i suoi insediamenti, con le sue città, che ospitano appunto la comunità civile».
Aldo Lino in M. Lucchini, *Oltre Babele*, Milano 2012, p. 10

1. INTRODUCTION: DIFERENT POSSIBILITIES ABOUT THE TITLE OF THIS PAPER

The subject of this paper may be looked at from different angles, so it can be given different titles. In fact, we will be looking at this subject from different perspectives: One perspective could be «We are going to talk about a Mediterranean landscape». But from the European point of view we can also talk about «A European landscape». However we must immediately add: «A South European landscape», so in general different terms, even opposite to Northern European landscape. We can go further and say that the landscape we are going to talk about is one area characterized by plants, by agriculture or by rural areas, not by mountains or cities or big rivers and big natural phenomena. We can also add that this place is under threat, that it is not in use anymore, or that soon it will be more or less in ruins, better or worst conserved. We can later talk about this place as a ruin, as an agricultural ruin.

Keeping in mind the previous possibilities about the subject of my paper, the title of it is finally going to be «Palm-tree plantations in Elx, South-East Spain, UNESCO World Heritage».

2. DOUBTS ABOUT THE CONCEPT OF LANDSCAPE

Firstly, let's have a look at this term, «landscape» or even «cityscape». I think that from the very start we should no longer have any trust in this word or concept. May be this distrust can lead us to reconsider it, or even omit it from our academic language, in spite of its being a word which has so much prestige in the academic and non-academic worlds nowadays.

But, it's a term which covers such a broad and often unsubstantial meaning and is used for so many different fields and intentions, so that in the end it has lost any substantial weight. In spite of all this, we will now continue using the term «Mediterranean Landscape» because it can be useful for our understanding.

3. THE LIMITED POWER OF IMAGES

It's likely that you are not familiar with palm tree fields. So, for example, if you were in Elx I could take you to visit those places and we could spend time familiarizing ourselves with this scene, because in a scientific method you need a direct visual knowledge of the subject you are approaching.

As that is obviously impossible today I'm going to show you a large quantity of images and later some pictures, designs, etc. which will properly substitute more or less the direct knowledge of the place.

The idea behind these images is not as you would expect from the widespread expression in Spanish «a picture is worth more than a thousand words».

On the contrary, as you can see these images are «dumb», so, as they are «dumb», they must be explained with words and that means giving them a voice.

When they have a voice and they have been explained you can better understand what is the subject of my research in the field (or area) of Spanish Town-Planning and Urban History.

4. GEOGRAPHY AND HISTORY

Geography and History are the first areas we will look at to understand what the problem is. On the map of Europe by «Google maps» you can see where Bristol is and where Alicante is. The journey takes two hours by plane and costs less than 100 £, may be even less than 50 £.

You know perfectly where Spain is within Europe but may be you do not know that Spain in the Modern Spanish Constitution, but also in old times, is called «The Kingdom of Spain».

5. THE KINGDOM OF ARAGON

You probably also know that in the medieval times most of Spain was inhabited by the moors, and our modern kingdom of Spain was formed over five centuries ago, by expelling the moors from Spain and exiling them to Africa.

In the beginning, we had three large different Christian kingdoms: Catalonia-Aragon, which is an eastern part of the peninsula; Castile-Leon in the middle; and Portugal towards the west.

These three kingdoms are the origins for three «Hispanic» languages, derived from Latin language: Catalan, Spanish, and Portuguese which in many English universities are included together in the same department and learned by the same students.

Elx is situated in the far south of the kingdom of Aragon, which extended in medieval time as far as the southern region of Italy (Naples and Sicily) and even parts of Greece. One important point to highlight is that through this expansion towards the east, as a counterpart, the Renaissance reached Spanish territory through the city of Valencia.

We must remember that two Popes in the 15th century, from the Borgia family, were born in Valencia and while they stayed in Rome, at the same time, they were bishops of the Cathedral of Valencia, where they sent a lot of presents: pictures, jewels, relics, and even artists (in person).

6. THE ROMAN CITY OF ILLICI

We can go back in time and think about the Roman empire, which as you well know occupied the shores of the Mediterranean Sea, reaching the Atlantic Ocean, the Atlas mountains, the Arabian desert, the rivers Rhine and Danube and the north of England, where they built the famous Hadrian's Wall.

Elx was founded by Romans in the middle of a big flat area of about 30 by 30 kilometers. In that area the Romans established the Illici Centuriatio. Maybe you do not know what a Centuriatio is. I am going to tell you that it is a big division of the land by roads in a squared pattern to permit farmers and peasants to settle there and to cultivate or farm the land.

These pieces or plots of land were usually given to old surviving Roman soldiers who built large houses on their property and lived there with servants, slaves and whole families, producing the food, the clothes and the tools they needed.

The old city of Elx, called Illici, is situated in the middle of this large Centuriatio. Before becoming a Roman city, this settlement was Carthaginian and Iberian, and it is well-known around the academic and artistic world because of the famous statue of the so called «Lady of Elx», the highlight, the pinnacle, of Iberian art, which was discovered around 1900 and was kept in the Louvre Museum in Paris and is now in the Archaeological Museum of Madrid.

7. THE VINALOPÓ RIVER. THE WATERING SYSTEM

The question is that this whole large area, the whole Centuriatio of Illici, was irrigated by a rather small, almost empty river called the Vinalopó. It is about 100 kilometers long; it begins in the mountains towards the north (that is the end of the big Iberian Mountain system that crosses the center of Spain to the Mediterranean Sea) and ends in the area of Elx.

And this river, over thousands and thousands of years has shaped this large flat area in the middle of which the Roman city of Illici was settled.

I am going to describe how, as with most of the Mediterranean rivers, it is dry during the summer period. That's the behavior of typical short Mediterranean rivers or ravines, which are dry for a long period of the year and then suddenly after a big storm become full and overflow causing profuse and dangerous floods.

Another characteristic of this river is that the water is not good for drinking because of the high level of salts dissolved in the water. But, instead, that salted water is perfectly good for the palm trees, for the pomegranates and for other plants and trees that, on the other hand, love the sun and dryness. This is probably the origin of the large, extensive, numerous palm tree fields in Elx.

As you can see palm trees all around the Mediterranean Sea, but they are usually isolated trees, or trees in gardens, or just trees near the houses, like a holy presence, because it is a sacred tree in Christian tradition. But in no other place of Europe can you see such a vast extension of palm trees as in Elx, shaping the landscape so powerfully that it reminds us (even today and more so in the past) of the Arab countries like Iraq, Palestine, Egypt, Tunisia, etc.

The last characteristic of this river which is relevant to our lecture and very important to our study is that the end of this river, before reaching the sea, forms an «albufera». Let me explain what an «albufera» is.

There are three possibilities for the rivers when they reach the sea: the first possibility is that the river forms an estuary (as the Thames in London and Tajo in Lisbon) where the river flows immediately into the sea and the ships can go into the estuary.

A second possibility is that the river forms a delta, where the land that mixes with water forms big areas of new lands penetrating the sea, like the Nile near Alexandria, the Ebro in Spain and the Amazon in the Atlantic Ocean. In this way, very fertile agricultural land is formed and farmers settle there.

The third possibility is that the river doesn't reach the sea at all, but spreads, forming a kind of lake with fresh water, close to but separated from the sea, called «albufera». The Albufera of Valencia, in Spain, is very famous. Usually these are big areas of shallows and marshes that are very rich in fauna and flora because there, the river water and the sea water meet and mix together with the movement of wind and rains and storms.

In this third case there are a lot of salts which accumulate in the soil. These salts make it possible to grow some hard trees and plants (like palm trees), and absolutely impossible for more delicate and non-adapted plants (like orange and lemon trees). The extreme image of these arid plants is what you can see in Arizona and other deserted lands of the world.

8. CHARACTERISTICS OF THE PLANTATION. USES AND PRODUCTS

The first thing we must point out is that the main part of this plantation covered an extended area.

We can measure that area; it is about 5 km long and half a kilometer wide and shaped around the city in the shape of a crescent moon.

The whole extension is just agricultural land. It is no longer a forest. It is no longer a garden. It is not a forest because the trees need to be taken care of every now and then, for example pruning every year, watering every month, tying up the bunches of fruit in summer and cutting it in autumn. That's why this land is not a wild forest.

And it is not a garden because they are not ornamental plants but productive plants. Unlike in a garden, these plants have been planted by farming people, who try to get the most out of them.

On the other hand, as a whole the site is similar to a forest because these trees are very close together and very old, and the site is also similar to a garden, because it offers a beautiful view to look at.

All around the south, the east and the south east of Spain you can find palm trees for both their beauty and for their usefulness. Near country houses usually there are two, three or four palm trees and that is one of the typical images of the Mediterranean.

In the South-East of Spain, you can find them in rows close to or shaping pathways, marking the route in the distance, so you can see from afar the path or road they mark. That's very usual in relation to orange tree fields that need to be protected from cold temperatures and from strong winds. And it is a similar system of plantation protection as in other Mediterranean areas which are formed by oleanders or cypresses.

Later you can see a large extension of palm tree fields around the «albufera» of Elx we have just talked about, on the edge of the marshes (a huge extension of marshes) that the Vinalopó forms near the sea.

The most important historical and famous group of palm tree fields are around the city of Elx. This group creates an urban view (or vision) that has been the most celebrated view of the city over the centuries, and one of the most famous views in Spain, for more than two hundred years.

The close relationship between city and palm tree fields (so it is between city and non-city) started with the palm tree growers, which must be seen as one of the «urban professions» rather than a «rural profession», because of the high specialization of the skills their work involves, and because of the closeness of the palms themselves.

Over many centuries that close contact between city and palm trees has created a fossil border or frontier between them.

In our case, the classical Marxist contradiction between country and city, in my opinion, is rather a contradiction between city and non-city. We can even talk in some sense about «built city» and «non-built city».

From old times these were the richest land in the area. We can consider it as the richest land since the Christian conquest until the second half of the 20th Century. These lands were owned by the wealthiest bourgeoisie, richest landowners, and they had the first right to water, while other lands could only have access to the water left over.

When there was not enough water in summer, the water that reached Elx by the river (the only one available before the 20th Century!) was used for the palm trees. Other parts of the province were for dry land crops, like olive trees or barley or even wheat.

We are going to talk now about how the palm trees provide various valuable products which have many different uses which were the basis of the wealth of these plantations from the beginning. That was the reason why our ancestors planted them.

My English teacher Lorraine was once told that if she eats a date from Elx she will never leave. So she always refuses to eat dates, but the funny thing is she has never left Elx. In spite of my English teacher's attitude, dates were an important product for the local economy until recent times. Our ancestors used to sell dates from beautiful stalls, which they set up throughout the province on days of «fiesta», for example palm-Sunday, Saint Anthony's day, Saint Joseph's day, Saint George's day, etc.

Some dates were good as food for people but not all of them since we have many varieties of dates because of the genetic dispersion. That means that if you plant a stone or pip from a date, the new plant that is born never has the same genetic characteristic of the original palm tree, giving different quality dates, slightly different shape of palms, etc. The best dates were used as food for people and the lower quality varieties were used as food for animals, and the animals include big animals like pigs, sheep and goats, or even horses, mules and cows, but also small animals like rabbits and hens. This was the main use, the most valuable product, of the palm trees: the dates.

The second use was the palm itself, because you must remember there was a time when plastic still had not been invented. A time we lived without oil, and without the problems oil causes us every day, economic and environmental problems. So at that time (that seems so far but that really is so close to our present) with palms we used to make rooms, baskets, hats, mats, brushes, sun shades, and we even plaited it as a type of fence to shut the palm tree fields all around its perimeter.

Another important use of the palm-trees from the middle ages till nowadays, for both the Christians and the Jews, was the religious use. So they used to cut

the tender palms to celebrate Easter, the Christian Pascua, or the Jewish Pascua. In particular Palm Sunday, for Christians, became especially important to commemorate the arrival of Jesus in Jerusalem, where he was received joyfully by people carrying olive branches and palm branches.

Another use for the day-to-day life was that the remains after pruning were used as fuel for the bakeries of the town or for make fire for domestic uses at the same farmer's home. Still another minor use was as fertilizer. The organic remains of some parts of the tree, the trunk and the base of the leaves were used mixed with depositions from people and animals as a good soil fertilizer.

In the fields of palm-trees there were plenty of different eatable grasses which were used in salads for people and to feed (to graze) the animals kept at home. These animals were from the sties, stables and sheds on the land.

But the whole of this rural world was condemned to disappear as a consequence of the spreading and development of the Industrial Revolution. Instead, after the beginning of the 20th century the uniqueness of this spectacular area of palm trees (unique to Europe) became a high cultural value.

While the common uses we have talked about were disappearing, this cultural value has become the only one to remain, transformed from a high cultural appreciation into a tourist attraction. Gradually all the original values disappeared, a thing that nobody seems to regret in Elx.

Because the tourist vision requires no more than the vision of a picture, the vision of what they are looking at, which can be true or false, real or unreal. But the tour operators and the UNESCO tell you that that picture is worthy and you believe them, and at the end your only goal is to take a picture of something which someone told you is important. The traditional uses and benefits have become obsolete, without any uses, but you can do without them.

9. LEGISLATION

One of the most amazing outcomes of this place is the extensive legislation that has been established to try to protect it. The ensemble of laws began in a very early period of the history of European environmental laws, when nobody thought that an agricultural crop should be protected. At that time the protection was only aimed at large natural areas like Yellowstone Park in the USA, or ancient stone monuments like roman buildings or Stonehenge.

Despite the world situation, in the 1920s the Spanish Government forbade the uprooting or cutting down of palm trees. Around 1900 Elx experienced spectacular urban and economic growth and businessmen started to cut down palm trees all around the city to build new housing estates and groups of factories.

The government of the 2nd Spanish Republic, which was a very progressive period, brought in a special law to preserve the palm trees in Elx.

After the Civil War, in 1945, Franco's Government included Elx palm trees in the list of artistic historical gardens of Spain, along with places as emblematic as the Alhambra and Generalife of Granada. In the eighties the autonomous government introduced a new law to safeguard and protect the plantations. Through this law they focused on legislation for a planted area for the first time. But remember that it was an artificial area, not a natural forest, not a garden planted for its beauty.

All the positive consideration of the laws about the palm trees of Elx culminated in UNESCO naming it World Heritage in 2000.

Meanwhile, between 1940 and nowadays, the Council of Elx has made a lot of town planning documents where they state how this area should be treated before becoming a part of the city. In some places you can build new houses (for rich families, of course), in other places you can build public social installations like hospitals, schools, parks. In some places you can build private installations like hotels, gardens, religious facilities, etc.

Can we see the usefulness of all that extensive legislation for the real preservation of an agricultural area? Not really! Because, in the end, the only goal or possibilities for town planning is to build up the town, not to maintain its agricultural or rural uses.

On the other hand, through the constant consideration of the laws towards the area as a cultural landscape, a consciousness of its value has arisen which has made it impossible to directly destroy the place. The destruction, under the form of continuous degradation, is at present very slow, and can only be noticed if you have an attentive eye or a scientific method of observation, or of looking at the evolution and changing of the town over the years.

10. THE BIG LOSSES: LOSS OF ORIGINAL AGRICULTURAL VALUE, LOSS OF IRRIGATION SYSTEM, LOSS OF RELATED USES OF THE LAND

The city's proximity to the palm tree fields (in fact they border on each other) has caused the expansion of the city to change its direction. Since the 18th century the expansion was compulsory: the city occupied the fields of palm trees, especially because these fields were situated around the city to the north, south and east. On the west of the city there was a very deep ravine that stopped or prevented urban expansion in that direction, especially without bridges. The construction of a bridge in old times was not a common occurrence and we did not have any bridges crossing that deep ravine or river until the 18th century.

The first example of the modern city expansion was in the 18th century. The results were three new areas of urban land, which were obtained by cutting down palm tree fields, by flattening the land, by eliminating canals, old houses, old fences and by dividing the area into plots, selling them, and in the end building new houses there.

The process of forming new urban areas was stopped because of upheavals throughout Spain and Europe that took place at the beginning of the 19th century.

The first upheaval was caused by the Napoleonic wars or invasion that took place throughout Europe except in Britain. The war was particularly hard in Spain and in Elx, with the French occupation, murders, destruction. Secondly, an epidemic of yellow fever, which happened after the Napoleonic war, killed a third of the people living in Elx. It lasted only a couple of months but had consequences that lasted over seventy years.

The situation of the city after the war and the epidemic was of extreme misery and poverty. There was no food, the economy was ruined and many kinds of political problems arose between the old aristocratic political system, and the new bourgeois political system. The most shocking example of the bad situation was the new cemetery. The people who had died of yellow fever were buried. The cemetery was completely open, no fence or closure, with dogs digging up the corpses for food and the Council without money to fence off the place. There was no money for a simple fence around the cemetery to avoid the wild dogs coming in.

This situation of poverty lasted until the end of the 19th century. During that time they could not even think about building one single house or one single street, let alone build or develop new areas.

The new economy began to grow towards 1880, based on shoe factories (which is still the areas main industry in Elx). The prosperous situation and fresh money allowed them to start building new wealthy houses and factories. But the model for these new areas was the same model as that of the century before: cut down the palm trees, flatten the surface, divide the land into plots, sell them and build new houses.

11. A NEW MEANING AND A NEW VALUE OF THE SITE: TOURISTIC, CULTURAL, ANTHROPOLOGICAL. PUBLIC PROPERTY

In the middle of this new destruction of the agricultural surroundings, a new idea or new way of perspective arose: to consider the palm trees as having an important cultural meaning. That cultural meaning made them worth preserving. From the 16th century the travelers that arrived in Elx saw our landscape as

something original and different from the usual European landscape. Even if they compare these landscapes to the most recognized or well-known landscapes in the south of Italy, for example. But before 1900 there was no kind of danger of the site disappearing as there is now (after 1900). Furthermore, tourism was not extensive as it began to develop around the same period. The new value of the site was a novelty and became very typical in the 20th century all around the world, with a new economic basis being established.

We can talk about the whole century, and more specifically now, in relation to tourist, ornamental and cultural values. However, even the fields that were not destroyed (absolutely cut down for the city) began to enter a new situation because of the loss of the original values which had to do with the survival of people and with their everyday life.

Related to the new situation, from the twenties, the idea arose that the property of the palm tree fields should not be private anymore, it should not be the property of the farmers or the bourgeoisie or the nobility, who were the owners of the land, but must be the property of the Council. In contrast to this opinion, no council of any city in the world has been owner of agricultural property. Normally they own old buildings, new buildings, theatres, museums, urban areas (gardens, parks, streets) or even mountains or forests, but no council has been «a farmer».

Despite this nonsensical idea, over the century the idea spread and became more and more dominant in the political circles of the city, the region and the state, the three levels of public administration. The process of becoming public property grew so much in the last six decades to present day that all the fields of palm trees close to the city are owned by the Council of Elx.

In the process converting these fields into public territory, only the fields that had become gardens, and have been cared for, are now in more or less acceptable conditions, as gardens. However the rest (a vast amount) have been and are treated improperly and converted more and more, day after day, year after year, into an agricultural ruin.

When these agricultural characteristics are lost, everything in that land changes day by day. People stop living there in a traditional way, animals stop grazing there, fruit is no longer collected and palms are no longer collected either.

This means that weeds grow out of control, trees become weaker and weaker and even fall down very often; to kill the weeds and the insects more and more herbicides and pesticides are used. The uses of poisonous products turn the land more and more into a waste land, into a desert.

The appearance or the arrival of two new dangerous plagues in the last two decades of the 20th century was particularly devastating. The two plagues, unknown to our ancestors, have attacked trees as the insects eat the trees until they die.

The first plague came with a fungi that entered the base of the branches, and infected them until it spread to the rest of the branch and until big parts of the canopy of the tree became dry or rotten.

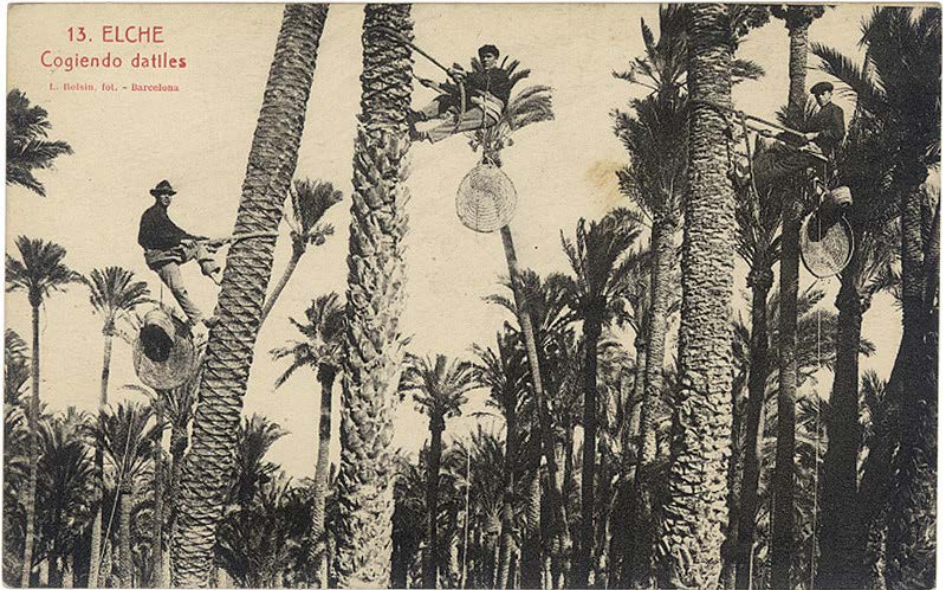
The second one, and much more dangerous plague, is a kind of red beetle that usually perforates the trunk of the tree at the top or at the base, instinctively going into the core and nesting there, living, eating and reproducing a large quantity of baby beetles. At the end of the process, just in some months, the palm tree dies without any remedy. Unlike the previous plague, which just affects the trees condition, this plague kills it.

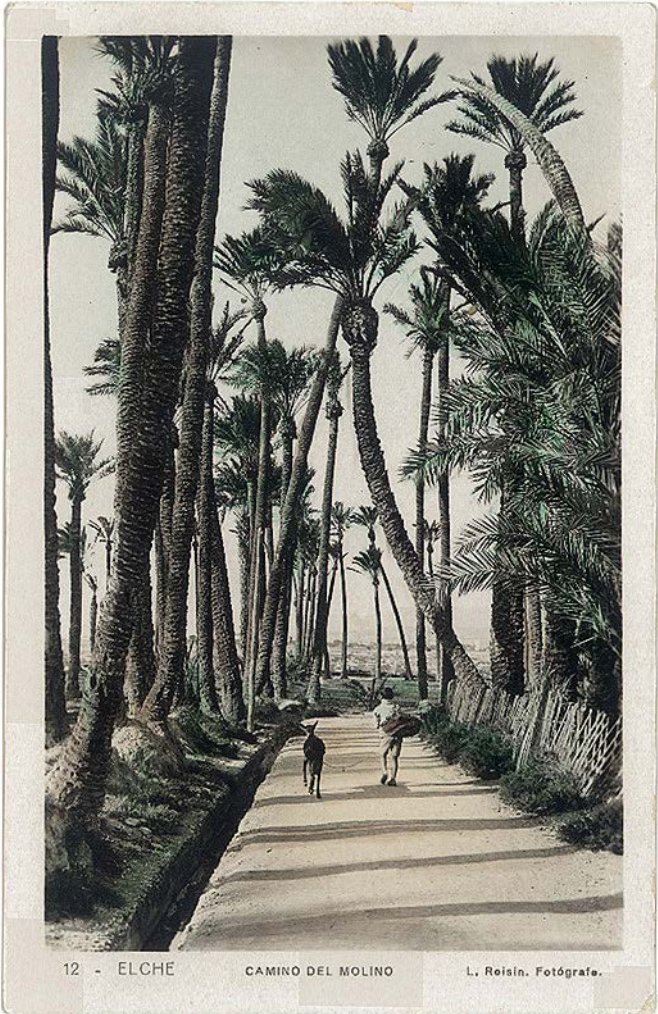
The red beetle killer has spread out throughout the Mediterranean and is eating and killing large extensions of all types of palm trees in gardens and parks. all around Spain, France and Italy. In places like Nice, Sicily or Sardinia, you can see a very depressing panorama of the remaining trunks of the dead palms, as if they were the columns of ancient Greek or Roman remains.

This killer beetle has been reported to come from Egypt, where it has extenuated great areas of palm tree crops. However I have no information about the harm that the insect has made on the oasis or other places of Africa or Asia, where the biggest palm tree fields can be found.

12. CONCLUSION

In the end, what we need to focus on as students and teachers of town planning is to think about: What we are seeing? How we can act? What we can do? What has been useful in the past? What has not been useful? I am trying to show how important the analysis of the link between this agricultural place and the city is. Like so many sites in the world, it is a sensitive place where we can intervene as a specialized surgeon just designing or defining ways of action, as with a scalpel, and think deeply about what the town planner's possibilities are and what can be excluded from these possibilities.

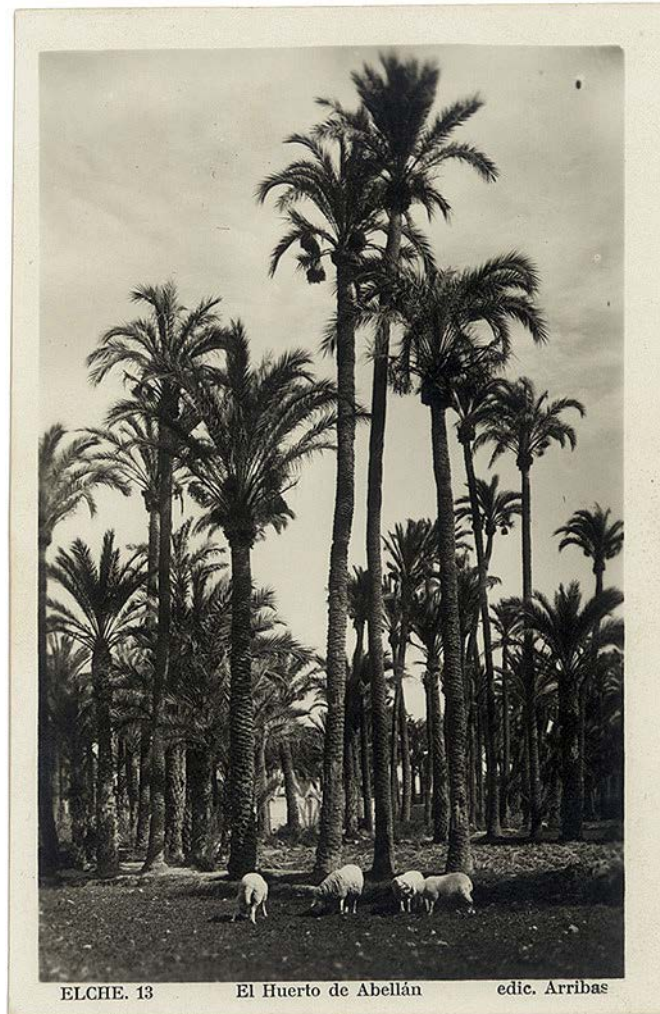




12 - ELCHE

CAMINO DEL MOLINO

L. Reisin. Fotógrafo.



BIBLIOGRAPHICAL RESOURCES

You can find a lot of books and articles about the palm trees of Elx, especially immediately before and after it was declared World Heritage by UNESCO. Unfortunately, most of this literature does not contain enough scientific essays that could be useful for our work as town planners, or for research from a geographical, economic or sociological point of view. They are not useful because they have usually been developed in an evocative, journalistic or non-literary way.

The most interesting papers written about agricultural landscape and gardening in this area maybe have been produced by the Polytechnic University of Valencia, University of Alicante and Miguel Hernández University.

Before our time, numerous papers were written between 1920 and 1960, but these papers aimed mainly at defending or saving the area from total disappearance, under the strong threat from the expansion of the city which was pushing against its limits. Since 1975, the vision of agricultural geography has become very important and, for example, my first studies between 1974 and 1982 were from this discipline (agricultural geography related to architecture and town planning). However, I immediately changed my vision towards Urban History and my Doctoral Thesis was about the modern formation of the city of Elx and its relation to the palm trees that surrounded it. Later, several scholars like myself have made studies and given lectures about this place.

My most significant primary source was my own personal background, because all my family worked with palm trees. All my childhood was spent in the palm tree fields, so I was able to get first-hand information about the agricultural way of life and way of production in the 1950s, when the place was still sufficiently alive. My father, my relatives and my grandparents were able to give me first-hand information about life in Elx in the years before that time (at the beginning of the century). I dedicate this lecture to them.

ASSUNTO, R. (1991): *Ontología y Teleología del jardín*, Madrid, Tecnos.

BACKER, A.-M. DE (1995): *En el corazón del palmeral, seguido de Cartas de Elche*, Elx, Ajuntament d'Elx.

CALDUCH CERVERA, J. (2002): *Temas de Composición Arquitectónica: Espacio y Lugar*, Alacant, ECU.

JAÉN I URBAN, G. (1979): «L'arquitectura popular dels horts de palmeres d'Elx: tres exemples», *L'Espill*, 4: 47-68.

— (1983): «El Palmerar», en **BÉRCHEZ J.** (ed.) (1983): *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, València, Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, vol. 1, 740, 411-419.

— (1990): *Formació de la moderna ciutat d'Elx: 1740-1962, del pont i raval de Santa Teresa al Pla General d'Ordenació Urbana*, Tesi Doctoral, inédita, Universitat Politècnica de València.

La construcció dels espais de la bibliofília en l'articulisme de Joan Francesc Mira¹

The construction of spaces for bibliophiles in the editorials of Joan Francesc Mira

SERGI SERRA ADSUARA
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / *Article received*: 14-11-2016
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 28-02-2017

RESUM: La biblioteca ha estat un àmbit que ha fascinat l'ésser humà a causa dels diferents nivells interpretatius que aquest espai genera. Aquest treball revisa els assajos periodístics en què l'escriptor Joan Francesc Mira s'hi refereix a fi d'il·lustrar l'heterogeneïtat de representacions que aquest espai de la bibliofília configura i, alhora, comprovar la utilitat de les columnes periodístiques com un gènere textual que permet la reconstrucció global d'un discurs temàtic personal malgrat la fragmentació que és inherent a aquest gènere. Aquests textos exemplifiquen com l'espai real, simplement percebut, esdevé un espai representat gràcies a les adherències culturals que la literatura hi incorpora.

Paraules clau: biblioteca, heterotopia, representació de l'espai, columna periodística, Joan Francesc Mira.

ABSTRACT: A library has been an area that has fascinated humans due to the different levels of interpretation that this space creates. This paper reviews those journalistic essays in which the writer Joan Francesc Mira refers to that kind of surroundings in order to show the diversity of representations that this space for *book passion* conforms and, simultaneously, to test the usefulness of newspaper columns as textual genre that allows the global reconstruction of a thematic personal discourse despite the fragmentation that is inherent in this genre. These texts illustrate how a real space, simply perceived, becomes a space represented through cultural adhesions incorporated by literature.

Keywords: Library, Heterotopia, Space's representation, Newspaper column, Joan Francesc Mira.

1. Projecte «Funcions educatives de la literatura...» (P1.1B2015-62).

«Le monde est fait pour aboutir à un beau livre»
Stéphane Mallarmé

«Podria donar-li un colp d'ull a la biblioteca? Supose que la major part dels llibres deuen ser enquadernats en pell. En una casa com aquesta...»
Joan Francesc Mira, *Els treballs perduts*, capítol II *L'hidra*

1. INTRODUCCIÓ

L'origen de l'escriptura comportà transformacions indubtables en l'organització i la gestió de les incipients comunitats urbanes sorgides en la zona mesopotàmica, on els sacerdots controlaven l'economia gràcies al domini dels símbols escrits. D'aquella gènesi literària ençà, la perenne evolució de les tècniques vinculades a la transmissió del llenguatge escrit ha seduït l'ésser humà a causa de les potencialitats extraordinàries que l'escriptura permet.

Aquesta fascinació ha influït decisivament en l'àmbit polític, el religiós i el cultural, tant en les societats antigues com en les actuals, on la lletra ha esdevingut un element central del funcionament col·lectiu, tot permetent ampliar les capacitats neurofisiològiques dels individus i diversificar la gestió social dels coneixements.

Aquesta suggestió per l'escriptura ha provocat que les persones hàgem gestionat les obligacions administratives o bé els delers culturals per mitjà de la recopilació de tota classe de textos, ja siga en forma de tauleta d'argila, rotllo de paper, quadern de pergami, còdex, llibre imprès o dispositiu electrònic. De fet, es creen ben aviat espais on dipositar els documents escrits, fet que dona pas a la creació de les primeres protobiblioteques com ara la d'Assurbanipal a Nínive, al segle VII a. C., que acollia textos en escriptura cuneïforme.

D'aleshores ençà, la diversitat tipològica de les biblioteques ha estat enorme atès que cada època històrica ha generat un tipus de relació entre la cultura i la comunitat, sent-ne la biblioteca una excrescència fidedigna. Efectivament, des de la biblioteca mítica de Babel, la del Liceu aristotèlic, l'hel·lenística d'Alexandria, les dels monestirs medievals, les principesques renaixentistes, les privades dels il·lustrats o les nacionals dels estats moderns fins a les biblioteques públiques i les virtuals contemporànies, la catalogació plural d'aquests espais demostra l'heterogènia manera d'entendre l'osmosi entre coneixement i societat.

Tot i aquesta heterogeneïtat de formats i usos, en aquest paper volem esbossar una descripció de l'espai dels llibres per la seua potencialitat a l'hora d'actuar com un gresol on convergeixen diferents nivells d'interpretació. De fet, la biblioteca és un extraordinari punt d'encontre de les dimensions real, imaginària i simbòlica de què parla l'estructuralisme de Lévi-Strauss ja que acull,

respectivament, el factor purament empíric, els valors conceptuals que els estaments socials de cada època hi han projectat i una producció de sentit simbòlic que, gràcies als documents que acull, fluctua de manera molt variable entre el nivell real i l'imaginari.

Certament, la condensació d'aquests nivells interpretatius en uns espais tan delimitats ha estat un pol d'atracció per a individus fascinats pel magnetisme que irradien les obres que aquests indrets acullen. Així és com les biblioteques van esdevenir l'hàbitat predilecte dels bibliòfils.

És el cas de l'escriptor valencià Joan Francesc Mira, que tant en la seua trajectòria novel·lística com en els seus articles periodístics (*El Temps*, *El País*, *Avui*...) ha expressat al llarg de les últimes quatre dècades una constant passió pels referents culturals clàssics i, en el cas que ens convoca, pels espais de la bibliofília: «el paradís podria ser una biblioteca infinita, on els llibres no s'acabarien mai, perquè si s'exhaurien, si no en quedaven més per llegir, voldria dir que s'acabava també l'eternitat» (Mira, 1998: 189).

Aquesta concepció de la biblioteca com a eternitat s'adiu d'allò més a un dels principis que Michel Foucault –seguidor heterodox de l'estructuralisme de Lévi-Strauss– exposava per tal d'analitzar aquells *espais altres* caracteritzats per la capacitat d'anar més enllà de la significació real del lloc que ocupen; en altres mots, indrets que desborden vivencialment la construcció física i funcional que els fita per a aconseguir convertir-se en quelcom més que un espai real. Ens referim al concepte de les heterotopies, encunyat per Foucault i exemplificat en llocs coma ara les fires, els cementiris, els bordells, els jardins, els museus... o les biblioteques.

Efectivament, les biblioteques esdevenen espais que densifiquen el temps, ja que alberguen documents de qualsevol època i d'acumular discursos oposats, pertanyents a estètiques antagòniques i dogmes irreconciliables. Fet i fet, l'àmbit dels llibres encarna una de les paradoxes de les heterotopies: fer convergir diferents temps en un espai fix i immòbil.

Així doncs, pretenem discórrer sobre els significats que els espais bibliogràfics han projectat socialment en diferents èpoques, tot il·lustrant aquesta reflexió a partir dels comentaris sobre aquests espais que Joan Francesc Mira ha anat espargint en les seues columnes periodístiques. Tot i que aquest gènere fillol de l'assaig es caracteritza per una immanent fragmentació que impedeix l'examen exhaustiu d'una matèria, la nostra proposta entén la columna periodística com un *assaig* seriat, ja que aquesta perspectiva ens permetrà revisar aquelles columnes en què Mira aborda el motiu de l'espai dels llibres, ja siga com a tema central del discurs o bé com a circumstància anecdòtica.

Al remat, l'aplec dels assajos periodístics en què Mira en parla és un punt de suport per tal de reflexionar sobre aquest indrets i, alhora, comprovar que l'examen d'aquests assajos seriat possibilita la reconstrucció d'un discurs temàtic personal que es va sedimentant pausadament, al llarg de molts anys, amb cada publicació setmanal.

2. ALGUNES BIBLIOTEQUES MÍTIQUES

Com comentàvem suara, en *Des espaces autres*, Foucault havia proposat una descripció sistemàtica –*hétérotopies*– d'aquells «lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables» (Foucault, 1984: 47). Un exemple literari d'aquests espais és la biblioteca infinita descrita per Borges en el ja clàssic conte *La biblioteca de Babel*, en què descriu una biblioteca que configura i substitueix tot l'univers. La *indefinida* biblioteca de l'escriptor argentí té un disseny extremadament barroc; entre altres raons perquè la sensació laberíntica desorienta els lectors per culpa de la manca de referències que la disposició simètrica *ad infinitum* construeix a partir d'addicions contínues d'idèntiques formes arquitectòniques (Grau, 1989).

L'escriptor argentí construeix un immens dipòsit de llibres que els abastaria tots: volums de tots els escriptors de totes les èpoques i totes les llengües. Hem volgut encetar aquest trajecte de visites per diferents biblioteques amb el conte de Borges atès que representa l'exacerbació del principi de l'heterotopia temporal: l'aplec en un únic espai dels discursos disseminats arreu dels temps. En conseqüència, la biblioteca es converteix en un espai de memòria i eternitat.

Pel que fa als llibres concrets d'aquests espais, *La biblioteca de Babel* borgiana preveu l'existència d'un llibre que els conté a tots en una mena de clau cabalística que desxifra la paraula divina. Per a Joan Francesc Mira –traductor al català de la *Divina Comèdia* i l'*Odissea*– el llibre proteic per antonomàsia seria la narració dantiana, compendi de tota la literatura anterior, germen de la futura i gresol intemporal dels vicis i les virtuts humanes («Paradís», *El País*, 05/03/2015).

Siga com siga, aquesta visió còsmica de l'espai sumada al contingut venerable d'alguns llibres ens condueix al valor sagrat dels textos ja que el coneixement ens acosta als déus, com bé sabem els humans –i hem patit– des dels malaurats mites de Prometeu i el Gènesi. Certament, un anhel de l'home sempre ha estat accedir al coneixement diví i la virtualitat d'usar una biblioteca absoluta ens hi apropiaria: «Potser veure moltíssims llibres junts em fa sentir com una possibilitat d'omnisciència, com si la fantasia de llegir tots els llibres del món fóra un equivalent de la condició divina» (Mira, 1998: 189).

En aquest sentit no és estrany que històricament les biblioteques hagen estat ben a prop del poder i que durant segles els primers descodificadors dels textos escrits tinguessen un acreditat prestigi social, corol·lari de l'acostament al coneixement de la críptica informació política i religiosa amb què treballaven. Encara avui en dia certs professionals dels àmbits científic i jurídic actuen com a autors i desxifradors d'uns registres discursius premeditadament arcans per a bona part de la societat. Sembla que els càstigs mítics a l'espècie humana també incloïen suportar el feixuc pes d'un envitricollament expressiu gestat per aquesta mena de gurus de l'especialització contemporània...

Ja siga a través de l'ús de determinats estils expressius o bé a través de la recaptació de documents, la connexió entre poder i escriptura ha estat atàvicament ben estreta. Entre els nombrosos exemples d'aquesta simbiosi, la Biblioteca d'Alexandria n'és un de ben emblemàtic.

Més enllà de les hipòtesis sobre quin n'és l'origen fundacional, l'espai físic que ocupava o la causa de la seua destrucció, la biblioteca egípcia tingué la voluntat de projectar la supremacia sociocultural dels reis ptolemaics arreu de la regió mediterrània durant els segles IV a I a. C. De fet, la nissaga ptolemaica maldà per confeccionar una biblioteca que aplegués tot el saber escrit des de l'antiguitat a fi de, per un cantó, fer-lo servir en la seua acció de govern i, per un altre, entendre la idiosincràsia dels súbdits dels pobles que progressivament conquerien. Tot i aquests objectius, la biblioteca inserida al *Mouseion* d'Alexandria permeté atraure una comunitat de savis que aportassen dinamisme intel·lectual a la ciutat fundada per Alexandre el Gran. Així doncs, veiem el valor polític de la biblioteca com a factor d'atracció de sabers i difusió de prestigi social (Canfora, 1990).

A partir dels seus coneixements com a hel·lenista, Mira explica que la història de la literatura occidental ha girat al voltant d'un centre únic i aquesta posició refractària a la resta de la humanitat no ha permès, fins a finals de segle XIX, incorporar models literaris excèntrics. Ara bé, l'intel·lectual valencià recorda que durant l'època hel·lenística, en què es funda i creix la biblioteca d'Alexandria, hi ha un parèntesi de policentrisme políticocultural. Aquest enriquiment amb què se superen les limitacions d'una única metròpoli es produeix gràcies a la construcció de biblioteques a Pèrgam, Atenes i Antioquia; a més de l'existent a Alexandria («Literatures: de la Bíblia al *Tirant*, 1», *El Temps*, 19/04/2014).

Conseqüentment, l'espai de la biblioteca arriba a ser un signe de la cosmovisió d'una època atès que actua com a imatge d'una determinada manera de concebre les relacions entre la cultura i l'organització social.

La càrrega simbòlica de què gaudeixen aquests llocs ens referma en l'analogia borgiana entre el planeta i aquell món a petita escala que són les biblioteques. Efectivament, els catàlegs de les biblioteques de l'inici de la contemporaneïtat ja reflectien aquesta identificació quan van començar a acollir en el seus dipòsits llibres de qualsevol indret del planeta. Un reflex primigeni de la globalització. Tot fent una mirada retrospectiva, Joan Francesc Mira considera aquesta nova realitat com una transformació substancial en argumentar que quan un lector europeu

Té com a heroïna una dama de l'infinít imperi rus, un xiquet de l'Índia o un capità balener de Nova Anglaterra, vol dir que hi ha un canvi de paradigma pel qual el món ha deixat de tenir un centre per convertir-se en una esfera, en qualsevol punt de la superfície de la qual ens escrivim i ens llegim els uns als altres. I això no és una petita revolució: és la revolució més gran de tots els temps. («Petita història de la literatura en un planeta redó, 3», *El Temps*, 03/11/2015)

3. LES BIBLIOTEQUES I L'AUTORITAT

Com hem vist amb la mítica Biblioteca d'Alexandria, determinades biblioteques s'han edificat com a símbol de l'autoritat adés i ara. De fet, els edificis construïts per albergar els grans fons bibliogràfics s'han aixecat al voltant dels centres de poder ja siga dels palaus governamentals, dels temples religiosos o de les institucions acadèmiques a fi de prescriure respectivament una ideologia política, una conducta dogmàtica o un currículum cultural.

En aquest sentit, les reflexions del sociòleg francès Henri Lefebvre sobre la complexitat de l'espai ens semblen ben sucoses. Lefebvre considera que cal acostar-se a la ductilitat del concepte d'espai entenent-lo com el resultat de processos històrics, un producte social en el qual actuen simultàniament tres vectors.

Per un cantó, les *pratiques spatiales*, que creen l'espai percebut (*perçu*) de la vida quotidiana. Per un altre, els *espaces de représentation*, que són els espais que es viuen (*vécu*) a través d'un ordit de símbols que aconsegueixen superar emotivament el lloc físic de la simple quotidianitat gràcies a la força de significat dels objectes que el componen. Contra aquestes visions perceptives i vitalistes actuen les *représentations de l'espace*, que projecten una concepció de l'espai (espai *conçu*) amb la voluntat d'imposar una organització interessada mitjançant les estratègies ideològiques de la tecnocràcia (Lefebvre, 1974: 42-49). Tot i que Lefebvre se situa en una línia intel·lectual vinculada al marxisme humanista, comprovem que la tríada de vectors que planteja per reflexionar sobre l'espai és simètrica a la defensada per l'estructuralisme de Lévi-Strauss: dimensió real, imaginària i simbòlica.

Un exemple d'aquesta simultaneïtat de plans conceptuals són les biblioteques nacionals dels estats moderns, on se superposen el valor simbòlic dels llibres que acullen i la concepció ideològica del projecte polític de l'estat que manté aquesta classe d'espai. Tanmateix, és clar que la vivència dels espais de representació es potencia a través dels discursos que sobre aquests indrets es generen. Així doncs, la textualització ajuda a fer-los emblemàtics per la càrrega emotiva que s'activa al seu voltant. En efecte, segons Lefebvre, els *espaces de représentation* gaudeixen d'allò que els atorga la simbologia derivada de les descripcions que els escriptors n'han fet.

Òbviament, també podem trobar discursos que deixen constància de la visió esbiaixada amb què s'han disfressat les aures simbòliques de determinades biblioteques patriòtiques. Amb aquest objectiu relata Mira, en la columna «La reial biblioteca» (Mira, 2014: 218-221), com es va perpetrar la Biblioteca Nacional del Regne d'Espanya; succés històric que aprofita l'activista valencià per divulgar, reivindicativament, el coneixement social d'un espoli patit pels valencians. Tenint en compte l'objectiu que persegueix, cal destacar que, a diferència d'altres

columnes en què centra l'atenció en la vàlua bibliogràfica o arquitectònica de la biblioteca de què parla, en aquesta ocasió limita la seua tesi a la usurpació militar gestada per Castella.

Encara dins de l'esfera política, Mira explica la manera com fou ideada la Biblioteca Nacional de França. En aquesta ocasió, el lloc triat per ubicar aquest emblema de la *grandeur* cultural francesa i, de retruc, del poder de la República, fou l'indret on l'administració col·laboracionista amb el nazisme amuntegava les pertinences expropiades als seus ciutadans jueus abans de deportar-los als camps d'extermini. La ubicació de la *Bibliothèque Nationale* més que deixar empremta de la memòria del passat a partir dels llibres que alberga, esborra la memòria d'una acció política que és un pes vergonyant en la consciència de la *République*:

Vaig visitar la nova Biblioteca Nacional de París, aquell inexplicable monument a la pròpia memòria que va fer construir Mitterrand. I allà en aquells solars, on ara hi ha la gran biblioteca, hi havia fins el final de la guerra el magatzem on els alemanys van portar tot el botí saquejat als jueus de París. («La Grande Bibliothèque», *El Temps*, 25/02/2014).

Una prova fefaent del lligam indestriable entre la biblioteca i l'autoritat és la sistemàtica destrucció d'aquests espais arquitectònics i els seus documents per qualssevol classes d'enemics en temps d'hostilitats. Per posar-ne dos exemples ben allunyats en el temps, cal recordar la destrucció de la Biblioteca d'Alexandria per part dels cristians al segle III d. C. (Canfora, 1990), que atiaven el foc contra la cultura pagana o, molt més recentment, la destrucció de la Biblioteca de Sarajevo.

Així ho expressa el columnista aprofitant-ne la inauguració una vegada que aquest edifici, gresol d'estils orientalitzants, fos restaurat:

Ara l'edifici torna a ser biblioteca, però els milers de llibres valuosos, els centenars de manuscrits únics, no tornaran mai a la vida des de les cendres. Els atacants sabien molt bé què hi havia en aquesta biblioteca: ho sabien, i per això la van cremar. («Una biblioteca, un pati, un ball», *El País*, 03/07/2014)

El fet que Vijecnica, la biblioteca de la capital bosniana, fos un símbol d'interculturalitat bibliogràfica i arquitectònica va empènyer l'exèrcit serbi a cremar-la durant el setge a la ciutat l'any 1992. La paradoxa rau en el drama que qui va ordenar disparar els projectils de fòsfor roent contra la biblioteca fou un professor universitari especialista en literatura i usuari habitual d'aquest espai...

El resultat d'aquesta hostilitat cap a la cultura institucional ha estat la desaparició sistemàtica d'aquelles biblioteques que tenien una dependència directa amb el poder i, tanmateix, l'afortunada conservació dels documents de biblioteques petites o privades a causa de la seua independència de les institucions de govern. Aquesta discreció i absència de simbolisme dels espais bibliogràfics

ubicats en àmbits privats o més modestos ha fet que hàgem conservat documents que haguessen estat destruïts, cas d'haver estat exposats en centres dependents dels focus de domini.

Així doncs, els projectes de la construcció de la Biblioteca Nacional de París i el de la destrucció de la Biblioteca de Sarajevo són exemples d'espais concebuts per a projectar visions ideològiques atès que són filles d'una finalitat patriòtica que les ha concebudes des de la fredor estratègica dels despatxos. La tècnica constructiva o destructiva emprada en ambdues biblioteques ha servit per a implantar una cosmovisió cultural que s'imposa al conjunt de la societat.

Un altre referent paradigmàtic de la connexió entre l'autoritat, en aquest cas religiosa, i l'escriptura és la Biblioteca Vaticana. Com hem comentat més amunt, el recurs de l'escriptura ha estat cabdal per configurar i seleccionar els arxius de la memòria col·lectiva i desenvolupar una determinada *gestió social dels coneixements* (Ríos i Salvador, 2008: 14-17). En el cas del Vaticà, la biblioteca també es presenta com una entitat per mitjà de la qual la jerarquia catòlica gestiona uns arxius de gran valor simbòlic i intel·lectual.

Així ho recorda l'assagista valencià, que va cursar estudis universitaris de Filosofia en les universitats romanes Gregoriana i Lateranense, centres on es vivia un enriquidor ambient internacional i un exigent model pedagògic ancorat en una integral formació humanística en què destacava l'estudi de les disciplines en llatí:

En aquells patis interiors hi ha portes de bronze i de fusta massissa que donen a institucions reservades, i hom constata que l'Església romana no és una multinacional com les altres: no és efímera, sinó permanent; no té residència en edificis lleugers de vidre i de plàstic, sinó en palaus robustos de pedra picada.[...] Aquest petit regne independent de mig quilòmetre quadrat, aquest recinte històric que és un petit estat emmurallat, conté una combinació única d'esperit i de pedra, de religió, diplomàcia i política, de servei a les ànimes i de finances no sempre confessables, d'homes de Déu i d'ambicions de poder. («Els patis del Vaticà», *El País*, 18/10/2012).

Per acabar d'il·lustrar com les institucions socials més representatives projecten la seua imatge pública gràcies a un ens com la biblioteca, en l'article «La bíblia d'Eton» (2010: 121) Mira al·ludeix a la Biblioteca d'Eton com a exemple d'estament acadèmic amb un potentíssim influx polític: nombrosos primers ministres britànics s'han format en aquest col·legi fundat al segle XV, que es troba a la vora del castell de Windsor.

Seguint la conceptualització triàdica de Lefebvre, aquests assajos de Mira són una prova de com un espai purament *percebut* es transforma en espai *representat*. Aquesta transformació es vehicula a través de la textualització que l'autor fa de les visites a certs llocs bibliogràfics en fer-ne assaig literari. Al capdavall, la força distintiva de la literatura aconsegueix dotar el referent descrit d'unes adherències

emotives i culturals que revesteixen l'indret d'una virtualitat simbòlica amb què el visitant aconsegueix viure l'espai més enllà de la simple percepció asèptica.

4. ELS USUARIS I L'ACCÉS

Aquesta custòdia de la memòria escrita que es fixa en els diversos tipus de documents venerats per acollir el sediment del temps, ens condueix a una derivada: la possibilitat d'accedir-hi. Per una banda, la disponibilitat de les institucions –polítiques, religioses o acadèmiques– que emparen les col·leccions bibliogràfiques per tal que el ciutadà pugui ser-ne usuari, emet la imatge de permeabilitat democràtica amb la comunitat de què formen part i a què s'adrecen. Tot i açò, no hem d'oblidar que amb aquesta operació també projecten una específica selecció canònica de la informació cap a la societat a la qual interpel·len. Per tant, prescriuen el marc ideològic que la comunitat assimilarà o que posarà en qüestió més o menys apocalípticament.

Fet i fet, parlem de quina és la selecció del patrimoni que els qui dirigeixen una col·lectivitat consideren que ha de formar part del llegat que rebran les generacions futures de manera que s'assegure la continuïtat de l'herència del col·lectiu social. Per a l'antropòleg Manuel Delgado (2011), sovint es produeix una institucionalització d'un tipus específic de patrimoni que interactua amb el lloc on es diposita. Tots dos elements, el contingut i, en el nostre cas, el continent de la biblioteca es retroalimenten fins al punt de sacralitzar-se quan la població assumeix que els elements triats són l'única memòria comuna que té dret a formar part del patrimoni general (Godoy i Poblete, 2006).

Per una altra banda, aquell a qui han atorgat la possibilitat d'accés gaudeix d'un estatus singular perquè aquest *ritual de pas* l'endinsa en una comunitat cultural prestigiosa. L'usuari ateny una condició especial –sacerdot, escriba, erudit, savi, investigador, especialista, expert...– segons la relació que cada època estipula que ha d'haver-hi entre l'arquetip d'estudiós i els documents escrits. De fet, la voluntat d'alfabetització universal en el món occidental i, consegüentment, l'obertura d'espais públics de lectura és un procés ben contemporani, que podem datar a partir de la segona part del segle XIX. Per a Delgado, l'espai públic –i, per tant, les biblioteques públiques– formen part d'aquest projecte socialdemòcrata que té com a finalitat una reforma ètica del capitalisme, però que alhora el legitima gràcies a la identificació de l'individu com a ciutadà amb uns drets limitats.

Siga com siga, l'accés particular als espais dels llibres ha estat factible en diferents períodes històrics tot i que amb restriccions considerables. Com a models reconeguts d'aquestes pràctiques, trobem l'accés a la biblioteca personal d'Aristòtil per part dels membres del Liceu o l'entrada a les biblioteques principesques del Renaixement d'aquells savis d'origen molt divers que, tot

demonstrant a través d'uns capteniments cortesans el seu anhel de coneixement, podien consultar els documents propietat dels mecenes (Jacob, 2003).

En certes columnes, Mira configura un *ethos* marcadament intel·lectual que palesa la seua adscripció a aquesta estirp. Efectivament, explicita aquest reconeixement a partir d'exposar les seues experiències personals com a usuari d'algunes biblioteques emblemàtiques. Així ho expressa en aquest fragment amb què descriu la seua estada a la Biblioteca Vaticana a fi d'aplegar informació per escriure la novel·la *Borja, papa*:

Cada matí, poc després de les vuit, jo arribava a la porta lateral, on els guàrdies suïssos em saludaven amb un «Buon giorno, professore», i llavors entrava als patis interiors, passava pel *cortile Borgia* (els Borja són els únics que tenen un pati, una torre i uns apartaments amb nom propi als palaus apostòlics), i enfilava l'escala cap a la biblioteca. («Els patis del Vaticà», *El País*, 18/10/2012).

Certament, l'accés peculiar a aquests espais és un altre dels principis característics de les heterotopies de Foucault:

En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. (Foucault, 1984: 49).

El reconeixement que hi permet l'accés designa l'usuari com a membre d'una esfera culturalment prestigiosa. Conseqüentment, el ritual de pas facultat, per un cantó, el diàleg utòpic amb els autors i pensadors del passat; i, per un altre, la interacció vivencial amb els membres d'aquest grup d'elit del qual l'usuari passa a formar part mitjançant l'accés a aquestes biblioteques egrègies:

O com a la biblioteca de la Universitat de Princeton, que és com una catedral amb quatre o cinc pisos i tres soterranis, on jo tenia un «cubicle» personal, i quilòmetres de prestatgeries a lliure disposició: el dos soterranis d'història i ciències socials, més d'un milió de llibres tots per a mi. («Llibres», *El País*, 29/01/2015).

Tot compte fet, en aquestes columnes Mira, des d'una posició professoral, projecta un *ethos* matisadament orgullós d'accedir a espais bibliogràfics que irradien una aura de prestigi, on incorporar-se és signe de solidesa cultural i d'estima pel saber.

Sobre la gestió que pot fer l'usuari d'aquestes biblioteques descrites per Mira, és evident inferir que es troba lluny de les propostes exposades per Umberto Eco. En efecte, el semiòleg italià s'allunya de la pàtina de sacralització

de la bibliofília en optar perquè la dinàmica de funcionament de les biblioteques permeta que l'usuari es moga per l'espai de manera molt lliure per tal que l'estada al centre siga una experiència d'esbarjo i descobriment. Així doncs, l'espai dels llibres ha de potenciar una inserció dels costums socials vinculats a la manera de concebre el lleure en la societat actual. Per tant, la mobilitat en els diferents espais de la biblioteca, el pas sense traves administratives als documents del catàleg, la facilitat per fotocopiar els documents, la comunicació lliure entre les zones de préstec i la cafeteria o el restaurant, etc., són condicions que serviren per revitalitzar les biblioteques i que aportarien més guanys en forma de beneficis a la formació cultural de la ciutadania que pèrdues en forma d'hipotètics robatoris de llibres o del seu deteriorament. Ben lluny queden els còdexs aferrats amb cadenes a les taules de les biblioteques dels monestirs medievals sobre els quals Eco tant havia novel·lat.

Més enllà del tipus de gestió que se'n faça, cal que tinguem en compte una paradoxa apuntada per Foucault: pot haver-hi biblioteques amb un accés que sembla obert per a tothom però que tan sols són profitoses per als iniciats, ja que el contingut de bona part dels documents que contenen resulta dissuasori i excloent per a un sector dels virtuals usuaris. Hom pot tenir la il·lusió d'entrada al lloc físic però toparà amb l'entrebanc de la incapacitat d'aprehendre la informació que s'hi diposita. Al remat, el fet físic d'entrar-hi només demostra l'exclusió que s'hi viu a dins.

Tot i açò, en el camp de la bibliofília en què es mou un intel·lectual com Mira, la seua estima per les biblioteques històriques reforça aquesta imatge d'home humanista apassionat pel classicisme cultural. De fet, per a estudiosos del Renaixement com Miquel Batllori i Francisco Rico el qualificatiu *humanista* no se circumscriu a una etapa històrica, sinó que designa una actitud fonamentada en la motivació per aprendre diferents llengües –entre les quals les clàssiques–, revisar les fonts grecolatines, traduir-ne amb fidelitat les autoritats per tal d'assolir la independència de pensament respecte les ideologies dogmàtiques.

En efecte, la insistència, per part de Mira, a posar de relleu aquest patrimoni cultural intenta subratllar una de les tesis habituals de l'hellenista: el coneixement de la cultura clàssica és cabdal per entendre la societat europea del nostre temps i, de retruc, entendre'ns a nosaltres mateixos.

Alhora el fet de centrar l'atenció de manera inexcusable en aquests continguts ens condueix a una de les característiques peculiars de l'autor valencià: l'ús sovintejat de seqüències descriptives en les columnes periodístiques. La brevetat del gènere columna és un factor dissuasori per a la majoria de columnistes, que rebutgen les virtualitats argumentatives de les descripcions en aquests assajos periodístics. Tanmateix, Mira insereix ací i allà descripcions per fixar l'atenció del lector en determinats aspectes temàtics i alhora fer una tria lèxica,

amb connotacions positives o negatives a cada cas, que incline l'orientació argumentativa envers la tesi que pretén traslladar-hi:

Tinc un amor especial per les biblioteques il·lustres i antigues, aquelles sales amb els murs coberts d'armaris de fusta fosca, amb el parquet envernissat i lluent que gemega sota els peus del visitant, amb grans taules polides de lectura, amb llum tamisada i difusa, com ara la del Palazzo Farnese de Roma, la Vaticana, la del col·legi d'Eton amb el seu exemplar de la Bíblia de Gutenberg. O la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, que és una delícia impagable, un paradís de pau, un recinte de serenitat en aquesta ciutat tan escassa de seny i tan plena de crits. («L'Enciclopèdia», *El País*, 21/11/2013).

En integrar aquesta classe de motius en el discurs, l'escriptor palesa la seua decepció pel que considera, actualment, un menyspreu als sabers del passat i expressa la seua preocupació pel decaïment de la cultura clàssica. Al remat, manifesta un profund desencant per presenciar com s'esmicola una articulació cultural forjada durant segles a partir del bressol grecol·latí i continuada en períodes posteriors gràcies, entre altres factors, a la perdurabilitat del patrimoni europeu comú de la qual les biblioteques han estat pilars insubornables. Així mateix, aquest *ethos* que Mira construeix es caracteritza per aquest tarannà humanista que malda per fer surar una manera d'entendre el saber que veu ofegar-se.

A fi de reforçar aquesta idea, es mostra profundament refractari als elements vinculats a la nostra època postmoderna –ben a prop patim els megalòmans edificis pseudoculturals amb minsos continguts il·lustrats– mentre destaca les gratificants sensacions físiques que li desperten els llibres antics i els ambients de les velles biblioteques i llibreries. En aquesta línia, tampoc els avantatges de la digitalització dels llibres o les oportunitats oferides per les biblioteques virtuals poden substituir el plaer que desprèn el contacte sensorial amb els fulls. Conseqüentment, no és només el contingut objectiu de la informació que el suport bibliogràfic trasllada, sinó la percepció física del llibre allò que el bibliòfil delera:

He llegit en un diari de Roma que la Biblioteca Apostòlica Vaticana pretén copiar els seus arxius amb el format FITS (Flexible Images Transport System), (...) que van des de les més antigues versions gregues de la Bíblia, fins als manuscrits tardoantics de les obres de Virgili, al *De arte vendandi cum avibus* (...) Aquelles sales amb taules grans de fusta noble i fosca, els prestatges amb volums relligats en pell, aquells monjos benedictins amb barba blanca i ordinadors portàtils, aquelles joves nòrdiques que preparaven tesis doctorals sense manies, i sobretot aquell aire que tenen els espais que són alhora sòlids i entranyables, com era aquella biblioteca. («Arxius», *El País*, 20/05/2010).

5. UNA BIBLIOTECA HERCÚLIA: DESCRIPCIÓ I ARGUMENTACIÓ

Dins d'aquesta succinta conceptualització dels espais dels llibres que estem exposant, volem fer ara un tast de l'ús que Mira fa de les seqüències descriptives en les columnes en què en parla, atès que, com hem apuntat adés, és un tret d'estil destacat en el columnista valencià.

En una columna com ara «Una biblioteca en el desert» (Mira, 2009: 37-40) opta per desenvolupar el discurs mitjançant una amplíssima seqüència descriptiva, que clou amb un capgirament valoratiu intrínsec del gènere article d'opinió. Fet i fet, és un article paradigmàtic de les columnes de tipus descriptiu de l'intel·lectual valencià, ja que n'inclou elements habituals com són: el viatge com a motiu generador del tema; la focalització de la mirada en referents culturals canònics; l'anàlisi derivada, no tant d'una ideologia prèvia, sinó de l'observació efectuada; i, al remat, la comparativa entre allò copsat i algun element de la realitat valenciana.

La tria dels elements lingüístics que escull a fi de desenvolupar la descripció de l'exòtica biblioteca de Tamgrut, permet generar una atmosfera amb què el lector percep la tasca èpica del senyor Ben Nassir, el creador al segle XVII d'aquesta biblioteca situada a les portes del desert.

Un tret destacable rau en el fet que la textualització d'algun dels fragments que descriuen l'espai inhòspit on s'ubica la biblioteca de Tamgrut es desenvolupa a través d'una descripció itinerant. Aquesta estratègia permet personalitzar la descripció perquè l'emet des del punt de vista de l'enunciador viatger gràcies a certs elements d'íctics (*allà, al fons, ací*). A més, aquest recurs de la descripció itinerant atorga dinamisme a través de verbs d'acció (*cal deixar el cotxe, pujar per un carreró, arribar a una porta...*). En conseqüència, l'enunciador palesa la seua presència al text manifestant la perspectiva amb què fa avançar una descripció que, sense aquests elements, seria purament estàtica.

Al capdavant, aquesta focalització descriptiva des de la perspectiva de l'*ethos* viatger que l'autor endega, activa una característica immanent del contracte comunicatiu establert per aquest gènere periodístic: la transmissió al lector de les inquietuds personals del jo que assumeix la responsabilitat del discurs.

Pel que fa a la funció discursiva, aquesta seqüència descriptiva lloa l'extraordinària passió pels llibres del fundador de la biblioteca de Tamgrut per efectuar, com a conclusió, una comparació entre el respecte reverencial de què gaudeix la imatge del senyor Ben Nassir per part dels seus veïns i l'hostilitat patida per Joan Fuster quan va fer de la seua casa de Sueca un àmbit de llibres des d'on impulsar el seu compromís intel·lectual i cívic. D'aquesta manera, els elements lingüístics modalitzadors de l'extensa seqüència descriptiva que articula el text funcionen com un recurs al servei de la dominant argumentativa amb què conclou aquest

article d'opinió: «Perquè hi ha deserts de moltes classes, i els de roca i arena són sempre els pitjors». (Mira, 2009: 40).

Si el senyor Ben Nassir és un exemple herculi del que significa confeccionar personalment una biblioteca malgrat les dificultats logístiques a què s'havia d'acabar, finalitzarem aquesta revisió del tractament de l'espai de la bibliofília a través dels assajos periodístics de Joan Francesc Mira amb unes referències sobre alguns bibliòfils que forjaren altres models de biblioteques en el seu àmbit privat.

6. LES BIBLIOTEQUES DE L'ÀMBIT PARTICULAR

Les persones amb afany cultural han demostrat una fascinació pels llibres que els ha impulsat a fornir biblioteques en el seu àmbit privat malgrat qualsevol classe d'entrebanc econòmic, censorador o logístic com hem pogut comprovar amb el capteniment del senyor Ben Nassir. Més enllà dels casos extrems, constatem que el sorgiment dels diferents tipus de biblioteques particulars en cada època històrica és un indicador de les noves formes de correspondència entre el saber i la societat que cada època provoca. A més, la revisió d'aquests espais és un mitjà aclaridor per a definir la trajectòria vital de qui ha recopilat els llibres. Vegem alguns exemples d'aquesta simbiosi en diferents períodes històrics.

A partir del segle XVI, la convergència de l'aparició de la impremta amb l'esperit burgès del renaixement potencia la voluntat de confeccionar biblioteques en un context íntim. Poc després apareix el model de biblioteca privada de l'*honnête homme*: aquell hereu de les conductes cortesanes de Baltasar de Castiglione i del distanciament irònic de Montaigne. A cavall entre els segles XVI i XVII, aquest diletant confecciona la seua biblioteca privada lluny de l'exhaustivitat erudita dels humanistes, alhora que refusa el limitat utilitarisme derivat dels inicis del saber especialitzat de cada camp professional. Així, el gabinet de l'*honnête* acull aquells volums que li proporcionen *divertimento*, més enllà de tries canòniques i d'intencions exegetiques. Ací, la sala de lectura d'aquest home que viu entre l'humanisme i la il·lustració revela un acostament a la cultura basat en el gust personal amb una finalitat de lleure (Chatelain, 2003).

Un altre model que reflecteix aquests lligams entre el patró de biblioteca i el marc sociocultural és l'il·lustrat del segle XVIII. En l'article «La casa de Goethe», Mira descriu una classe de biblioteca burgesa en què el benestar que aporten les comoditats derivades del progrés del segle XVIII s'adiuen amb l'esperit culte de la il·lustració i prefiguren l'individualisme del romàntic:

Però no era palau sinó casa: la casa d'un gran burgès de la ciutat, com aquells que un segle o segle i mig més tard es construïen grans casalicis a Barcelona o a València.

[...] Vull dir que és d'aquelles cases on no saps què admirar més, si la calefacció o la biblioteca. [...] visitant la casa es comprèn que la perfecció de la vida fóra, per a ell, més important que la literatura i els llibres. (Mira, 1998: 170).

Nogensmenys, al segle XX es fan més laxes les costures de molts camps de l'organització social i, en conseqüència, els espais privats dels llibres també deixen veure aquesta pluralitat d'estils i finalitats:

La casa i l'estudi de Joan Coromines, amb les immenses calaixeres dels seus diccionaris. La cel·la del pare Batllori a Barcelona i el seu despatx a la Casa *degli Scrittori* de la Companyia de Jesús a Roma, on els llibres s'acumulen fins al sostre. El racó de Joan Fuster a Sueca, amb el tendur, el tocadiscos i el flexo encés. I el despatx del professor Sanchis Guarner al seu pis de València. (Mira, 2009: 218).

Ací Mira aprofita la descripció del despatx del filòleg Manuel Sanchis Guarner per tal de dibuixar la imatge arquetípica de la biblioteca privada de l'intel·lectual burgès del segle XX. El professor Mira recorda aquesta visita i, en fer-ne la descripció, recrea l'ambient d'un habitatge que podria ser perfectament la biblioteca de la seua llar.

Com hem apuntat més amunt, dins d'un gènere com l'assaig periodístic, la presència de l'autor en el discurs és un tret inherent. De fet, la fidelitat entre l'escriptor i el lector es basa especialment en l'exhibició que aquell fa de determinades facetes de la seua vida. Ara bé, sense endinsar-se en les emocions subjectives que corresponen com a gènere a la lírica. Tot i aquest tracte directe, pot haver-hi moments en què l'autor opta per vehicular implícitament –amb la referència a altres personatges– aspectes particulars de la seua privacitat a través de la projecció que en fa amb aquesta classe de descripcions. Així doncs, la descripció del despatx de Sanchis Guarner hauria servit perquè Mira ens expliqués com és una biblioteca semblant a la seua: «No era massa gran, però mitja casa feia ofici de biblioteca, i des de l'entrada els llibres, els quadros i els gravats transmetien una sensació de lloc ple d'aquella ciència i d'aquell solatge de cultura que no es poden improvisar.» (Mira, 2009: 219-220).

Tot compte fet, hem arribat al final d'aquest trajecte en què hem escorcollat diverses tipologies de biblioteques per arribar indirectament a tafanejar per la biblioteca de l'escriptor que ens ha servit per il·lustrar algunes de les peculiaritats d'aquests espais tan encisadors per als bibliòfils. En l'apartat següent farem una brevíssima visita al context de les llibreries.

7. LES LLIBRERIES

Per finalitzar aquest sintètic recorregut pels espais de la bibliofília, només caldria fer un apunt sobre el valor que té la presència de llibreries en les ciutats des de la perspectiva de Mira.

Com s'ha dit més amunt, la configuració d'aquest *ethos* que escenifica el tarannà de l'intel·lectual de tipus humanista, també es representa en la selecció dels llibres que destaca en visitar un dels altres grans espais de la bibliofília com són les llibreries. En primer lloc, la presència de llibreries en certes localitats que Mira visita són per al viatger un indicatiu de consciència cultural per part de la població. En concret, subratlla el valor d'aquestes botigues en països petits de Centreeuropa que han sabut mantenir una empremta cultural genuïna a pesar de les hostilitats i les ocupacions que han patit al llarg dels segles. En aquest model de columnes, trobem al Mira que activa la seua mirada de formació antropològica, ja que és l'observació empírica de la realitat el recurs a partir del qual reflexionar-hi i deduir-hi unes conclusions:

Jo recordaré sempre els carrers i les places, els tramvies i els autobusos, de Budapest i de Praga. Atrotinats, despintats, a l'altre extrem de l'opulència llampant dels seus veïns d'aquest costat. Però plens de gent llegint un llibre. Els aparadors de les botigues i els supermercats penosament buits, i els aparadors de les llibreries gloriosament plens (de llibres no prohibits, això sí). (Mira, 1997: 106).

En aquest tipus de columnes textualitzades a partir de descriure l'experiència d'un viatge, l'assagista centra l'atenció en el tipus de llibreries o de biblioteques que hi troba o que hi percaça: «El carrer del filòsof és en realitat una part de la Via di San Biagio ai Librai, és a dir de Sant Blai dels Llibreters, i efectivament està ple de llibreries de nou i sobretot de vell.» (Mira, 2010: 36-37).

A més a més, com a client d'aquests establiments, destaca la possibilitat d'adquirir clàssics en llengua original amb què torna a remarcar el seu insubornable perfil humanista, que mai oblida la importància de revisar les obres fundacionals de la cultura europea. Aquesta selecció de llibres s'explicita en els textos «El setè segell» i en «Clàssics a l'estació»:

Vaig passar per la Llibreria del Raval, i vaig comprar el llibre: els quatre evangelis, els fets dels apòstols, les cartes, i el llibre de l'Apocalipsi. [...] El volum porta, doncs, una traducció catalana, la versió llatina de la Vulgata, i els textos grecs més o menys originals. (Mira, 2001: 169).

8. A TALL DE CONCLUSIÓ

Els principis heterotòpics de M. Foucault ens han servit per explicar el magnetisme que les biblioteques tenen gràcies a acollir discursos que s'ubiquen fora del temps, qualitat que atorga, paradoxalment, una aura d'eternitat a uns espais tan constrets en uns límits arquitectònics.

A més a més, la concepció de l'espai de la biblioteca com una noció que es desdobra en diferents dimensions ens ha permès explicar la força simbòlica d'uns indrets que poden sobreposar-se al simple espai percebut i a les intencions de reduir-lo als interessos de determinades actuacions ideològiques. Fet i fet, els discursos que els llibres i els espais que els alberguen generen permeten activar una simbologia que revitalitza l'imaginari d'aquests espais de representació, en la terminologia de H. Lefebvre.

Pel que fa als discursos que els espais dels llibres han generat, en el nostre cas, hem analitzat el corpus de columnes d'opinió de l'escriptor valencià J. F. Mira a fi de revisar de quins models de biblioteca hi parla i quin posicionament pren quan els incorpora als seus assajos periodístics.

De fet, malgrat que la columna d'opinió gaudeix d'una considerable versatilitat d'estils i temes, aquest gènere periodístic es vertebrava a partir d'unes característiques indefugibles: la brevetat, la modalització rellevant de l'enunciador i el tractament fragmentari dels assumptes que exposa. No obstant aquesta fragmentació hereva de l'assaig, examinar la producció periodística d'aquells columnistes que han desenvolupat una extensa trajectòria en aquest gènere permet reconstruir la visió que transmeten sobre certs temes que hi són recurrents.

Aquest ha estat el cas de Mira, que ha bastit una amplíssima obra articulística en premsa de meitat dels anys setanta del segle XX ençà. El fet que bona part d'aquestes columnes s'hagen recollit en llibres específics demostra la possibilitat de donar cohesió a la fragmentació inherent al gènere i analitzar-les com un assaig seriati.

Així doncs, hem espigolat entre l'àmplia obra periodística de Mira per tal d'aplegar les distintes peces d'un trencadís que il·lustren la conceptualització que l'autor valencià ha exposat sobre els espais dels llibres i, alhora, observar que l'autor s'investeix d'un *ethos* profundament amatent a qualsevol motiu cultural vinculat amb l'esperit humanista. Aquesta operació ens ha facultat per resseguir en quines tipologies d'espais llibrescos posa el focus i, paral·lelament, reflexionar sobre la relació entre la biblioteca com a entitat institucional i la gestió política, religiosa i acadèmica que històricament les autoritats n'han fet.

Així, hem comprovat que la biblioteca és un espai cultural que, per la multiplicitat de dimensions interpretatives que acull, possibilita examinar les connexions entre poder, saber i societat; en altres paraules, com les autoritats de cada època gestionen els arxius de la memòria i els coneixements col·lectius. En

aquest sentit, les condicions d'accés i els protocols d'ús de les biblioteques també indiquen la posició ideològica i estètica des de les quals es gestiona el patrimoni escrit que aquests espais alberguen.

Pel que fa a les estratègies textuais, la fixació de Mira envers els motius vinculats al cànon cultural clàssic –i el silenci o el rebuig a formes culturals representatives de la postmodernitat– es plasma en un ús original de seqüències textuais que descriuen aquesta classe de referents dins dels discursos argumentatius de les columnes.

Aquest captament fa que Mira hi presente uns rituals de lectura que troben un caliu idoni en l'ambient burgès de les biblioteques privades; especialment aquelles pertanyents a una tipologia d'intel·lectual europeu amb què l'autor s'emmiralla. Tot compte fet, l'extensió d'aquest espai privat cap a la resta de la ciutat esdevindria l'ideal del bibliòfil:

Magris es posa a caminar com una bala, à *toute allure*, pels carrers i les places de Trieste. Finalment, després d'alguns dubtes, es decideix a portar-lo al pis de la seua infantesa: els llibres de Magris, com en un conte hipotètic de Borges, es troben disseminats, segons la matèria, als quatre cantons de la ciutat... (Mira, 2006: 183-184).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BATLLORI, M.** (1995): *Humanismo y Renacimiento*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- BORGES, J. L.** (2005): *Narraciones*, Madrid, Cátedra.
- CANFORA, L.** (1990): *La biblioteca desaparecida*, Gijón, Trea Letras.
- CHATELAIN, J. M.** (2003): «De la *librairie* de Montaigne al gabinete de libros escogidos: la biblioteca del *honnête homme* en el siglo XVII», en JARAUTA, F. (ed.): *De Alejandria a la biblioteca virtual*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 87-103.
- DELGADO, M.** (2011): *El espacio público como ideología*, Madrid, La Catarata.
- GODOY, M.; POBLETE, F.** (2006): «Manuel Delgado: sobre antropología, patrimonio y espacio público», en *Revista austral de Ciencias Sociales* [online], n. 10, 49-66. <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-17952006000100004&lng=es&nrm=iso>
- ECO, U.** (1986): *De bibliotheca*, Paris, L'Échoppe.
- GRAU, C.** (1989): *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra.
- FOUCAULT, M.** (1984): «Des espaces autres», *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5 (octubre), 46-49.

- JACOB, C.** (2003): «De Alejandria a Alejandria», en JARAUTA, F. (ed.): *De Alejandria a la biblioteca virtua*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 139-163.
- LEFEBVRE, H.** (1974): *La production de l'espace social*, Barcelona, Anthropos.
- RICO, F.** (1993): *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza.
- RÍOS, I.; SALVADOR, V.** (2008): *L'ensenyament del discurs escrit*, Alzira, Bromera.

Columnes periodístiques de Joan Francesc Mira citades:

- «Temps de llibres», en *Cap d'any a Houston, Texas*. València, Tres i Quatre, 1998, 189-192.
- «Paradís», en Quadern *El País* Comunitat Valenciana, 05/03/2015.
- «Literatures: de la Bíblia al *Tirant*, 1», en *El Temps*, 19/04/2014.
- «La reial biblioteca», en *La condició valenciana*, Alzira, Bromera, 2014, 218-221.
- «País de pocs palaus», en *Cap d'any a Houston, Texas*. València, Tres i Quatre, 1998, 64-67.
- «La Grande Bibliothèque», en *El Temps*, 25/02/2014.
- «Una biblioteca, un pati, un ball», en Quadern *El País* Comunitat Valenciana, 03/07/2014.
- «Els patis del Vaticà», en Quadern *El País* Comunitat Valenciana, 18/10/2012.
- «La Bíblia d'Eton», en *Europeus. Retrat en setanta imatges*, Alzira, Bromera, 2010, 121-122.
- «Llibres», en Quadern *El País* Comunitat Valenciana, 29/01/2015.
- «L'Enciclopèdia», en Quadern *El País* Comunitat Valenciana, 21/11/2013.
- «Arxius», en Quadern *El País* Comunitat Valenciana, 20/05/2010.
- «Una Europa que torna», en *Els sorolls humans*, Alzira, Bromera, 1997, 106-109.
- «Napolitans», en *Europeus. Retrat en setanta imatges*, Alzira, Bromera, 2010, 36-37.
- «El setè segell», en *Déus i desastres*, Papers de finals del segle, Barcelona, Proa, 2001, 169-171.
- «Clàssics a l'estació», en *Una biblioteca en el desert*. Alzira. Bromera, 2009, 112-114.
- «Una biblioteca en el desert», en *Una biblioteca en el desert*. Alzira, Bromera, 2009, 37-40.
- «La casa de Goethe», en *Cap d'any a Houston, Texas*, València, Tres i Quatre, 1998, 169-171.
- «El despatx de don Manuel», en *Una biblioteca en el desert*, Alzira, Bromera, 2009, 218-221.

«Biblioteca», en *Paradís, pestes, kalàixnikovs*, València, Tres i Quatre, 2006, 183-184.

«Aqueixa vall mig partida»: frontera, paisatge i identitat a la primera poesia de Jordi Pere Cerdà

“That borken valley”: borders, landscape and identity. The first poetry of Jordi Pere Cerdà

JORDI JULIÀ
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Artículo recibido el / *Article received*: 15-01-2017
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 28-02-2017

RESUM: Jordi Pere Cerdà (Antoni Cayrol) és un dels poetes més importants de la Catalunya del Nord. Cerdà va néixer en un petit poble francès a prop de la frontera amb Espanya, en un indret on va aprendre el català a casa, per bé que era ciutadà francès. Els efectes de la frontera i els canvis històrics que van tenir lloc després de la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial van ser determinants per la seva carrera de poeta. Els seus primers poemes editats mostren aquesta lluita interna entre una concepció de la Cerdanya natal com a unitat geogràfica (que pertany a dos estats) i l'assumpció que aquesta comarca està partida per una frontera que nega un mode de vida tradicional i impedeix adoptar naturalment una identitat lingüística catalana.

Paraules clau: poesia catalana, frontera, identitat, paisatge, bilingüisme.

ABSTRACT: Jordi Pere Cerdà (Antoni Cayrol) is one of the most important poets of North Catalonia, France. Cerdà was born in a little French village near the Spanish border, in a place where he learnt Catalan at home, but was a French citizen. The effects of the border and the historical changes that took place before the Spanish Civil War and the Second World War were decisive for his poetic career. His first edited poems show this internal struggle between a conception of the native Cerdanya as a geographical unit (shared out in two states) and the assumption that this county is broken by a border that denies a traditional way of living and thus denying, physically, the acceptance of a linguistic Catalan identity.

Keywords: Catalan poetry, Border, Identity, Landscape, Bilingualism.

1. INTRODUCCIÓ

No és cap gran novetat dir que la producció literària de Jordi Pere Cerdà ha estat estretament lligada a un territori real (el de la seva Cerdanya nadiua), el qual ha passat a existir dins d'un terreny textual, gràcies a la transformació lingüística que n'ha fet l'autor. Ja en la seva primera manifestació pública a través de la poesia (a les pàgines de la revista *La Tramontane*, el 1943), Antoni Cayrol va decidir signar els seus poemes amb el pseudònim «Un cerdà», potser per autenticar l'experiència que explicaven, tot mostrant-se com algú que tenia coneixement directe dels fets i dels llocs que decidia tractar líricament, malgrat que fossin escrits en francès. En un temps de guerra com aquell, però, la censura exigia que tots els textos anessin signats i per això el director d'aquella publicació, Charles Bauby, va decidir convertir el pseudònim en cognom (Cerdà, sense accent, a la francesa) i inventar-se un nom (Peire), per evitar l'anonimat, aleshores proscrit (seria més endavant que l'autor va optar per afegir Jordi al davant del pseudònim per evitar que es pogués creure que l'autor rebia un tractament eclesiàstic). Dels cinc poemes que va publicar Cerdà aquell primer any de col·laboració a *La Tramontane* («Bruixas», «Cerdagne», «Cerdanya», «Montagnes» i «Village»), dos són en català i tres, en francès, mentre que quatre d'ells fan referència a la Cerdanya, directament, i a llocs que remetent a aquest indret o en són característics. El francès és la llengua de cultura que Cerdà ha après a escriure i la pròpia de l'estat on viu, per contra, el català és la seva llengua familiar, de caràcter oral, que aprèn a escriure pel seu compte, i de la qual li falten referències escrites, ja que li manca una tradició, que, en canvi, és prou rica en francès. Aquest bilingüisme efectiu, més que ser triat sorgeix del fet de ser ciutadà francès per haver nascut a l'Alta Cerdanya, a Sallagosa, a pocs quilòmetres de la frontera amb Espanya. De manera que ja podem suposar que les experiències frontereres van ser determinants per la seva evolució com a individu, però també com a escriptor, principalment si pensem que li va tocar viure, de manera més o menys directa, i malgrat la seva joventut, els efectes de la Guerra Civil Espanyola i de la Segona Guerra Mundial. Les pàgines que segueixen volen ser una introducció de com Jordi Pere Cerdà va començar a formular literàriament el paisatge de la Cerdanya, però com la presència de la frontera i les tensions i trencaments d'aquesta unitat geogràfica, cultural i lingüística, van provocar uns efectes determinants en el seu pensament i en la seva primera producció poètica –com ja he fet, tangencialment, en dues ocasions anteriors (Julià, 2016a i Julià, 2016b). Cal recordar, però, que el tema de la frontera és una problemàtica recurrent en tots els gèneres que Jordi Pere Cerdà va tractar, i diferents han estat els estudiosos que han volgut considerar el reflex (real i simbòlic) que ha tingut en la seva obra (Carrera, 2004; Gabarró, 2004; Laguarda, 2004; Moncusí, 2004; Ribé, 2004; Marqués, 2016).

2. LLENGÜES, LÍMITS, CONTROLS I FUNCIONARIS A LA FRONTERA CERDANA

El bilingüisme de les primeres manifestacions poètiques de Jordi Pere Cerdà és una conseqüència de com l'autor va anar forjant, al llarg dels anys, la seva identitat, i la consciència que va tenir de pertànyer a una cultura i a una societat, a un territori, on no hi havia una equivalència directa i natural d'un espai amb una sola llengua. A l'inici de l'autobiografia literària que és *Cant alt*, Cerdà ens explica que els llibres també poden ser font d'engany, especialment quan suposem que allò natural és la llengua que parlem, però ens enfrontem amb un lèxic que no transcriu els sons ni les realitats que esperem trobar-hi: això és el que li va succeir als cinc anys, quan li va caure a les mans un llibre en francès, i la seva imaginació infantil i els seus pocs coneixements anaven a l'encalç «de mots estranys i de bèsties imaginàries», però se li mostraven poc a l'abast, ja que tots «venien d'un lloc, del mateix lloc dels llibres, que es trobava apartat de mi». Aquella era una llengua, una imaginació i una cultura del tot franceses que xocaven amb la seva escassa formació i amb el seu pensament formulable en català, de manera que potser va ser aquell el primer moment –i a través de la llengua– que va intuir

que hi havia un altre món diferent del que girava entorn meu, del món perfecte d'aqueixa comarca de Cerdanya, tan ben arrodonida sobre ella mateixa, tan ben delimitada, tan ben definida per les dues serralades muntanyenques suaument esgraonades entre cada vessant. Comarca que emmarcava de prop les parets de la meua llar, que s'encabia perfectament dins l'aire calent del meu respirar familiar (Cerdà, 1998a: 6-7).

El poeta veia, ja de petit, una identificació entre llengua materna i paisatge propi (el català i la Cerdanya), i la seva terra concebuda com una unitat geogràfica envoltada de muntanyes que superava qualsevol separació política que vingués marcada per la frontera, ja que es vivia amb normalitat la vida a una banda i a una altra de la *ratlla* –tal com sovint anomena la frontera als seus escrits narratius o autobiogràfics, bo i seguint l'expressió que habitualment es fa servir en aquella zona per al·ludir a aquesta realitat històrica i política (Cerdà, 1988b: 119). Ara bé, la percepció primerenca d'aquest desajustament, entre la realitat sociolingüística (d'una banda) i la situació política i la llengua d'educació i cultura dominant (de l'altra), anava acompanyada d'una altra realitat que es feia més notòria i tangible en el dia a dia, com ara els efectes immediats i les servituds derivades del fet de viure en una zona fronterera entre dues nacions, i la presència de l'autoritat legal que prové d'unes altres terres del mateix estat, evidentment, amb una cultura diferent. Aquesta situació geopolítica de l'Alta Cerdanya on el poeta va

néixer i va viure els primers anys de la seva vida, va transformar el territori que havia conegut d'una manera destacable i decisiva, com declarava Cerdà en una entrevista:

Jo vaig néixer aquí, a Sallagosa, el 1920. Durant aquests anys he vist com el poble i la Cerdanya canviaven força, però he de dir que aquest canvi ja es va iniciar fa temps, perquè Sallagosa sempre ha estat un poble de frontera amb una població de fora. Això encara ha afectat més a Bourg-Madame, Font-Romeu i Osseja, però en realitat tota aquesta part de la Cerdanya n'ha quedat tocada (Recordà, 1990: 11).

Jordi Pere Cerdà, doncs, mai no va voler girar l'esquena a aquesta realitat, i fins i tot va veure convenient deixar constància d'aquest tret tan característic del seu món a la seva obra creativa, però també a les seves memòries, en detallar la presència de funcionaris i supervisors de la llei i dels límits estatals: «Cal saber que els països fronterers han viscut sempre sota l'ull inquisitorial de la duana. Ço ha estat a França, fins l'any 1950 aproximadament. La duana ens tenia l'ull a sobre totes les hores del dia i de la nit. Un perpetu anar i venir de pagesos, venint de quatre o sis quilòmetres, emplenava el *bureau* de la duana pels passavants i els *recepissés*». La duana i la frontera es concreten en aquests agents que representen la presència d'una legalitat i d'un estat (els límits geogràfics i el poder polític), tal com continuava explicant a *Cant alt*: «El país fronterer cria tota una jerarquia de professionals, el que porta el barret, botiga, puro i cotxe, i el que porta el paquet; hi havia el contrabandista d'ocasió, el de circumstància i el d'atzar» (Cerdà, 1988b: 16). Al seu torn, al conte «La cita», inclòs a *Col·locació de personatges en un jardí tancat*, apareixen una parella de duaners que s'expressen «amb la seva veu gavatxa» als habitants nadius de la zona, i que han reformat una cort de bestiar de la zona en oficina (amb la càrrega irònica que això arriba a tenir), transformant-ne l'aspecte fins al punt de semblar una torreta d'estiuejants:

La duana havia llogat per fer-ne el seu *bureau* un antic cortí de porcs, quasi a les últimes cases. L'havien pintat de nou, emblanquit, apedaçat, havien sembrat quatre flors al davant, i ara aquell cortí de pagès semblava la casa d'un estiuejant. No hi ha com el funcionari per tenir temps per perdre. El pagès no s'hi avindrà mai, a capficar-se en un metre quadrat de terra i una mata de flors, quan el camp s'obre tan ample al llaurador. (Cerdà, 1984: 18)

Altres cops, però, els vigilants de la duana no apareixien tan amables als cerdans, ni donaven un tracte tan franc i amistós, tal com certifiquen els protagonistes del poema «Els mossos del mas Rondola» (inclòs a *La guatlla i la garba*), els quals baixen a esbargir-se a Sallagosa, mudats i fent repicar les sabates, després d'una setmana de feina, i quan s'apropa l'estiu, ja que «les segues tornen». Tal com expliquen, abans d'arribar a la taverna a fer la copa,

«els carrabiners de Llivia l'ens han fet tastar escopeta», potser per la gatzara que feien, perquè els han confós amb uns contrabandistes, o perquè han travessat la ratlla fronterera de manera sospitosa. Si més no, aquests homes saben que tot i tenir el mas a la zona de França, la feina aviat els espera a l'altra banda, perquè «A les muntanyes d'Espanya, l'hi tenim un camp sembrat», i afegeixen que «haurem d'anar-hi aviat» (Cerdà, 1988a: 39-40). Jordi Pere Cerdà era ben conscient de l'existència d'aquesta diferència i separació política –vetllada per agents legals que parlaven una llengua diferent–, però durant la primera part de la seva vida, entenien que, malgrat l'estatut legal de la contrada on havia nascut, la realitat geogràfica, els usos socials, i la tradició cultural i històrica tendia a concebre de manera unitària la terra en què vivia, i que podia contemplar diàriament. És a dir, que era més poderós el «costum com a element d'acord “per sobre” de la legalitat promoguda formalment per l'estat» (Moncusí, 2004: 308).

3. LA CERDANYA COM A UNITAT TRADICIONAL DE PENSAMENT A LA PRIMERA POESIA DE JORDI PERE CERDÀ

Un dels temes recurrents de la poesia de Jordi Pere Cerdà, i més en concret dels seus primers llibres de versos, és la descripció de paisatges i indrets de muntanya, i fins i tot de poblets de la Cerdanya. Sobta, però, que l'autor no dediqui cap poema de manera explícita al seu lloc d'origen, Sallagosa, si més no en la seva obra canònica aplegada en llibres (sempre que no prenguem en consideració que el nom surt esmentat a «Els mossos del mas Rondola»). Per contra, entre la seva producció més primerenca i dispersa, sí que hi ha un poema titulat «Sallagosa», aparegut el 1947 a *La Tramontane*, per bé que és prou significatiu que no el recuperés posteriorment). És possible que el pudor el duqués a no fer referència directa a la seva vila natal als llibres posteriors, però sembla que és un altre el motiu que va fer que preferís llogarrets més petits perquè li servissin de model del paisatge característic del seu país i dels costums de la seva terra. Com declararà l'autor a Josep Ramon Recordà, Llo és un dels pobles que, de forma recurrent, són més esmentats en la seva poesia, perquè té «una població instintiva. Té un caràcter diferent a la resta de pobles de Cerdanya, i és que a Llo la pagesia donava classes socials, ja que va ser l'únic poble que es va saber beneficiar de les lleis que donaven accés als pagesos a les terres feudals. És un poble més petit que Sallagosa, però molt bonic». En efecte, són diversos els poemes dedicats al poble de Llo dins de *La guatlla i la garba*, la seva *opera prima* (el que porta el mateix nom per títol, a més de «Quan cau el dia...», «La font de la Monja» i «Les campanes de Llo»), i també hi abundaran les peces dedicades a nuclis rurals més petits. En contraposició a la dinàmica social i agrària d'aquests indrets, «En el meu poble, com a cap de cantó que era, hi havia una població

flotant de funcionaris molt alta. Com a conseqüència d'això, van sorgir una gran quantitat d'imitadors. A Sallagosa, doncs, hi havia el banquer de la Cerdanya, el notari, el metge, etc. Això va donar lloc a una mentalitat petit burgesa» (Recordà, 1990: 11). L'autor deixa clar que no és un problema de consciència de classe, sinó més aviat d'autenticitat d'aquesta vinculació entre una forma de vida (de cultura i de pensament) i el territori que la va engendrar i que l'acull. Curiosament, a la seva narrativa, i especialment a bona part dels contes aplegats a *Col·locació de personatges en un jardí tancat*, a causa de la necessitat d'haver de presentar els personatges protagonistes en un context social, i pel fet de parlar molts cops d'experiències que va viure l'autor o li van ser explicades (malgrat acabin essent ficcionalitzades), trobem un ambient semblant al que devia haver a Sallagosa, si bé l'espai de l'acció mai no surt esmentat amb aquest topònim (mentre que al llarg del llibre sí que s'al·ludeix a d'altres indrets cerdans, com ara Estavar, Bena, Aspre o Callastres). Això mateix és el que passa als seus primers poemes aplegats en llibre, en què es parla de tota la Cerdanya des d'un lloc no enunciat, un lloc qualsevol d'aquesta comarca, que bé podria ser un indret proper a la frontera, com ara Sallagosa.

Adonem-nos, a més, que l'estructura de *La guatlla i la garba* no sembla gens atzarosa, ja que, en el fons, la disposició dels poemes ens ofereix un coneixement de la Cerdanya des de dins, des del centre, potser d'un lloc tocant a la *ratlla* (com ho podria ser Sallagosa), per això el llibre comença dient que les muntanyes –en tant que límits d'aquesta comarca natural cerdana– canten i que només cal escoltar-les quan ressona la vida que elles mateixes contenen damunt les seves parets («Quan la muntanya canta...» és el títol del poema a què faig referència). A continuació, se'ns descriu una bona part del paisatge, tenyit per la pedra fosca de la pissarra, la qual abunda en els terrenys i els pobles («Els llosats»), per passar, immediatament, a advertir que allò que destaca sobre el cromatisme de valls i de muntanyes són els caminois que fressen la terra i que menen cap als diferents poblets que, esquitxats aquí i allà, concentren l'activitat humana de la zona, i queden embastats per aquests fils que ressalten sobre els colors de la natura («Rutes»). Juntament amb aquests trajectes, n'hi ha uns altres de més curts, però no menys importants, que són els «Camins dels horts», els viarans que lliguen el poble amb els tancats que queden més als afores, i que és allà on els diferents veïns conreen quatre hortalisses i tanquen part del bestiar. Feta aquesta presentació general de l'aspecte que té de lluny aquest territori, i del paisatge característic, la part central del llibre és dedicada a ressaltar el més característic dels diferents poblets que es troben als voltants, però també aquells llocs destacats on la gent sol anar o sol congregar-se. A partir del cinquè poema del llibre («Vallcebollera»), en aquesta àmplia part central del volum predominaran els topònims o els noms d'indrets concrets en els títols, com si el jo poètic, col·locat en el centre de la vall, a prop de la frontera, anés ensenyant

d'una banda i d'una altra al lector nouvingut, o potser no del tot coneixedor de les particularitats de cada llogarret, com és la seva terra. Una narració semblant la trobem al conte «La cita» (del llibre *Col·locació de personatges en un jardí tancat*), en què el protagonista, en Jordi, situat enmig de la vall, «assegut en un marge a sota d'un porxo», es dedica a reconèixer i valorar tots els topants de l'estesa de terra i de les muntanyes que l'envolten:

Dominava el terme com si fos un espia al cim al d'una guaita i amb l'ull seguia a tall, fil per randa, l'espai de terra que se li obria al seu davant: el riberal, les feixes, els marges, els camps tallats d'unes gran línies pels recs i les rutes. Escadusser i mal encertat, el tren agafava la màniga al revés amb un caminament de giragonses i encolobraments, per capbussar finalment al cap del pla dins la ribereta. Allà en el temps s'hi aixecaven les cases d'Ans, en quedava una paret enderrocada en mig de les prades. De la ribereta no se'n veia res, s'endevinava amb el capil dels arbres que pujava a frec de la mirada. La serra la dominava. El seu marge d'obac fosc migpartia la vista lluny a la seva dreta, fins a morir al mig de la plana. Més lluny encara, es dibuixava un altre riu, i a la confluència de totes aquelles aigües difoses dins les arbredes que baixaven de part i d'altra de les reculades muntanyes, una plana suau s'amansia a sota, per fora el turó de la vila.

Semblava que d'una abraçada pogués lligar tot aquell terme. Podia anomenar tots aquells senyals de pobles, tots els llosats de masades. Aquí hi havia un tal, allà un fulano, aquí un cosí de la mare, allà uns oncles de la dona. Tot allò era la seva casa, la seva terra, el seu país. (Cerdà, 1984: 32)

El jo poètic que parla a *La gatlla i la garba* és també algú que demostra que coneix perfectament la seva vall, i que es complau a mostrar-la, sense un excés de cofoisme o de sentimentalisme ensibornador, sinó, quan cal, amb esperit crític, bo i acceptant els aspectes més bells, però també els elements més precaris o desagradables. Algunes parts de la Cerdanya són mostrades com una terra de ningú, empobrida i despoblada, lluny dels nuclis importants –poderosos i pròspers–, i sovint és qualificada com una terra trista. Així mateix, els diferents llogarrets que comenta destaquen per la seva austeritat, si Vallcebollera és un «poble pobre de pobres» (Cerdà, 1988a: 12), Llo és un «poble mort» (Cerdà, 1988 a: 16). Al seu torn, qui encara llaura la terra a Vedrinyans és, irònicament, «rei de sa pobresa», i ha quedat separat del fill, el qual ha deixat el seu poble d'origen i es conforma en ser «carter l dins París, la gran vila» (Cerdà, 1988a: 37), per bé que segur que ho concep com un gran triomf personal.

La tria de Vallcebollera per començar a presentar «el seu país» no sembla del tot atzarosa, ja que aquest poble es troba sota el Puigmal, i pel sud llinda directament amb la frontera espanyola, de manera que podem dir que el poeta ha començat pel centre mateix de la Cerdanya, però fixant-se especialment en la seva part alta. Aquesta és la porta per parlar de poblets vinculats al municipi de

Sallagosa (com ara Vedrinyans o Llo), i per descriure la vida que es desenvolupa al seu voltant, bo i descrivint figures humanes que gairebé formen una part del paisatge (com ara els pastors, els llauradors o les rentadores), però també elements singulars perfectament integrats i assimilats com a propis (aquest és el cas de «La casa roja»). El punt d'inflexió que estableix un canvi entre aquesta part més cerdana, i una part final més allunyada, sense perdre però el caràcter rossellonès, és el poema «Ara que l'hivern...», quan recorda els moments que feia de passador dels refugiats durant la Segona Guerra Mundial, i li retorna a la memòria com amb altra gent de la resistència (que ja han desaparegut) van travessar totes aquelles rutes de muntanya d'una banda i una altra de la frontera. A partir de llavors es combina la descripció de pobles o agregats més o menys pròxims a Sallagosa, i pertanyents a l'Alta Cerdanya (Ro, Canavelles o Fontpedrosa), juntament amb indrets del Conflent (com ara Soanyes o Oleta).

És com si en aquesta nova part, des del centre de l'Alta Cerdanya des d'on parla el jo poètic, es fos conscient de quins són els límits de la seva terra i intuís que, malgrat tot, el seu país s'estenia cap a unes altres contrades que establien unes noves fronteres amb altres realitats. Els dos primers poemes d'aquesta darrera part es titulen «Cementiri de Portvendres» i «La mar», tot traslladant-se imaginativament al límit est de la Catalunya del Nord, el qual no es troba del tot vedat per al cerdà quan s'enfila al cim de les muntanyes, com veiem al conte que dona títol al seu aplec de narracions, *Col·locació de personatges en un jardí tancat*: «Era un poble a sota el bosc, de l'altra part de la collada. La marinada hi pujava negra, arramassada com un senglar amb ales. Del cim del roc llevant es veia, llunyana, tot just si es veia, més aviat es pot dir que s'endevinava, una veta blavosa que lluia amb el sol, un xic com fa l'estany dins la paella de l'estamet; aquella veta deien que era el mar» (Cerdà, 1984: 124). Al seu torn, els tres darrers poemes són, per aquest ordre, «Soanyes», «Oleta» i «Alt Conflent», bo i comentant tres indrets del límit nord del país cerdà. L'última estrofa d'aquesta darrera peça és adreçada a la vall del Conflent, ocupada per Vilafranca, que queda escanyada, i que «menes a Cerdanya» (Cerdà, 1988a: 63). Així, doncs, un poema que gira al voltant dels diferents llocs de l'Alta Cerdanya no acaba proposant escapar-ne, sinó, precisament, tornar-hi, de manera que s'ofereix un moviment circular i centrípet durant tot el llibre, gràcies a la disposició dels poemes, sobretot perquè el poema final es titula «Muntanya i més muntanya», és a dir, els autèntics límits de la seva comarca.

4. EL RECONeixEMENT DEL *TRENCAT* DE LA FRONTERA

Tot i que en la seva poesia i, en especial, la disposició del seu primer llibre ens parla de la Cerdanya com d'una unitat, hi ha alguns poemes que ens indiquen

que sí que hi ha una diferencia entre les dues parts que coincideixen amb les divisions polítiques: la part de França i la part d'Espanya, l'Alta i la Baixa Cerdanya. Aquest seria el cas d'«Els dies llargs», una peça en què el jo poètic descriu l'efecte de la primavera en aquesta contrada, la qual es fa sentir més en la part sud, on ja s'ha fos tota la neu i comencen a florir plantes i arbustos, per bé que, en general, encara es troba sota l'influx de l'hivern: raó per la qual qualifica les terres cerdanes de «tristes», «quan la dolçor primerenca l puja de les terres baixes» (Cerdà, 1988a: 36). Fixem-nos que fins a cert punt el poeta juga amb la fal·làcia patètica, tot personificant aquesta terra (diu que «pren un aire de desaire»), i potser contagiand-la del sentiment desil·lusionat de veure que el fred (i el seus efectes) no acaba de desaparèixer. És aleshores que ens presenta la Cerdanya com una «vall mig partida», «d'aquí blanca i d'allà grisa», que l'avanç de la primavera i del bon temps acabarà fent indestruïble. Aquesta mateixa divisió la torna a fer, ara, però, des de la perspectiva inversa, posant-se en la pell d'«El pastor andalús», un refugiado de la guerra d'Espanya que ha deixat el fusell per prendre el gaiato de pastor, i canta dalt de la muntanya mentre enyora la seva terra d'origen. És encara el dictat de l'hivern (de l'equinocci hivernal) el que fa percebre aquesta divisió natural quan comencen a arribar els primers mesos de l'any nou, i la neu, el glaç i el fred encara predominen per la banda de l'Alta Cerdanya, mentre que a la part espanyola tot comença a brotar, redoblant-se aquest sentiment d'enyor en trobar a faltar un clima i un sol més meridional – acostumat com està aquest pastor andalús a les temperatures d'unes altes latituds.

D'aquell cim de món
tota cosa és clara:
part d'ací, l'hivern;
enllà, primavera;
al mig, l'equinocci
que parteix la terra.
(Cerdà, 1988a: 44-45)

Com hem vist en aquest primer llibre de poesia, així com en alguns dels contes que va publicar, Cerdà tendeix a mostrar la Cerdanya com a unitat, però és ben conscient d'aquesta anomalia que viu la seva terra nadiua, partida per la meitat per una frontera. En més d'una ocasió ha formulat aquesta irregularitat històrica, i aquesta contradicció en la qual viu la gent d'aquesta contrada, tot mirant d'oblidar que hi ha una frontera, però essent molt conscients de la importància d'aquesta separació, d'implicacions crucials per a la vida social, però fins i tot per a la configuració de l'individu com a tal. En les intervencions orals que va fer en dues trobades d'escriptors i intel·lectuals a inicis de la dècada dels anys noranta va ser quan Cerdà va donar una transcendència al fet d'haver nascut en

un poble fronterer, i va exposar les dificultats que havia comportat per a ell en tant que escriptor. En un d'aquests encontres, organitzat per Raimon Panikkar, Cerdà explicava «que vaig néixer sobre un trencat, la frontera». I, immediatament, va aclarir en què consistia aquest concepte de *trencat* (tenint en compte «l'estructura mateixa d'aquest trencat»), el qual era molt més ampli que el sentit estricte que trobem en l'equiparació amb la *frontera*: «El trencat ja és així, però la gent que fa el teixit de la cosa no pensa que això sigui un trencat, no n'és conscient. La gent pensa només a tornar a lligar els fils del trencat. Pensem només en el fet obligat de cada dia, en la vida immediata que tenim, i aqueix fil teixit per cadascú és el fil de la pròpia vida dins l'economia, dins la societat» (Cerdà, 1994b: 193). Tal com hem vist, la gent que viu en un indret de frontera que parteix una mateixa comarca té tendència a prescindir tant com pugui de la separació, i a seguir perpetuant uns lligams econòmics, socials, familiars, culturals i personals que preexistien a una unitat geogràfica que una circumstància històrico-política va fer que es repartís entre dos estats. De manera que, encara no amb vint anys, Jordi Pere Cerdà tenia clar quins eren els límits autèntics del seu país, tal com va declarar, al cap del temps, a Gilbert Renault, «secretari directe de De Gaulle a Londres» (Cerdà, 2009: 148) i famós membre de la resistència francesa conegut pel sobrenom de Coronel Rémy (la traducció és meva):

Quan va esclatar la guerra jo tenia divuit anys. Treballava llavors a casa del meu pare, carnisser a Sallagosa, capital de cantó dels Pirineus Occidentals dins el districte de Prades, sobre la Nacional 116 que mor a Bourg-Madame, contra la frontera d'Espanya. Per a nosaltres, la veritable frontera era a l'alta muntanya, per la vall de Llo o per la vall d'Er, amb colls que s'obren a una altitud de 2500 metres dins del massís del Puigmal. (Rémy, 1976: 105)

Fixem-nos, doncs, que, abans de la guerra, per un habitant de la Cerdanya existia una continuïtat de la plana i de les valls d'aquesta comarca, mentre que els límits autèntics venien marcats per accidents orogràfics i físics –difícilment franquejables habitualment–, més que no pas per separacions polítiques, o una delimitació històrica que, tanmateix, no havia pogut esborrar del tot els vincles personals, econòmics i culturals que existien entre la gent que durant molts segles havien estat veïns i parents. Era com si la separació política que partia la Cerdanya fos una simple ratlla imaginària i il·lusòria que només de manera puntual es concretava en els carrabiners que controlaven el contraban, o els funcionaris de duanes, però com que no tenia cap altra manifestació física i tangible els habitants que s'hi trobaven a prop tendien a oblidar-se'n i a franquejar-la, com si no existís. Per aquest motiu, doncs, Cerdà pot presentar el seu poble (ja sigui entès com el nucli concret o com l'extensió que comprèn la seva comarca) sense cap separació quan els sembrats ho tenyeixen tot amb el seu

color i, fins i tot, semblen empassar-se la frontera política, traçant una continuïtat natural entre totes les seves terres: «El meu poble al mig dels blats», primer vers del poema «Poble» (Cerdà, 1988a: 56). L'antropòleg Albert Moncusí, que a finals del segle XX va entrevistar habitants de les dues bandes de la Cerdanya, resumeix exactament quina és l'experiència unitària i no parcel·lada per la separació entre estats que tenia la gent del país cerdà que va viure la primera part del nou-cents, com era el cas de Jordi Pere Cerdà:

Els nascuts abans dels anys trenta i, especialment, aquells que encara recorden els convulsos temps de les conteses bèl·liques mundial i espanyola narren com la gent de banda i banda es trobaven a Puigcerdà, al mercat, on s'acordaven transaccions que, en ocasions, constituïen formes de superar la frontera en la mesura que implicaven clients de banda i banda. En les narracions biogràfiques, la Cerdanya anterior a 1936 es presenta en una imatge d'harmonia i fluids contactes transfronterers en el terreny de l'activitat agropecuària, el comerç i les relacions familiars i de sociabilitat. Són arguments recurrents la capitalitat de Puigcerdà («la vila») —on s'anava al mercat, però també a fer compres diverses, a ballar i a aprendre «costura»—, l'ús compartit de pastures, l'existència d'intensos intercanvis comercials (incloses diverses formes de contraban), el fet que hi haguera grans propietaris agrícoles amb terres a Alta i Baixa Cerdanya residint a Barcelona i rodalies i que estiuejaven a la comarca i l'establiment, també en aquelles mateixes contrades, de vaquers i cansaladers cerdans. Algunes narracions fan referència a una preponderància dels vincles i relacions locals per sobre la frontera internacional, que no es retroba en les referències posteriors a mitjan segle XX. (Moncusí, 2010: 49-50)

Com demostrarà Moncusí amb diferents testimonis recollits durant el seu treball de camp, la tangibilitat de la frontera es fa més acusada arran de la Guerra Civil Espanyola i de la Segona Guerra Mundial, i, de retruc, el contrast entre una Cerdanya «espanyola» i una altra de francesa: «Les referències a la frontera, de 1936 fins al final del franquisme, retraten una divisòria tancada amb la intensa vigilància policial i, en el cas espanyol, el control que el règim exercia en tota la zona fronterera espanyola» (Moncusí, 2010: 52). Així mateix, Cerdà es va adonar de la frontera autèntica arran de la guerra, i que aquella separació històrica que molts anomenaven com la *ratlla* realment era una barrera que prohibia el pas, que distingia, que separava, que suposava un perill i una prohibició (més que mai), i que coincidia, al mateix temps, amb aquella línia intangible, discontinua i porosa que permetia el pas de gents, idees i pensaments de més lluny de la seva contrada.

D'aqueix trencat me'n vaig adonar quan va arribar dins la meva vida un altre trencat que va ser la guerra del 40. Va ser un altre trencat perquè ens trobàvem en un país on, tot de cop, les estructures havien caigut. I això, no ens adonem de la importància que té dintre la nostra vida. És com si fent part d'una família, de cop, aquesta desapareix

del tot del nostre volt, en tant que família i en tant que ésser. És una situació on s'experimenta un sentiment de solitud i de vulnerabilitat gran, on l'individu ha d'assumir la seva pròpia esquifidesa. Això és el que ens va arribar l'any 40.

Per a vosaltres això devia arribar-vos l'any 39 [...]. I molts, en aquell moment, van haver de fer com jo en el trencat de la frontera, pensar només a lligar el fil, seguint la seva vida, la seva diària dificultat. (Cerdà, 1994b: 193-194)

Pel fet de ser conscient que pertany a una comarca repartida entre dos països, però respecte a la qual la gent hi veu una continuïtat de territori, paisatge, llengua i costums, Cerdà va ser algú que no es va plantejar el problema de la frontera fins que les circumstàncies històriques no van fer que la sentís, que la notés, precisament com a tancament social i polític que partia el seu país en dos, i els ocupants no quedaven pas, precisament, de l'altra banda. Després de la postguerra, entre 1952 i 1964, escriurà els poemes inclosos al llibre *Un bosc sense armes*, dins dels quals hi ha una peça titulada «Entre Sallagosa i Llívia», en un moment que, a causa dels esdeveniments històrics relativament recents, era ja ben clara la diferència entre aquests dos països (França i Espanya), allunyats per moltes raons no estrictament físiques, com per exemple que un era una república i l'altre una dictadura, i que aquestes diferències impedièren que s'entengués el seu país cerdà com una unitat sense distincions ni separacions. Tal com se'ns diu al poema, el jo poètic va pel camí, i per arribar a Llívia no ha de passar cap duana ni travessar cap frontera, però, tanmateix, contempla una filera de pollancrels ancestrals que semblen una formació de combatents arrencats que indica que per aquell punt no es pot passar, com el símbol que, d'allà endavant, comença una altra realitat: «El camí fa seguir tota una companyia l de pollancrels vestits de llances de soldats». És per aquest motiu que en un moment desitjaria que desaparegués aquesta separació que, d'altra banda, no és tangible i sembla que no hi sigui, perquè en el dia a dia el cerdà mira que aquesta ratlla no li representi cap autèntic trencament personal ni social: «Somiant-te abolida, frontera il·lusòria, l cortina de pollancrels, que el sol tira i desfà» (Cerdà, 1988a: 221).

5. CONCLUSIÓ: TRENCAMENT FÍSIC, HISTÒRIC I SIMBÒLIC O ELS EFECTES DE LA FRONTERA

Mentre hi ha una normalitat assumida, la quotidianitat, el poder d'una societat, una cultura i una llengua ajuden a dissimular aquest desajustament entre pensament, forma d'expressió, cultura i intercanvi social, però davant d'un estat d'excepció que fa entrar en crisi el model predominant –i això és el que va provocar la guerra i l'ocupació nazi–, sorgeix la tensió i el xoc entre identitats i formes de pensament i d'expressió. A «Medi natural, medi ambiental» –un altre

dels encontres en què va participar l'autor el 1991—, Cerdà ens indica que va percebre aquesta angúnia precisament a principis dels anys quaranta, quan va sorgir en ell «el gust de sentir i fer poesia», però això «topava d'entrada amb una realitat que era el fet d'haver nascut a nou quilòmetres de la frontera que separa els estats de França i Espanya». En aquell moment va adonar-se d'un esqueixament,

un *trencat* en el món perfecte del meu acostumat, al medi ambiental en què vivia. És a dir, una oralitat catalana familiar i col·lectiva en gran part, i un ensenyament francès, una lectura únicament en francès i una oralitat en francès que per a la meua generació no plantejava ja cap problema, però que portava en la vida social actituds i respostes diverses que obefem naturalment, sense que provoquessin altre pensament, a vegades, que el de burla (Cerdà, 1994a: 251).

És a dir, que la certesa que l'existència d'una frontera que condicionava la vida diària, però que els habitants d'aquelles contrades miraven de minimitzar (i, fins i tot, fer desaparèixer), es fa impossible d'oblidar quan, arran dels fets històrics, (1) apareixen unes forces d'ocupació (d'un tercer estat, en aquest cas l'Alemanya nazi) que donen importància crucial a la frontera, (2) quan els dos països que separa la frontera sofreixen un tancament en ells mateixos i una evolució política i moral divergent (especialment acusada en una Espanya de postguerra immersa en una dictadura feixista), i (3) quan l'autor fill d'aquelles contrades frontereres es planteja escriure en una llengua oral no reconeguda com a llengua de cultura i ensenyament per a la societat de l'estat al qual pertany. Com va continuar explicant en aquella conferència de 1991, «vaig sentir el *trencat* quan vaig provar d'expressar el gust d'escriure que portava, i no va fer-se tampoc per reflexió, sinó per observació dels entrebancs que se'm presentaven» (Cerdà, 1994a: 252).

Malgrat aquest fil de l'hàbit, de les relacions contínues i dels costums ancestrals, que els habitants de la Cerdanya miraven d'anar embolicant al voltant de les terres de frontera que partien la seva contrada, Jordi Pere Cerdà acaba experimentant tres trencaments simbòlics, amb el benentès que un *trencat* és «un esqueixat, i el francès diria una *rupture*, és a dir un buit. Un buit en muntanya pot ésser un esvoranc, pot ésser un abisme», com explicava el mateix autor (Cerdà, 1994a: 252). En primer lloc, es produïda una quasi definitiva separació física que el portava a acceptar que la frontera era definitivament infranquejable, a menys que s'assumís que hi havia una separació real i autèntica, de manera que la Cerdanya ja no tornaria a ser una mateixa terra que s'estenia al llarg de dos estats. En segon lloc, es prenia consciència que la Baixa Cerdanya, pel fet de ser espanyola, per trobar-se dominada durant molts anys per una dictadura i per haver patit un procés d'espanyolització, deixava de ser una continuïtat natural del

seu país, i, per tant, de la seva cultura. Tinguem en compte que –tal com explica a *Cant alt*–, entre 1936 i 1956, Cerdà no va posar els peus a Puigcerdà, i, per tant, a l'altra banda de la comarca de la Cerdanya, que durant dues dècades li havia resultat oficialment vedada. Però l'interès per la seva terra i per la llengua que s'hi parlava no va desaparèixer, sinó que podríem dir que es va anar accentuant: «Entretemps, i sense altres contactes que amb els refugiats catalans vinguts a viure aquí, jo m'havia sentit atret cap als problemes d'escriure el català que tots parlàvem a Cerdanya. Aqueixa atracció m'havia lligat, però, amb alguns minyons de Llívia» (Cerdà, 1988b: 119), fins que, al cap dels anys, i per instàncies de la seva dona, va decidir superar aquest *trencat* físic, que té molt de prejudici i de separació geogràfica que equival a una distància ideològica i mental. Aquella reacció, doncs, havia estat una resposta dolorosa a l'assumpció que s'havia produït uns anys abans, arran de la derrota republicana i de l'exili de molts refugiats catalans, els quals van fer que s'adonés, per semblança, que la seva cultura, la seva llengua i gairebé podríem dir que també la seva identitat heretada era la catalana; però també en va prendre consciència per oposició a les altres comarques franceses que va conèixer en la seva feina de passador. Finalment, en decidir posar-se a escriure i triar com a vehicle d'expressió el català, es trobava com un escriptor sense referents literaris (ja que li era molt difícil accedir a la tradició catalana, aïllat com es trobava a la Cerdanya), sense formació lingüística sòlida per ser poeta (atès que, com hem vist, fins en aquell moment no havia memoritzat conscièntment tot el català oral que li havia estat llegat dels seus pares –i no en podia disposar a voluntat–, i, a part, llavors havia de menester un model de català escrit), i sense lectors (pel fet que li faltaven àmbits de difusió dels seus versos, però també un públic que pogués reconèixer la seva llengua i comprendre-la per escrit).

És lògic que amb totes aquestes circumstàncies aquell escriptor novell comencés a percebre un *trencat* interior, aquesta ruptura, un buit (uns conceptes que, fins a cert punt, tant podríem associar a la filosofia existencialista com al discurs de la psicoanàlisi), i que el seu primer llibre de poesia fos un intent de superació d'aquest malestar personal i literari. *La guatlla i la garba* és fruit d'aquesta voluntat per teixir una continuïtat amb el paisatge que contempla el jo poètic, per concebre la seva Alta Cerdanya com una unitat, amb uns límits ben marcats, que, tanmateix, prescindeix dels *realia* propis de la part espanyola, de la seva part baixa, d'aquells indrets que durant molts anys no va trepitjar físicament el poeta (i que en el llibre solen ser evocats enyorívolaent, en el record). Tanmateix, el fet que decidís escriure en català, en una llengua que també pertanyia a la part sud de la Cerdanya que havia quedat sota domini espanyol, accentuava aquest *trencat* personal, i la voluntat de passar a viure, des d'aleshores, en un àmbit fronterer, sobre un abisme, assumint un esvoranc interior, que potser lingüísticament era la millor manera que tenia al seu abast per omplir, per salvar.

Deixo per a una ocasió pròxima acabar d'exposar i exemplificar aquestes menes de *trencat* que va assumir Jordi Pere Cerdà arran de la Segona Guerra Mundial, i les estratègies personals i literàries que va ordir per superar aquesta situació i poder escriure poesia.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CARRERA, C.** (2004): «*Ratlla et limes*: le motif de la frontière organisateur de l'imaginaire dans *Passos estrets per terres altes*», en **CARRERA, C.; DALMAU, T.; GRAU, M.; VALLS, M.** (eds.): *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà. Literatura, societat, frontera*, Perpinyà-Barcelona, Presses Universitaires de Perpignan-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 391-412.
- CERDÀ, J. P.** (1984): *Col·locació de personatges en un jardí tancat*, Barcelona, Columna, 1999.
- (1988a): *Poesia completa*, Barcelona, Columna.
 - (1998b): *Cant alt*, Barcelona, Curial.
 - (1994a): «Medi natural, medi ambiental», en **AA. DD.** [1994]: *Art, ciència i medi natural*. Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 251-253.
 - (1994b): «Intervenció de Jordi Pere Cerdà», en **PANIKKAR, R.** (coord.): *Llenguatge i identitat: lexicosofia catalana*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 193-194.
 - (2009): *Finestrals d'un capvespre*, Canet, Edicions Trabucaire.
- GABARRÓ, J.** (2004): «*Passos estrets per terres altes*: una frontera universal», en **CARRERA, C.; DALMAU, T.; GRAU, M.; VALLS, M.** (eds.): *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà. Literatura, societat, frontera*, Perpinyà-Barcelona, Presses Universitaires de Perpignan-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 385-390.
- JULIÀ, J.** (2016a): «Passadors i refugiats: l'experiència personal i la literatura de Jordi Pere Cerdà», en *DUGiMedia (Universitat de Girona)*, 14 d'abril: <http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/4227> [Data de la consulta: 21/12/2016].
- (2016b): «La inscripció del territori. El paisatge nordcatalà a la poesia de Jordi Pere Cerdà», en **LAGARDE, CH.; BERTHELOT, M.; GRAU, M.** (eds.): *Aspectes de la literatura de Catalunya del Nord*, Canet, Trabucaire, 133-144.
- LAGUARDA, A.** (2004): «Jordi Pere Cerdà: l'autre frontière, entre désert et oasis», en **CARRERA, C.; DALMAU, T.; GRAU, M.; VALLS, M.** (eds.): *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà. Literatura, societat, frontera*, Perpinyà-Barcelona, Presses Universitaires de Perpignan-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 421-427.

- MARQUÉS, J. S.** (2016): «El *cosit* i el *trencat* en l'obra de Jordi Pere Cerdà. Aspectes sobre l'espai en una literatura de frontera», en *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 10: 208-220.
- MONCUSÍ, A.** (2004): «La *ratlla* en l'obra de Jordi Pere Cerdà. Una presència lligada al fet humà», en **CARRERA, C.; DALMAU, T.; GRAU, M.; VALLS, M.** (eds.): *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà. Literatura, societat, frontera*, Perpinyà-Barcelona, Presses Universitaires de Perpignan-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 373-384.
- (2010): «Els cerdans i la *ratlla*, tres-cents cinquanta anys després: societat(s), cultura(es) i identitats», en *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès. Annals 2008-2009. Ibis* 6: 41-70.
- PLANES, X.** (1992): «Jordi Pere Cerdà, la veu de la Cerdanya», *Revista de Girona*, 150, (gener-febrer): 28-33.
- RECORDÀ, J. R.** (1990): «Entrevista a Jordi Pere Cerdà, per Josep Ramon Recordà», *Artilletres*, 11-13.
- RENAULT, G. (Rémy)** (1976): «Un résistant catalan», *Avec et sans uniformes (La ligne de démarcation*, vol. xx), París, Librairie Académique Perrin, 103-136.
- RIBÉ, G.** (2004): «*Callastres*. Par delà les frontières, le territoire de l'Autre», en **CARRERA, C.; DALMAU, T.; GRAU, M.; VALLS, M.** (eds.): *Actes del col·loqui Jordi Pere Cerdà. Literatura, societat, frontera*. Perpinyà-Barcelona, Presses Universitaires de Perpignan-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 413-420.

Al voltant de la desaparició dels «patís de veïns» en *Olors*, de Josep M. Benet i Jornet

The disappearance of «neighborhood courtyards» in *Olors*,
by Josep M. Benet i Jornet

RAMON X. ROSSELLÓ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Artículo recibido el / *Article received*: 31-10-2016
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 23-01-2017

RESUM: Aquest article realitza una aproximació a l'obra teatral *Olors* (2000), de Josep M. Benet i Jornet, amb l'objectiu d'analitzar el text des de la consideració de la importància que l'espai té en la seua escriptura i en el seu discurs de ficció. Es fa una anàlisi de la construcció de l'espai ficcional, tot tenint en compte els diferents nivells de l'espai de l'acció (macroespai, microespai, espai escenogràfic i espais latents) i la manera com aquests són presents al text. També s'examina la relació entre la ficció i la realitat respecte de la Barcelona presentada a l'obra i les reflexions que l'autor planteja sobre les estretes vinculacions entre l'espai urbà amb la identitat dels habitants d'un barri en procés de transformació/destrucció, a partir de la memòria individual, familiar i social.

Paraules clau: espai, identitat urbana, teatre, Barcelona, Josep M. Benet i Jornet.

ABSTRACT: This article is an approach to *Olors* ('smells') (2000), a theater work by Josep M. Benet i Jornet, with the objective of analyzing the text from the scope of the function of fictional space in his writing and in his theatrical discourse: an analysis of the construction of the spatiality, taking into account the different levels of space action (macrospace, microspace, stage's space and latent space) and how these aspects are present in the text. It also examines the relationship between fiction and reality with respect to the image of Barcelona presented in the work, and the author's reflections on the close links between the urban identity of the inhabitants of a neighborhood undergoing transformation / destruction, based on individual, family and social memory.

Keywords: Space, Urban identity, Memory, Theater, Barcelona, Josep M. Benet i Jornet.

1. INTRODUCCIÓ

L'obra teatral *Olor*s, de Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940), fou escrita, segons les dades que es fan constar a l'edició del text (2000: 106), a Barcelona al llarg del segon semestre de 1998 i revisada fins al gener de 2000. L'estrena tingué lloc a la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya durant la temporada 1999/2000, concretament el 24 de febrer de 2000, el mateix mes en què n'apareixia la primera edició. *Olor*s es va publicar acompanyada de dos pròlegs, sobre els quals parlarem més endavant, i d'una «Bibliografia» final que, malgrat aquest nom, de fet, és una llista de les obres escrites fins aquell moment per l'autor, en la qual se'n recullen les dades d'estrena, edició i traducció (2000: 109-119). Aquesta llista, recordem, s'inicia amb la primera peça de Benet i Jornet, *Una vella, coneguda olor* (1963), i en aquell any 2000 aplegava 37 títols de peces llargues i breus, a més d'altres títols de textos no dramàtiques. Sens dubte, ens trobem davant d'un dels autors més destacats i prolífics del teatre català de la segona meitat del segle XX, on *Olor*s, una obra ben rellevant, ocupa un lloc de frontissa entre dos segles, dins una trajectòria que es va mantenir ben activa durant la primera dècada del nou segle.

La peça objecte d'estudi, juntament amb la primera adés citada i *Baralla entre olors* (1979), conformen una mena de trilogia en què les «olors» presents a tots tres títols serveixen de vincle paratextual, a més de compartir altres elements de la ficció com són l'espai i alguns dels personatges, com ara la nostra protagonista, Maria. Segons explica Benet (2000: 12), *Olor*s marca el fet que «la història de Maria i dels patis s'acaba definitivament», ara bé, com el mateix autor destaca, «la situació que presenta *Olor*s és completament independent de les dues anteriors, i no les necessita en absolut.» En el cas que ara ens ocupa, ens centrarem en la peça *Olor*s i dirigirem la nostra mirada cap a l'espai ficcional amb l'objectiu de posar en relació aquest element amb d'altres com la memòria i la identitat. Abans, però, d'entrar de ple en aquesta qüestió, farem una breu descripció de l'estructura de l'acció, poc usual i amb certa complexitat, per tal d'ajudar a aclarir algunes de les idees que exposarem més endavant.

2. APROXIMACIÓ A L'ESTRUCTURA D'OLORS

El text se'ns presenta amb una divisió formal constituïda per vint escenes, les quals són identificades mitjançant una lletra (B o A) seguida d'un número (1 a 10), excepte en el cas de la darrera escena, que rep un tractament diferent. Així, al llarg de tota l'acció s'alternen les escenes amb lletra B, amb un total de 10, amb les 9 escenes amb lletra A; la darrera, però, és presentada com a A10 / B0. Cal tenir en compte que, quan parlem d'escenes en aquesta peça, no ens referim al

concepte tradicional d'escena, delimitada per un canvi en els personatges presents dins un contínuum temporal. Més aviat, parlariem de seqüències mitjanes (dins la macroseqüència A o la B), les quals són conseqüència directa d'una estructura que vol mostrar, de manera alternada, fragments de cada un dels dos segments temporals de la manera següent: B1, A1, B2, A2, B3, A3..., fins arribar a A10 / B0.¹

Aquestes marques textuais, a més, donen compte d'una ordenació de l'acció que en manipula la línia temporal, ja que aquesta comença en el moment denominat B (un segment temporal lineal i complet), en el qual apareixen els personatges Maria, Joan i, des de l'escena B-8, Maria petita, neboda de Maria. Aquest segment, com déiem, és interromput per l'aparició de les escenes A, on tenim els personatges de Maria, Mercè (la mare) i Manel (el germà), les quals ens remetent a un moment (també lineal i complet) anterior, immediatament anterior al B, circumstància que inicialment el receptor desconeix.

Aquest joc temporal d'alternança entre present i passat immediat quedarà totalment definit a partir de la construcció de la darrera seqüència, ja que aquesta aplega l'últim instant del moment A (A10) i una repetició de la primera escena (ara denominada B0). És aquesta repetició final la que fixa la continuïtat, sense cap el·lipsi, entre el moment A i el B al llarg d'una vesprada,² i la que deixa clar al receptor que l'obra ha anat presentant en segon lloc el que ha ocorregut amb anterioritat (seqüències A), amb la qual cosa aquestes escenes esdevenen, de fet, retrospeccions respecte al present de les escenes B.³

A més a més, la darrera escena dota la peça d'una estructura circular i l'estructura, globalment, provoca destacats desnivells d'informació entre els personatges i els receptors, especialment pel que fa a Maria.⁴ Sens dubte, podem observar com l'estructura temporal és un element ben significatiu en la concepció

-
1. A nivell de la representació, i a partir de l'escena B-2, aquesta distinció entre el moment B i el moment A quedaria fixada per la ubicació d'un carret fotogràfic. Així, l'autor inicia cada escena B amb l'acotació «El carret a terra [...]» (37), mentre que les escenes A comencen amb «El carret, damunt el moble.» (43). Per a les citacions referides al text d'*Olor*s només en farem constar la pàgina a partir de la primera edició d'aquesta peça (Benet, 2000).
 2. L'autor no dóna cap dada explícita sobre l'inici temporal de l'acció, però sí que sabem que el darrer moment es correspon amb l'escena B-10, en la qual es fa de nit (103).
 3. Les escenes identificades amb la lletra A funcionen així com a retrospeccions (o analepsis) directes, externes i objectives, mentre que el conjunt de les escenes A esdevé una retrospecció completa (Rosselló, 2011: 162-165). A més, hi ha un gran nombre de retrospeccions indirectes que activen els personatges, mitjançant intervencions verbals, a diferents escenes del text, les quals donen compte d'esdeveniments d'un passat llunyà o, fins i tot, de fets ocorreguts el mateix dia en què se situa l'acció.
 4. El desnivell més rellevant en aquesta peça és el desconeixement de la malaltia de Manel per part dels receptors fins a l'arribada a l'escena A-9 (99). Per contra, la Maria que ens trobem a les escenes B ja coneix aquesta notícia i hi actua en funció d'aquesta nova situació.

de l'obra. Ara bé, l'espai, únic al llarg de tota l'acció, esdevé essencial en l'ésser d'aquesta peça i en el discurs que l'autor ens està proposant.

3. ANÀLISI DE L'ESPAI FICCIONAL

Deixant de banda els paratextos inicials, sobre els quals parlarem en un apartat posterior, després de la llista de personatges,⁵ veiem a l'obra una llarga i detallada acotació destinada a descriure l'espai on transcorre l'acció (27):

Part d'un pis senzill i polsós: una peça de mida modesta, ara buida de mobles, de vida. Només hi ha una romanalla: un moble coix, inservible, potser una taula, però no necessàriament. Una porta dóna a una habitació; una altra obertura comunica amb la resta de la casa, sortida inclosa.

Porta balconera per on es passa a un pati interior, als darreres d'una illa de cases, al barri vell de Barcelona.⁶ Hi ha un altre pati, veí del primer, però més petit. Galeries, finestres, canonades, ferros i fils d'estendre la roba. Abandó total. Ni un signe de vida. A les galeries només queden andròmines inútils; alguns balcons no tenen porta i ofereixen a la vista el badall dels seus interiors; d'alguna finestra n'han saltat els vidres. Però, a més, i sobretot, els patis han estat ferits, al fons, per un esvoranc enorme, com si un monstre hagués queixalat i devorat cases senceres i d'algunes n'hagués deixat, de moment, restes convertides en munts de runa. Potser sobiraneja la bestial ferida el perfil amenaçador d'alguna grua.

Al mig del pati principal hi ha un trípode damunt el qual està muntada i fixada una cambra fotogràfica professional que enfoca directament l'esvoranc llunyà.

Aquesta acotació ens presenta, tot plegats, els diferents components espacials de la ficció (Rosselló, 2011: 185-187). Així, tenim la referència al macroespai (Barcelona), al microespai (pisos del barri vell, inclosos els patis interiors), a l'espai escenogràfic (peça de mida modesta, dos patis...) i a dues portes/obertures que donen lloc a espais contigus no visibles a escena, com són una habitació o la resta del pis.⁷ Altres espais contigus es fan presents també a partir del so, un element rellevant atesa la seua incorporació a les acotacions inicials de cada escena.

5. Aquesta llista està formada només pel nom propi dels cinc personatges (Maria, Joan, Mercè, Manel i Maria petita), presentats segons l'ordre d'aparició.

6. Recordem que la descripció de l'espai d'*Una vella*, coneguda olor era «patís interiors, als darreres d'una illa de cases, al barri vell de Barcelona» (Benet, 1991: 52).

7. L'habitació prendrà protagonisme des de la fi de l'escena B-6 fins a l'inici de l'escena B-8, segment durant el qual Maria i Joan hi tenen sexe. L'altra obertura serà usada com a punt d'entrada i eixida dels personatges, tret del cas de Joan, el qual apareix en escena a través del pati petit del pis del costat, el qual esdevé un altre espai contigu. Aquest altre pis és el lloc on va viure el pare de Joan fins que, arran del seu casament, es va traslladar a l'Eixample.

Així, per una banda, a les escenes B comptem «amb els sorolls d'un equip de demolició» (escena B-1), mentre que a les escenes A tenim «música magrebina» (escena A-1). Aquests dos components sonors, de caràcter contraposat, simbolitzen respectivament la progressiva mort d'aquest espai i la nova vida que ha ocupat els habitatges. Aquest espai sonor, a més, comporta la presència d'un fil d'acció latent, no visible, però ben destacat des del punt de vista del desenvolupament de l'acció, sobretot aquell vinculat a la presència dels nouvinguts, ja que cap a la meitat de la peça la música magrebina reapareix a l'escena B-6 per anar després al silenci i, finalment, assistir a la sirena d'algun cotxe de la policia (escena B-9) i al desallotjament dels pisos ocupats (escena B-10). L'obra, però, atés el doble final que presenta, acaba amb el «brogit de la destrucció», que «augmenta i augmenta sense parar. Sense parar». (escena A10 / B0).⁸

A més a més, les referències a diferents espais i monuments de Barcelona, i a la mateixa ciutat, seran constants al llarg dels diàlegs: la Rambla i les rondes, l'Eixample, el barri gòtic, la Sagrada Família, les fons de Montjuïc i el Port Olímpic, les rondes, la Gran Via, la plaça Universitat i l'avinguda de la Llum, el passeig de Gràcia, la Diagonal, el barri *xino*, el Palau de la Música, el Palau Güell o el carrer Montcada, la Pedrera i la torre Calatrava. Fora de l'acotació inicial, el nom de Barcelona apareix per primera vegada a l'escena A-5: «La calor enganxosa de Barcelona. I més aquest barri. Carrers estrets, i el mar a prop...».

Sobre les característiques de la descripció espacial i la rellevància que aquest element té per a Benet i Jornet, podem recordar allò que l'autor explicava en una entrevista feta amb motiu de l'estrena d'*Oloris* (Santos, 2000):

–El paso del tiempo es una constante en su obra. ¿Es el protagonista de *Oloris*?

–El protagonista, en este caso, no es el paso del tiempo, sino el final de un mundo. El lugar donde sucede la acción es un personaje más, cosa que en mi teatro casi nunca sucede. No suelo poner acotaciones acerca del espacio, y esta vez las puse y muy abundantes.

Però per què l'autor parla del lloc on passa l'acció com d'un personatge més? La resposta té a veure no només amb l'espai on transcorren unes determinades accions sinó amb el fet que allò que li està succeint a aquest espai esdevé el principal motor de les accions i dels parlaments. Així, la presència de Maria al pis on ha viscut fins fa poc, es fonamenta en el projecte fotogràfic que està portant a terme, tal com explica a Joan, quan tots dos es troben a l'inici de l'obra (escena B-2):

8. Es poden veure imatges de l'espai escenogràfic dissenyat per a l'estrena d'*Oloris* al Teatre Nacional de Catalunya al web d'aquesta institució: <www.tnc.cat/ca/oloris> [Consulta: 10 d'octubre de 2016].

Maria (*amb poques ganes d'explicar-se*): Sí, fotografiar. Això, feia. El meu ofici. Ni casaments ni comunions, però... Cada dia una foto. A la mateixa hora. Exactament. No és una idea genial. S'ha fet a d'altres bandes. El trípod ben collat... [...]. Ben collat perquè enfoqués i enquadrés sempre el mateix espai. La màquina fotogràfica ben quieta: un ull que mira mentre la..., la gran esbandida avança.⁹

És ben interessant que l'autor parle de l'espai com d'un personatge més ja que ens remet a la figura d'un ésser viu que, en aquest cas, és presentat, a l'acotació que acabem de citar, mitjançant expressions com ara «buida de mobles, de vida» i «ni un signe de vida» o, em parlar dels patis, diu que aquests «han estat ferits» o de «la bestial ferida» i, finalment, fa una comparació de la situació de la manera següent: «com si un monstre hagués queixalat i devorat...». Aquesta imatge de l'espai físic com la d'un ésser viu, personificació o prosopopeia, s'arrossega al llarg del text, com ara quan Maria explica a Joan el seu projecte fotogràfic en termes de «retratar l'assassinat». Aquest «assassinat» de l'espai (la memòria, de fet) és posat al costat d'un altra situació de pèrdua o de mort, en aquest cas en sentit literal, mitjançant la notícia de la malaltia de Manel, el germà de Maria; d'aquesta malaltia greu Maria s'assabentarà a l'escena A-9, en què Manel parla del seu estat amb l'expressió «caic a trossos».

Aquestes descripcions i situacions, juntament amb la malaltia mental de la mare, Mercè, apleguen al si de l'obra tot un seguit de morts o pèrdues: la de l'espai familiar, la física del germà i la de la memòria de la mare, les quals dibuixen, totes plegades, una imatge de final d'etapa.¹⁰ Aquest final d'etapa s'acompanya, però, de la presència d'una nova realitat social, la dels immigrants magrebins que han ocupat aquells pisos buits, circumstància que justifica l'aparició de l'arquitecte Joan.¹¹ Ara bé, tots seran finalment desocupats, en una obra, recordem, amb un doble final, el de l'escena B-10 (el darrer instant en termes de línia temporal) i el de l'escena de clausura, la denominada A-10 / B-0, on el soroll final de la «destrucció», com véiem, s'imposa al de la música.

-
9. Enric Gallén (2000: 18) relaciona el projecte de Maria amb el que fa el «personatge del conte de Nadal de Paul Auster». Posats en contacte amb Gallén, aquest comenta que desconeix si l'autor s'inspirà en aquest conte, o en la pel·lícula *Smoke* que l'adaptà, per plantejar el que Maria porta a terme a *Olors*.
 10. L'autor mai no posa nom a la malaltia de la mare, com tampoc ho fa a la de Manel. Quant a la mare, per com es comporta i parla, fàcilment podem pensar en una demència de tipus Alzheimer, com veiem a l'escena A-1, on aquesta manté records d'un passat llunyà, tot i els problemes cognitius que hi presenta. En aquesta escena la mare recorda que el 1962 ja deien que obririen el barri en canal, un projecte que apareix reflectit al segon acte d'*Una vella, coneguda olor*, on l'acció se situava el 1962 (Benet, 1991: 73-75).
 11. Feldman (2005: 20) destaca que «Olors és una de les primeres obres contemporànies d'aquesta època que ha gosat tractar les realitats multiculturals de Barcelona (i, per extensió, de Catalunya) i la seva condició d'espai transnacional».

Per tant, encara que modificant una mica les paraules de Benet i Jornet citades anteriorment, es pot afirmar que la fi d'aquells patís esdevé la fi de la història de Maria i de la dels habitants del barri. Amb la qual cosa es pot afirmar que Benet i Jornet hi planteja una relació directa i indèstria entre personatge i espai, ja que esdevenen elements centrals d'*Olors* la relació entre Maria i l'espai, els canvis que tots dos han experimentat i com els canvis en aquest darrer tenen un impacte de primer ordre en la nostra protagonista. Sens dubte, perquè l'espai en aquest cas queda definit com un lloc de memòria i, per tant, com un element que ha perfilat la identitat d'aquells habitants ara expulsats. Segons explica Bou (2013: 21), els llocs de memòria, concepte que tant ha interessat estudiosos com Maurice Halbwachs, «estan immersos en els espais de la quotidianitat. Com afirmà el sociòleg francès, som sempre dins l'espai i és només la imatge espacial que, per raó de la seva estabilitat, ens dóna la il·lusió de no canviar a través del temps i de retrobar el passat en el present».

J. Duprey (2008: 22), en el seu acostament a l'obra, afirma que *Olors* «narra la destrucció de una cultura material», entesa aquesta com «los objetos, monumentos, edificios, etc., mediante los cuales el sistema social se representa». L'autora hi estableix una relació intrínseca entre la cultura material i la memòria cultural i considera com, mitjançant el recurs a les ruïnes, la peça es planteja com un procés de destrucció d'aquesta segona (Duprey, 2008: 173).¹² Així, podríem dir que la desaparició d'aquest espai aboca la nostra protagonista a un canvi traumàtic i a la pèrdua del suport material essencial per a la conservació del passat, de la memòria, aspectes que van lligats sobretot a allò que se'ns mostra a les escenes A, en què Maria es retroba amb la mare i el germà a la casa familiar.

4. ELS PATÍS COM A LLOCS DE MEMÒRIA

Sens dubte, un dels temes centrals de l'obra té a veure amb tot allò que Maria i l'arquitecte Joan discuteixen, al llarg de les deu escenes presentades sota la lletra B, al voltant de *què* s'està fent al barri, com en un desplegament dialèctic entre dos punts de vista ben diferents respecte al projecte urbanístic en marxa. Aquesta circumstància apareix ja a l'escena B-2, com ara mitjançant aquests dos fragments:

Maria: Que s'està carregant el barri.
Joan: Esponjant-lo [...]. (37)

12. Duprey, posteriorment, va publicar *The Aesthetics of the Ephemeral. Memory Theaters in Contemporary Barcelona* (2014), a càrrec de State University of New York.

Joan (*mentre clava una ullada breu al document*): Tot això serà una plaça.

Maria: Preciosa, segur. (*Joan li torna el carnet.*) Vaig néixer aquí i..., el que li deia, vaig viure aquí fins... Com els altres, fins fa dos mesos [...]. (38)

A l'escena B-3, formada per una llarga intervenció de Joan, veiem com aquest defensa el paper de l'arquitectura i del projecte que s'està portant a terme (45-46):

Joan: [...] L'arquitectura: art útil. Un arquitecte fa art i la gent viu dins aquesta forma d'art. O es relaciona dins del teu art. O es passeja pel teu art [...]. El meu pare, aquí. Humilitat i pudors. Bé, almenys ell tenia pati. Les parets escrotonades, tothom que et mira. No és forma de viure. La quantitat de dolor que es deu haver acumulat en patís d'aquesta mena, al llarg dels anys.¹³

El debat entre Maria i Joan arriba al moment de màxima tensió a l'escena B-6, en què Maria exposarà ben a les clares el seu punt de vista a través de tres intervencions, les quals reproduïm de manera quasi completa atesa la seua importància per traslladar el sentit de l'obra:

Maria: Ets arquitecte. Hi ha moltes menes d'arquitecte, com de tot. Per exemple, hi ha els que edifiquen caps de sabates verticals, amb daurats als ascensors o sense daurats als ascensors, segons el poder adquisitiu dels que s'hi compraran un apartament.

[...]

Maria (*molt seca, primer lleugerament irònica, aviat despectiva, i finalment desesperada*): Per exemple, hi ha els arquitectes creadors. Cultes, sensibles, i tot això. Escriuen articles sobre les necessitats de la ciutat futura i dissenyen vivendes per a la gent senzilla. Amb autèntic amor [...]. Uns espais que faran olor de colònia de marca, sobretot si d'una puta vegada la gent corrent es decideix a dutxar-se i a canviar de camisa cada dia. Però compte, eh? No fotéssim. Un espai on no hi haurà cap lloc per posar-hi el periquito, ni paret on col·locar el Sant Sopar, ni racó on hi quedi bé la foto de la nena quan va fer la primera comunió. Espais sense balcons o, si n'hi ha amb balcons astutament disposats perquè no puguis veure la cara del

13. En aquesta escena es presenta la connexió d'aquest jove arquitecte amb aquell espai a través del seu pare, antic veí de la família de Maria. Les escenes B-4 i B-5 incidiran en aquest passat i en la relació del pare de Joan amb Maria. Tindrem confirmació d'aquesta relació entre Maria i Joan pare mitjançant l'escena A-5, posterior a les dues esmentades. En el cas de Joan és interessant la mirada de «foraster» que s'ha criat a l'Eixample, com ell explica, a «un pis nou de l'esquerra de l'Eixample, regal dels avis, dels pares de la mare. Un pis amb bona llum, bany i calefacció» (45). La visió de Joan fill remet a la idea de les fronteres invisibles, fronteres socioeconòmiques, sobre les quals parlarem després, les quals, sens dubte, tracen un determinat plànol de Barcelona.

veí, xerrar-hi i espiar les seves baralles amb la parenta; des d'on no puguis tafanejar el carrer i prendre la fresca en samarreta. Sense espai per al folkore, valga'm Déu. Sense ni un racó per guardar la memòria. Uns arquitectes que, com ho has dit en arribar?, espongen el barri, el trastoquen, el desfiguren, el devoren i l'arrasen. L'arrasen! Aquí hi haurà una plaça preciosa. Ni hi quedarà res que recordi la manera de viure dels que vam fer la ciutat dels pobres. Pobres, què he dit! Quin horror de paraula! Quina paraula tan ridícula! Hem de parlar de pobres a la meravellosa Barcelona d'avui? [...] Fora, fora, una bona neteja i tindrem una ciutat que no ens haurà de fer avergonyir! Cabrons! Estimava tant aquest barri, aquests patís! Tant i tant! (*Se li trenca la veu.*) I me'ls assassinen! Me'ls assassinen!

Joan: Espera, no... No és això, no...

Maria (*tallant-lo però més baix*): Me'ls han assassinat... [...] No sé si entindràs què vull dir, però hi ha aquí dintre cases amb un gruix d'història que no l'han pogut enumerar mai ni el Palau Güell ni... tant se val! (*Transició.*) A l'escala de casa... D'aquesta. A la paret de l'escala el meu germà i jo, aviat deurà fer cinquanta anys, vam gravar-hi amb poca traça això que avui en diem un grafit. Encara hi és. Una mena d'hurí boteruda i, a sota, una mena de paraules que diuen: «Viva la Gilda, viva Catalunya». Pujo l'escala, el toco, i la memòria se'm desboca. Té, ara se n'anirà a la merda. (*El mira als ulls.*) Que no en quedi cap memòria. Si tant li fot. (*De sobte canvia i es regira per darrera vegada.*) Arquitectes cultes, d'idees avançades! Sabeu a qui serviu! (69-70).¹⁴

Encara en aquesta mateixa escena trobem aquestes intervencions de Maria (72):

Maria: Un moment. Morir costa. I una mort per agressió vinguda de fora crispa més que una mort per malaltia vinguda de dintre. No tirareu els palaus del carrer Montcada, la Pedrera o la torre Calatrava, per casualitat?

Joan: Dona, què dius?

Maria: També cauran. També. Un dia. Imaginar-ho em servirà de consol, quan senti remordiments. Te'n pots anar.

Les discussions entre Maria i Joan, fruit de l'estructura proposada, s'acompanyen i es connecten amb els diàlegs entre Maria, Mercè i Manel, on esdevenen claus els records de la vida viscuda al barri i on els patís agafen un protagonisme especial. Es podria dir que aquests patís funcionen com a sinècdoque d'un determinat tipus d'habitatge i, encara més, com a metàfora

14. M. Halbwachs (2004 [1968]: 132), a *La memoria colectiva*, al capítol dedicat a l'espai, insisteix en el fet que «nuestro entorno material lleva a la vez nuestra marca y la de los demás. Nuestra casa, nuestros muebles y la forma en que están distribuidos, todo el orden de las habitaciones en que vivimos, nos recuerdan a nuestra familia y a los amigos a los que solemos ver en nuestro entorno.»

d'una forma de vida en extinció. Així, comptem amb aquestes intervencions a l'escena A-2, quan hi irromp, de manera inesperada, Mercè:

Maria: Vinga, sí. Miri-s'ho bé. El Manel que pateixi. Com els troba, els patis? L'última vegada, mama. Miri-se'ls molt bé. S'han acabat.

Mercè: Quan éreu petits... (*Assenyala llocs.*) La galeria de l'Eulàlia. La senyora Dolors... (*Cridant:*) Neus! Quan éreu petits... [...].

Maria: Venim de l'edat mitjana. Braser al menjador, l'hivern. I càntir d'aigua amb anís, aquí al pati, a l'estiu.

Mercè (*riu*): Ai, sí, calla.

Maria: Quina manera d'avorrir-nos...

Mercè: Remaleïda. A l'escala encara hi ha els ninots que hi vau esgratinyar el teu germà i tu. A veure si la pinten, aquesta escala. Les del pis de dalt, bon parell de trastos... Neus! Quan eres petita, petita, que no anaves a costura, et duia cada dia a plaça. Cada dia. Sense nevera... Cada dia, au. I et donaven una oliva (43-44).¹⁵

Aquest protagonisme de la vida als patis es reprén a l'escena A-3, tot just després de l'aparició del germà Manel. Amb aquest hi trobem dues visions de l'experiència i del valor donat a allò que està per desaparèixer (48):

Maria: [...]. No els podrà tornar a veure, els patis.

Manel (*mentre treu el seu mòbil*): I què hauria de veure? Ja la duré al barri gòtic, a la Sagrada Família, a les fonts de Montjuïc o al Port Olímpic.

La diferència que observem entre els germans s'estén a l'escena A-5, on tots dos recorden la seua adolescència i joventut, amb la descripció d'experiències gens comparables. Així, mentre que Maria rememora els seus passejos per diverses parts de la ciutat, amb les diferències socials que aquests espais comportaven («Havia traspassat la frontera», Manel recorda i descriu la vida del barri *xino*: «Manel: Sí que t'avorries. (*Entre murri i nostàlgic.*) En canvi, un servidor, de jove, anava de putes. Jo, no. No m'avorria gens (*Riu.*) Hòstia, gens» (63).

Aquesta diferència acaba amb una constatació de Manel sobre el fet que «hi havia unes quantes Barcelones» i que a Maria, aquella, la que ell acabava de descriure, no li agradava gens. És ací on podem acudir a la idea de frontera, la qual és, segons explica Bou (2013: 99-100), «doble: física i simbòlica, ja que es relaciona amb l'espai i la identitat». Sens dubte, esdevé interessant en la construcció del personatge de Maria el seu canvi respecte a la valoració d'aquella vida i d'aquells patis, ja que passem del record d'una adolescent a qui no agradava

15. A les memòries de Benet i Jornet sobre la seua infantesa (Benet, 2014: 19), l'autor esmenta aquesta mateixa situació de donar-li una oliva en una parada del mercat.

el seu petit món —a qui agradava anar a passejar a «les Rondes, i la Gran Via, i la Plaça Universitat i l'avinguda de la Llum... M'excitava tafanejar i en aquesta part de Barcelona m'hi trobava com peix a l'aigua» (62)—, a l'adulta identificada amb aquell espai i tot allò que implica.¹⁶

Finalment, a l'escena A-9, conformada per una sola intervenció de Manel, en què aquest conta a Maria que «sembla que la palmaré aviat», Manel expressa la idea que «ser com sóc ho vaig mamar aquí, en aquest cony de patís. Aquí! (99). Sens dubte, aquest xoc entre tots dos germans no deixa de posar al descobert la contradicció en què sembla viure la nostra protagonista respecte a l'espai i la família, la qual es mou entre el projecte artístic davant la demolició del barri, la seua vida passada i la relació actual amb els familiars,¹⁷ un contrast que encara es fa més palés si ho posem en relació amb les paraules que ha adreçat a Joan. Ara bé, en aquest altre moment climàtic de la peça, nosaltres encara no tenim la certesa que l'acció que se'ns presenta a les escenes A és allò que ha passat immediatament abans i que, de fet, aquesta descoberta l'ha duta a destruir el seu projecte i a replantejar-se el seu comportament. Tot aquest itinerari de contrastos portarà Maria a la darrera escena del moment B, la darrera en termes d'ordre temporal, en què s'acomia de Joan i de Maria petita i hi queda tota sola. Aquesta escena, construïda bàsicament a partir d'acció no verbal, ens mostra el següent:

Immeditament, també decidida, camina unes passes i se situa just davant de l'objectiu, a certa distància de l'aparell. Ràpida, perquè té els segons comptats, mira l'esvoranc llunyà i es col·loca de manera que ella i la queixalada bestial que es perfila al fons càpiguen alhora dins l'ull de la màquina. Es queda quieta, mirant l'objectiu. De sobte un sanglot li escapa del pit i es posa a plorar sense control, però sense deixar de mirar per res l'objectiu. La màquina entra en funcionament [...]» (102).

Així, des d'un punt de vista temporal, l'acció acaba amb un autoretrat (102-103) que integra l'espai i el personatge. Amb aquest, es podria dir que, en termes simbòlics, Maria es reconcilia emocionalment i definitiva amb el seu espai i tot allò implicat, més enllà de la seua posició com a artista, sense possibilitat de separar la persona de l'artista i d'aquells habitatges metaforitzats com a éssers

16. Aquesta consideració del barri per part de la Maria adolescent és la que està ben present a la Maria d'*Una vella, coneguda olor*. Hi veiem, per exemple, com la mare diu a Maria el següent: «Aquest barri és el teu barri! Podries estimar-lo una mica!» (Benet, 1991: 63). Segons recorda Gallén (1991: 36), a *Baralla entre olors* (1979), Maria ja ha esdevingut «una moralista de signe, però, progressista, que ha sabut acceptar i assumir la seva pròpia identitat i la dels patís, on ha continuat vivint».

17. Aquesta situació es veu reflectida quan Manel li planteja, enfront del seu projecte, si una foto de la família sencera, abans que no muira la mare, no l'estimula. O, més endavant, quan li diu que no fotografia fàbriques com aquella on ell treballa.

vius. No debades, aquesta peça s'inicia amb una escena que acaba amb l'aparició d'un «fantasma» del passat, el Joan fill, doble del Joan pare, que interroga Maria: «Qui és, vostè?». Atesa la repetició d'aquesta escena com a clausura d'*Olors*, aquesta mateixa pregunta serà la que tanque el text.

Tornant així a l'estructura, es pot comprovar com aquesta propicia una experiència al receptor d'allò que vol transmetre l'obra: la importància de conèixer el passat per entendre el present, per saber què o qui som. En realitat, la peça ens acosta, amb aquesta estructura circular, a una visió de no separació entre passat i present, com un tot que trontolla en el moment en què l'espai desapareix, vist aquest com a suport i receptacle de l'experiència i de la memòria personal, familiar i col·lectiva. Per tant, el tema de la identitat, a diferents nivells, no es pot bandejar en parlar d'*Olors*, si més no, perquè l'estructura circular de la peça provoca que la intervenció reiterada «qui és, vostè?» (30 i 106) agafe un protagonisme de primer ordre.

Així, després del recorregut per l'acció, el receptor té la sensació que l'obra ha estat encarant aquesta pregunta essencial i que allò que ha anat passant en el seu transcurs ha motivat un canvi en la (auto)percepció de Maria, molt més oberta finalment a assumir la seua implicació personal en tot allò que està passant, més enllà de la posició de l'artista «moderna». O, més encara, aquest es pot preguntar si, al capdavant, Benet i Jornet no ens hi deu estar plantejant la relació que hi ha entre un artista i l'objecte del seu art, en la qual les idees són importants però on les emocions i els sentiments més íntims lligats a aquest objecte poden acabar per dominar la figura de la persona-artista.

5. MÉS ENLLÀ DE LA FICCIÓ TEATRAL

Com déiem a l'inici, el text dramàtic de Benet i Jornet s'acompanya de diferents paratextos, entre els quals hi ha dos pròlegs ben interessants des del punt de vista del lligam de la ficció amb la realitat i del discurs de l'obra. Abans d'entrar, però, en els pròlegs, voldríem recordar el fet que, quan l'autor localitza el barri on se situen aquells pisos on l'acció transcorre, diu literalment «al barri vell de Barcelona», amb una denominació que no s'ajusta a cap topònim d'ús oficial, ja que ni empra Ciutat Vella, el nom del districte que es correspon amb l'origen de la ciutat, ni tampoc cap nom dels barris que s'hi inclouen.¹⁸ Ara bé, la

18. No sabem si l'autor, de manera conscient, va optar per aquesta denominació per no establir una distinció respecte al que seria la Barcelona de l'altra banda de la Rambla, on trobem, per exemple, el conegut i turístic barri gòtic, mostra de la «Barcelona monumental» i un dels grans atractius turístics de la ciutat.

coberta de l’obra incorpora com a imatge un fragment d’un plànol que ens situa al barri del Raval, amb carrers com ara la Riera Alta o la Riera Baixa, la qual cosa ja estableix un vincle directe entre aquell «barri vell» i un lloc exacte de Barcelona. A més, no podem oblidar que, ja dins el text, se’ns ubica aquells pisos de la següent manera:

Maria: Anava de putes.

Manel: Si les tenia a un tret de pedra, les putes.

Mercè (*digna*): Les putes, al barri «xino»! Nosaltres no som del barri «xino». Tu... Els homes no teniu remei.

Manel: Traspasar dues cantonades i el barri de les putes (63).¹⁹

El primer dels pròlegs, a càrrec de l’autor, porta per títol «Ciutats, sentiments i el temps», en què s’agermanen tres elements essencials d’aquesta obra: la transformació/destrucció de l’espai urbà de Barcelona, els sentiments que provoca aquesta situació i el temps com a cercle que connecta present i passat i que estableix un debat sobre memòria i identitat. Aquest pròleg s’inicia fent referència a una casa concreta del carrer de la Riera Alta de Barcelona, el número 30,²⁰ sobre la qual Benet afirma el següent (2000: 9-10):

Si em preguntessin quin element arquitectònic de Barcelona mereix ser anomenat patrimoni artístic de la humanitat diria, convençut: la casa de la Riera Alta.

Però qui em faria cas? I la casa serà enderrocada. Es perdrà en caure aquesta i alguna altra que encara deu quedar a la ciutat, la memòria d’on i com vivia la gent corrent temps enrere.

A les cent famílies barcelonines que, segons la llegenda, regenten la ciutat, només els interessa preservar la memòria dels habitatges propis. Els de la seva classe. Els edificis realment bonics de Barcelona? Realment? [...].

La casa de la Riera Alta, com que a la gent treballadora que hi va viure durant generacions li han ensenyat a avergonyir-se dels seus orígens, no la defensarà ningú [...]. Ha estat condemnada a mort per la supèrbia dels qui manen. Ningú no protestarà, ni els seus acomplexats habitants, i caurà afonada qualsevol dia.

19. Aquesta intervenció de la mare, que és presentada per Benet com «una persona de classe treballadora baixa» (32), reflecteix una altra de les fronteres invisibles que l’obra planteja, darrere de la qual hi havia un món –el del barri *xino* en sentit estricte– que Manel descriu en un llarg parlament (63-64).

20. Recordem que el nostre autor va nàixer «a la ronda de Sant Antoni, número 12, 3r 2a, Barcelona» (Benet, 2014: 9), molt a prop de l’espai en què se centra la ficció d’*Olors*. Desconeixem si hi ha cap connexió entre aquesta referència al carrer Riera Alta i aquella altra que trobem a les memòries d’infantesa de Benet, quan parla dels teatrets: «Una botiga del carrer Riera Alta, gairebé tocant la ronda, en mostrava un a l’aparador. Jo anava amb el papa i em vaig embadalir mirant pel vidre de l’aparador un teatre» (Benet, 2014: 51).

De tot aquest fragment, en destacariem algunes paraules, com ara les de patrimoni, memòria, gent corrent, avergonyir-se dels orígens i la supèrbia dels que manen. Aquest cinc elements centren el discurs de Benet i Jornet i reforcen el del seu personatge Maria. Resulta evident que l'opció de triar una artista –i no algú altre– com a protagonista no deixa de poder interpretar-se com una veu delegada, en el pla de la ficció, del nostre autor o, si es vol, de fer d'aquest personatge, en termes de Foguet (2000: 126), un «portaveu de l'autor» per «despatxar-se a gust contra els arquitectes refinats que, al servei de l'especulació devoradora, dissenyen la ciutat futura sense tenir cap respecte envers la idiosincràsia històrica dels barris pobres».²¹

Aquest plantejament, expressat directament per Benet, s'acompanya de les idees de l'historiador del teatre i amic de l'autor Enric Gallén (2000: 15), responsable del segon pròleg, el qual s'hi interroga sobre «qui i com conservarà la memòria de les formes de vida d'uns sectors socials que havien crescut junts i havien compartit pudors i humitats amb les portes obertes? Una memòria històrica d'uns edificis i d'uns espais, que corre el perill de no rebre el mateix tractament que les institucions polítiques de la ciutat i el país no han negat als estaments benestants o etiquetats de “representatius”». Gallén (2000: 17-18) hi continua explorant aquestes idees sobre la Barcelona del moment, tot coincidint amb les exposades per Benet:

La gran transformació i remodelació urbanística de la ciutat de Barcelona en els últims anys no pot amagar l'altra cara menys ufanosa, la que es mostra en el seu estat de liquidació.

Precisament, la cara que Josep M. Benet i Jornet fa aflorar a *Olors*: la desaparició sovint arbitrària i radical de certs segments –espais i edificis– de la ciutat amb actuacions urbanístiques prenyades de supèrbia i de menyspreu. Unes actuacions que estan arrasant les formes de vida popular de la Ciutat Vella.

O també amb aquesta altra afirmació sobre el personatge de Maria (Gallén, 2000: 18): «Angoixada, brama tant com pot contra els qui estan esborrant i, per tant, negant les senyes d'identitat de la gent senzilla i corrent d'una part de la ciutat.»

Recordem que aquell mateix 2000, mesos després de l'estrena d'*Olors*, s'inaugurà la denominada Rambla del Raval i que la connexió entre la ficció i aquesta realitat, reforçada pels paratextos esmentats, esdevé ben destacada en aquesta obra.²² Fernández (2013: 316), en un article dedicat al barri *xino*, parteix

21. Cal no perdre de vista que Maria, a més, té una edat (56 anys, pàg. 29) semblant a la de l'autor.

22. Al diari *El País* (Cía, 2000) es podia llegir, amb motiu d'aquesta inauguració, que «el alcalde de Barcelona, Joan Clos, fue uno de los principales impulsores de la reforma urbanística

de la consideració que «las dos funciones más importantes que han determinado el diseño de grandes ciudades como Barcelona han sido el control de la población depauperada por un lado, y por el otro, la adecuación de la ciudad a las necesidades de la circulación de capital». En aquest sentit, l'autor considera que el Raval n'és un exemple paradigmàtic. I hi recull unes paraules, publicades el 2002, d'un altre escriptor implicat, Vázquez Montalbán (Fernández, 2013: 324, nota 15): «A mí no me importa que sepulsen mis cines, mis colegios, los puntos de referencia del país de mi infancia bajo una propuesta de paraíso que se llama Rambla del Raval y todo lo que le cuelga, sino que la deconstrucción se lleve por delante toda posible memoria de la ciudad mestiza y se practique a costa del vecindario más débil de la ciudad.»

En un altre treball, en aquest cas de Domínguez Moreno (2014), sobre identitat i espai arquitectònic, centrat en altres transformacions de Barcelona, com ara la que tingué lloc per albergar el Fòrum Universal de les Cultures de 2004, se'ns diu (2014: 208):

Diez años más tarde del evento, hemos comprobado cómo el diseño de una nueva Barcelona abierta al mar desde un desarrollo sostenible y ultranovedoso ha sido sólo un espejismo. Pero lo que sí ha sido una realidad incuestionable es la tabula rasa producida sobre la memoria de la ciudad, sus límites, sus identidades. Detectando cómo a medida que nuestros ancianos van desapareciendo, con ellos se van aquellos lugares que caracterizaron este sitio ahora convertido en un territorio más de un «urbanismo global», equivalente entre continentes y naciones y por tanto con una identidad neutra, homogénea y homotópica.

Des del punt de vista del tractament de la ficció i de la seua relació directa amb la realitat del moment, aquesta peça també esdevé destacada respecte al teatre català d'aquells anys. Benet (2000: 10) diu al seu pròleg que «*Olors* és una peça senzilla, de circumstàncies. Parla d'una ciutat determinada, un any determinat. És una obra datada». Evidentment, aquestes paraules podrien ser agafades en un sentit irònic, ja que l'obra no és especialment senzilla ni tampoc podem entendre-la com una peça «de circumstàncies» en el sentit en què aquesta expressió és usada, com sí se li llevés importància. El que sí que hi ha són circumstàncies importants, un context real i específic –ahora que universal, entenem– que

de Ciutat Vella cuando era regidor del distrito, a mediados de la década de los ochenta, momento en que el centro de la ciudad sufría un serio proceso de degradación. El resultado del *esponjamiento* no ha sido del agrado de todos, especialmente de un grupo de arquitectos y defensores de la esencia de lo que históricamente ha sido Ciutat Vella. Las críticas, sin embargo, parece que no hacen especial mella en el equipo de gobierno. Y ayer mismo el alcalde dejó claro que la Rambla del Raval no será el punto y final del proceso. La reforma del barrio continuará y tendrá nuevas fases.»

motiva aquest text, la qual cosa provoca que la ficció aparega emmarcada en un macroespai i una època específica²³ als quals va lligada indefectiblement, lluny dels no-llocs, tan habituals en el teatre dels anys noranta del segle passat. Foguet (2000: 127) destacava que *Olor*s obria una nova via per a un teatre que, «lluny de les suspicàcies de l'era de la sospita, dels replegaments narcisistes o de la meticulositat formalista, sigui capaç d'inquietar, de subvertir, d'alcarr-se com a veu crítica davant d'una realitat autocomplaent, cofoista, alienadora, que anul·la o neutralitza tota possibilitat de dissidència.» Sobre aquesta mateixa qüestió, podem recordar les paraules de Feldman (2011: 153):

*Olor*s va ser una curiosa i notòria excepció, fins i tot un punt d'inflexió en la història del teatre català contemporani quant a la condició persistent de la invisibilitat. Aquí, Benet concedeix a Barcelona el paper protagonista i parla implícitament de les transformacions urbanístiques i la identitat cultural en l'evolució de la ciutat.²⁴

Ens podríem plantejar fins a quin punt aquesta excepcionalitat no està provocada pel lligam afectiu que vincula l'autor amb l'espai de què es parla. Fins a quin punt aquest retorn a Barcelona no es troba íntimament unit al fet que es tracta d'un assumpte que toca directament l'autor (ideològicament i emocionalment) i en provoca una resposta abrandada, per a la qual recupera Maria i els seus patis.²⁵

6. L'ARTISTA I LA CIUTAT: ALGUNES IDEES FINALS

Es podria arribar a afirmar que Benet i Jornet fa amb aquesta obra el mateix que Maria pretenia amb el seu projecte, tot explicitant la seua implicació personal més enllà de la posició d'artista «distanciat», com bé sembla posar de manifest el seu pròleg. Aquesta circumstància, des del punt de vista de la ficció, es marca amb la destrucció del projecte inicial i amb la imatge final, quan Maria passa de ser el subjecte que fotografia a objecte fotografiat, reintegrant-se així

23. La referència a l'època ficcional no es troba de manera directa al text. En el moment de la seua primera edició i estrena, per al receptor coneixedor de la situació era evident que l'acció s'ubicava en allò que tants autors en dirien «època actual». Ara bé, si ens fixem en els diàlegs, deduím, a partir de les paraules de Maria (41), que l'acció apareix situada al 1999.

24. Aquesta mateixa idea, formulada pràcticament de manera idèntica, era exposada ja per Feldman al pròleg que va escriure per a *Salamandra*, de Benet i Jornet (Feldman, 2005: 19).

25. Al pròleg, Benet (2000: 11) no s'està d'ironitzar sobre els autors que presenten la seua darrera obra sota la declaració que sentien la necessitat interior d'escriure-la. Més endavant, explica que «el temps m'ha servit la manera [de tornar a la història de Maria i fer net d'un cop] amb safata». (Benet, 2000: 12)

en aquell espai-medi en procés d'extinció. Ara bé, Benet i Jornet –es podria dir que paradoxalment– sí que duu a bon port el seu projecte artístic sobre el barri, cosa que Maria no acaba fent en posar-se en primer pla el seu vessant més íntim i familiar, com en un procés de qüestionament, de conciliació de contradiccions i d'autoconeixement, el propi d'un personatge que, després d'arrossegar una història de desencontre amb el seu barri, ha acabat reconeixent-lo com a part essencial de qui és ell mateix, indestriables tots dos, com mostren les fotografies finals, el seu autoretrat definitiu.

No sabem si aquesta és la manera en què Benet i Jornet, al capdavant, n'esdevé el vertader portaveu, més enllà del personatge de Maria i de la seua història familiar. I, tot plegat, amb aquesta operació discursiva ens llança, així mateix, una reflexió sobre el paper i els objectius de l'artista, sobre els lligams entre creació artística i vida personal i sobre les seues prioritats.²⁶ Per tant, sense transitar de manera clara pels camins del teatre autobiogràfic, sí que Benet i Jornet fa emergir aquesta ficció des d'una realitat que li és propera i estimada i –amb tot el que l'edició d'aquest text ens aporta– s'hi qüestionen certs límits entre els gèneres prototípicament ficcionals i aquells altres gèneres de caràcter testimonial o assagístic.

Potser Benet i Jornet se suma a la nòmina dels qui, com Baudelaire, han observat que la seua ciutat –o una part d'aquesta– canvia més ràpid que el cor, i quan diem cor també pensem en record, memòria i identitat. En aquest sentit, són ben interessants les paraules de Guillamon (2001: 280), a *La ciutat interrompuda*, quan afirma:

la ciutat dels novel·listes i la dels arquitectes no sempre coincideixen. L'objecte de l'urbanisme és organitzar l'espai i fer la ciutat habitable. La novel·la pretén crear espais simbòlics, donar sentit al present i il·luminar el passat. La novel·la dels anys noranta ha presentat una idea de ciutat totalment oposada a la que Oriol Bohigas va defensar en la seva etapa al capdavant de l'urbanisme municipal. Davant el crit d'ordre d'esponjar el centre, els novel·listes s'han sentit atrets per les estretes trames de la ciutat històrica, espais que s'han preservat al marge de la planificació urbana, on es conserven, com en una càpsula de temps, els signes i la memòria.

En aquesta confrontació entre arquitectes i literats, no hi ha dubte que Benet i Jornet s'alineà al costat dels segons i, encara més, diria que es posà al costat (o al capdavant) d'un determinat grup social. Tot i que, si se'ns permet jugar amb les paraules, el que el nostre autor fa no és sinó un monument, pastat –això sí–

26. No hem d'oblidar que l'obra apareix dedicada a Núria Benet i Jornet, germana de l'autor, «mentre xiulo encara la melodia secreta» (24). Maria també vol dedicar el seu projecte a la família (50).

amb lletres, a un món proper i preuat que desapareix, una desaparició forçada sota la qual hi ha una ideologia dominant que l'autor vol denunciar de manera gens dissimulada. Per tant, més que una elegia o una mirada malenconiosa,²⁷ hi ha la denúncia contra aquells que volen fer-nos oblidar la necessitat de preservar una determinada memòria,²⁸ o, en termes de Castellanos (2005: 10) aplicats a *Salamandra*, Benet «posa sobre la taula, com qui no fa res, les conseqüències de la desmemòria».²⁹

I diríem que s'hi troba, també, la reivindicació que hi ha memòries i identitats, així, en plural, a l'igual que hi ha Barcelones amb olors diferents. I, al capdavant, totes mereixen ser tractades amb respecte i consideració, també la dels pobres, la de la gent treballadora, en la qual resideixen, si es vol sentir, igualment «la bellesa física i el perfum que desprèn». Per tant, el nostre autor, tot agafant-li les paraules a Bou (2013: 22), més enllà «d'evocar la transformació dels llocs en estats de l'ànima», ens llega un monument a la pèrdua, transformant la pèrdua en memòria i en reivindicació de les altres memòries, perquè, amb paraules de Guillamon (2001: 283), «el que vam ser no resti al marge del que som ara». Tot recordant-nos els reptes d'identitats marcades per la pèrdua, que necessiten tornar a (re)construir i a (re)construir-se, com als que se'ls ha arrabassat el seu patrimoni material i les persones amb què aquest era compartit, com als que se'ls ha tret una part del que han estat, com si parléssem, ja per acabar, d'expulsats o apàtrides deambulant per la gran Barcelona.

-
27. Feldman (2011: 156) conclou que «l'obra, en conseqüència, és una oda o elegia dolorosa a les parts més velles, més pobres, de la ciutat, a mesura que el seu passat s'esfondra i s'aboca a un estat de desaparició, d'invisibilitat, ensorrada sota la runa dels equips de demolició». Aquesta caracterització final d'*Olors* era ja exposada a Feldman (2005: 21), on es vinculava temàticament l'obra amb *Salamandra*, escrita entre el 2002 i el 2004. Cattaneo (2002: 8) parlava d'*Olors* en termes de «violenta melancolia ante un mundo que se pierde».
28. En aquest sentit, l'estructura d'*Olors* i el procés de recepció a què l'obra sotmet el receptor incideixen en la idea de la necessitat de conèixer el passat per poder entendre o assumir el present, o, si es vol, del lligam indestriable entre passat i present, com bé remarca l'estructura circular de la peça.
29. A *Salamandra* (Benet, 2005: 138) trobem la descripció d'una plaça, que Castellanos (2005: 11) identifica com la del Pedró, sobre la qual es diu que «la gent que vivia aquí, la que va fer tot això, ha desaparegut, s'ha extingit, o gairebé, potser exagero. Se'n va anar a d'altres bandes de la mateixa ciutat o va desaparèixer. És un barri que sempre va ser habitat per famílies de baix poder adquisitiu. També ara. Però ara el canvi és brutal... Gairebé tot són immigrants recents, immigrants africans, asiàtics, llatinoamericans... Et situes? Han fet seu el barri però no saben ni què són aquestes esglésies ni què significa aquesta font». La plaça del Pedró és un altre dels espais del Raval que apareixen al fragment de mapa que es veu a la coberta d'*Olors*.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BENET, J. M.** (1991): *Una vella, coneguda olor / Revolta de bruixes*, València, Tres i Quatre.
- (2000): *Olors*, Barcelona, Proa.
- (2005): *Salamandra*, Barcelona, Proa.
- (2014): *La catàstrofe de ser un nen*, Barcelona, Ara Llibres.
- BOU, E.** (2013): *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- CASTELLANOS, J.** (2005): «*Salamandra: un viatge cap a la identitat o la lliçó de la història*», en **BENET, J. M.** (2005): *Salamandra*, Barcelona, Proa, 9-12.
- CATTANEO, M.** (2002): «La ciudad y el tiempo: sobre una trilogía de Benet i Jornet», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27.1, 7-22.
- CIA, B.** (2000): «La apertura de La Rambla del Raval dispara los precios de comercios y pisos próximos», *El País*, 21 de setembre [Disponible en línia].
- DOMÍNGUEZ MORENO, L. Á.** (2014): «Identidad y espacio arquitectónico», en **SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D.; DOMÍNGUEZ MORENO, L. Á.** (2014): *Identidad y espacio público. Ampliando ámbitos y prácticas*. Barcelona, Gedisa, 195-213.
- DUPREY, J.** (2008): *Thinking in the present: memory and the aesthetics of the ephemeral in contemporary Catalan theater*. Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University [Disponible en línia].
- FELDMAN, S.** (2005): «La fragilitat del paisatge» en **BENET, J. M.** (2005): *Salamandra*, Barcelona, Proa, 13-31.
- (2011): *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç.
- FERNÁNDEZ, M.** (2013): «El mito del Barri Xino de Barcelona. De control de población descapitalizada a la mercantilización de la pobreza», en **CUCÓ, J.** (ed.) (2013): *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*. Barcelona, Icaria, 309-329.
- FOGUET, F.** (2000): «Ressenya a Josep M. Benet i Jornet. *Olors*», *Els Marges*, 67, pp. 125-127.
- GALLÉN, E.** (1991) «Estudi introductor», en **BENET, J. M.** (1991): *Una vella, coneguda olor / Revolta de bruixes*, València, Tres i Quatre, 9-46.
- (2000): «Fi de partida», en **BENET, J. M.** (2000): *Olors*, Barcelona, Proa, 15-19.
- GUILLAMON, J.** (2001): *La ciutat interrompuda*, Barcelona, La Magrana.
- HALBWACHS, M.** (2004 [1968]): *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ROSSELLÓ, R. X.** (2011): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, València/Barcelona, IIFV-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SANTOS, C. (2000): «Benet i Jornet estrena en el Teatre Nacional de Catalunya. *Olors* es mi inútil condena de un mundo que se pierde», *El Cultural*, 20 de febrer [Disponible en línia].

Passejant per la Barcelona negra: de la ciutat cèntrica a la perifèrica

Walking around Barcelona, the dark city: from downtown
to the peripheral neighborhoods

ÁLEX MARTÍN ESCRIBÁ
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Artículo recibido el / *Article received*: 20-10-2016
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 30-01-2017

RESUM: Barcelona és un dels epicentres de la novel·la negra. Des de Rafael Tasis, que defensà la necessitat d'un estol de novel·listes que narressin la grandesa i les misèries de la ciutat comtal, han estat molts els autors que s'han deixat seduir per aquesta geografia: des de Manuel de Pedrolo i Tomás Salvador, passant per Manuel Vázquez Montalbán, Jaume Fuster i Andreu Martín, fins arribar als més actuals com Toni Hill, o Carlos Zanón.

Paraules clau: literatura catalana contemporània, novel·la negra, ciutat, Barcelona, barris urbans.

ABSTRACT: Barcelona is one of the epicentres of the detective stories. Since Rafael Tasis, he defended the need for a multitude of story tellers who tell the greatness and misery of the city, there have been many authors who have been seduced by this geography from Manuel Pedrolo, Tomás Salvador, through Manuel Vázquez Montalbán, Jaume Fuster, Andreu Martin to get the most current as Toni Hill or Carlos Zanón.

Keywords: Contemporary Catalan literature, Detective stories, City, Barcelona, Urban periphery.

1. NOVEL·LA NEGRA: ESPAI IDENTITARI

«La gent sap que la ciutat és una pàtria que tothom posseeix
per mitjà de l'hegemonia de la pròpia memòria»
Manuel Vázquez Montalbán

Novel·la negra i espai urbà han format des de sempre un binomi d'interrelació i socialització. De fet, Francisco González Ledesma alertà en diverses ocasions que «la intriga policíaca, la novela de misterio, la novela de crítica social que estamos llamando novela negra siempre, o casi siempre, tiene lugar en las ciudades» (González Ledesma, 2005: 42). Si fem un recorregut d'aquest retrat urbà pel gènere policíac, val a dir que la ciutat es convertí des dels inicis en un dels protagonistes d'aquesta mena de narracions. Els motius que en van provocar l'aparició foren el desenvolupament d'un procés d'industrialització amb la proliferació de les fàbriques i grans edificis, la importància dels avenços científics en matèries delictives, la presència d'una població massiva i una aparició creixent d'una policia d'Estat. Efectivament, «en el siglo XIX la urbe conoce los cambios propios de la modernización: remodelado de calles y plazas, trazado de amplias avenidas, nueva iluminación, asfaltado de suelo, distintos medios de transporte público. Por otra parte, la ciudad es un espacio de grandes contrastes, así como escenario de episodios sangrientos» (Popeanga, 2015: 32-33). Fou d'aquesta manera que les poblacions més desenvolupades mostraren diversos escenaris i una temàtica al voltant del crim: des d'*Els crims del carrer Morgue* (1841), amb el retrat dels baixos fons de París d'Auguste Dupin, fins a *Estudi en Escarlata* (1887), amb el Londres victorià de Sherlock Holmes, es començaren a conèixer un seguit de personatges que es movien per carrerons foscos i barris populosos, descendents directes de la literatura gòtica i de terror.

Tot i moure's per aquests ambients, el reflex de la ciutat encara restà en una «mera escenografia», molt llunyana d'aquella relació causa-efecte que tindrà després en la literatura del crim nord-americà. El que reflecteixen els inicis del gènere policíac és el crim com un joc intel·lectual –amb un detectiu que resol brillantment els casos plantejats–, en què els successos acostumaven a esdevenir-se sempre en recintes tancats: un bar, una habitació, una biblioteca, una casa, una escola. És el que es coneix com el crim de l'habitació tancada. En aquests casos, «la víctima aparece dentro de una habitación que ha estado herméticamente cerrada, siendo, por lo tanto, imposible de explicar cómo ha llegado hasta aquí el criminal, o cómo habiendo llegado, ha podido desaparecer» (Martín Cerezo, 2006: 80). Aquesta visió de l'espai urbà es modificà considerablement en el moment que aquest gènere irromp en la narrativa nord-americana durant els anys vint. A causa de les grans transformacions que patiren les ciutats –creixement de

les fàbriques, aparició de l'automòbil, massificació de la població— i de l'aparició de nous mitjans expressius —cinema, novel·la, còmic, jazz—, es transformà tot el panorama existent. S'ofereix una imatge de la realitat més cruel i violenta, amb l'aparició de la delinqüència i de la criminalitat en ple carrer. Aspectes històrics com l'aparició de la llei seca o el crac del 29 afavoriren que la narrativa canviés radicalment. En paraules de Manuel Vázquez Montalbán, «fue la sociedad literaria norteamericana la que primero desarrolló esta poética crítica porque respondía a las relaciones sociales hipercapitalistas [...] donde definitivamente predomina la cultura urbana sobre la cultura agraria dejada en manos de las novelas de Agatha Christie» (Vázquez Montalbán, 1991: 73).

Per primera vegada, el desenvolupament central de les accions s'esdevé en espais públics i oberts: carrers, barris, cantonades fosques en seran els escenaris principals, ja que el protagonista necessitava moure's per aquests llocs a fi de donar constància de les desigualtats socials. Sense el reflex d'aquest espai en un temps concret, difícilment la novel·la negra podria reflectir aquesta crítica social implícita. És a partir de llavors que el detectiu es transforma en un home de reaccions i actituds molt pròximes al delinqüent. Aquestes també es deixaren notar a l'espai urbà, que es tornà més bulliciós, més problemàtic i on el detectiu poca cosa pot fer en un món envaït pel caos i la criminalitat. Segons Joan Ramon Resina, «la ciudad cosmopolita brindaba la ocasión de ocultar no solo la individualidad sino también la inhumanidad en la muchedumbre de formas humanas» (Resina, 1997: 87). D'aquesta manera, es pot entendre que Dashiell Hammett «sacó el asesinato del jarrón veneciano y lo dejó caer en el callejón» (Chandler, 1996: 71) i mostrarà la violència urbana que van desfermar la llei seca, la industrialització i les vagues mineres, mentre que Raymond Chandler destacà l'opressió oculta d'una societat corrupta dominada per les classes altes, William Riley Burnett centrà bona part de les seves històries a Chicago amb les nombroses activitats il·legals de tota mena de gàngsters, i David Goodis mostrà els ambients sòrdids de la nit, l'alcohol i el proxenetisme en bars de segona fila. Tota aquesta poètica crítica i, sobretot, espacial fou adaptada a Espanya —concretament, a la ciutat de Barcelona— a través de l'arribada, a la dècada dels setanta, d'un sistema capitalista i democràtic estretament emparentat amb el model nord-americà i amb l'arribada del segle XXI amb un canvi substancial de perspectives, barris i interessos. Es va adaptar —com veurem— tota aquesta arquitectura crítica per desenvolupar una novel·la urbana de caire realista i testimonial en un espai i un temps determinats.

2. LA NOVEL·LA NEGRA A BARCELONA (I): LA CIUTAT CÈNTRICA (1954-1992)

«La Rambla de Barcelona és la metàfora mateixa de la vida, vessant cap al mar, que és la mort, segons els tòpics medievals»
Manuel Vázquez Montalbán

Tota ciutat aspira a ser literària. L'any 1987, el crític Àlex Broch ja alertava de la transcendència que tenia Barcelona com a model literari. Manuel Vázquez Montalbán afirmava que «cualquier recorrido debe de acabar en La Rambla y sus alrededores, siempre inmutable, a pesar de los cambios pasados y los casi imposibles cambios de futuro» (Vázquez Montalbán, 1991: 322). Més enllà d'aquesta travessia, la referència a la metròpoli ve motivada per la intenció d'establir una crònica dins d'un context determinat. I és que l'imaginari barceloní compleix un seguit de requisits indispensables: complexa i conflictiva, industrial i revolucionària, d'ocupants i ocupats, d'emigrants i immigrants, amb un passat polític i cultural de gran transcendència. A més, es tracta d'un espai portuari que condiciona uns motius que han esdevingut universals dins d'aquest tipus d'ambients: contraban de mercaderies, entrades d'estupefaents i tràfic de materials de dubtosa legalitat només en són alguns dels exemples més peculiars.

El primer escriptor que s'adonà d'aquestes possibilitats fou Rafael Tasis i Marca, que afirmà que «Barcelona necessitava una colla de novel·listes que s'enamoresin de la seva evolució, de la seva grandesa, però també de les seves misèries» (Tasis, 1935: 123). Efectivament, l'escriptor català tingué la certesa que els pretextos de la novel·la negra nord-americana es podien adscriure a l'espai urbà com un símbol d'identitat. Com a fruit, en nasqué una trilogia titulada *La Bíblia valenciana* (1955), *És hora de plegar* (1956) i *Un crim al Paralelo* (1960). Tot i el vessant enigmàtic que planteja l'autor al llarg de la trilogia, l'interès de la novel·lística de l'escriptor resideix en el seu valor sociològic, històric i, evidentment, estilístic que ofereix a les seves novel·les tot un testimoni del que havia estat la Barcelona del seu temps. Ell la definí com:

una pedrera inexhaurible de temes novel·lescos, malgrat donar-nos a cada passa, en les planes dels diaris i en les converses de cada escala, arguments divertits, tràgics i grotescos que serien un estímul irresistible àdhuc per a una imaginació mitjana, no té una novel·la pròpia, i jo gosaria afirmar que dintre la prou migrada literatura catalana, la nostra ciutat, que per la seva gran població i la seva enorme irradiació damunt tot Catalunya hauria d'ésser una força que influís d'una manera irresistible l'obra dels nostres escriptors, ha estat oblidada i arraconada (Tasis, 1935: 111).

En recollí el quant Manuel de Pedrolo, que, a través d'una narrativa negra d'ambientació urbana, ubicada en bona part del quadrilàter cèntric barceloní,

aconseguí adaptar a la realitat catalana la narrativa nord-americana en títols com *Es vessa una sang fàcil* (1954), *L'inspector fa tard* (1960), *Joc brut* (1965) i *Mossegat-se la cua* (1968), inspirades, respectivament, en *La jungla d'asfalt* de William Riley Burnett, *Collita roja* de Dashiell Hammett, *El carter sempre truca dues vegades* de James M. Cain i *Un estrany a la meua tomba* de Margaret Millar, on s'ofereix un retrat de la societat de postguerra dels anys cinquanta i seixanta. Un altre antecedent –en llengua castellana– fou Tomás Salvador, policia d'ofici a la ciutat comtal, que publicà, entre altres novel·les, *Los atracadores* (1955), on apareix un retrat de l'espai barceloní amb diversos i molt heterogenis escenaris, com ara el port, els ambients proletaris i els baixos fons, ambients ja sovintejats per la delinqüència i habituals dins del gènere que ens ocupa.

Malgrat aquests primers precedents, podem afirmar que Barcelona, per instaurar el gènere de manera definitiva, necessità dues complicitats i un mort. La primera complicitat fou francesa. Quan, als anys seixanta, es va aixecar la prohibició de traduir títols en català, es creà la col·lecció de novel·la criminal «La Cua de Palla» d'Edicions 62, dirigida i seleccionada per Pedrolo, inspirada en la «Série Noire» d'Éditions Gallimard i que farà que la novel·la negra comenci a tenir una presència activa al nostre país. Precisament, molts dels títols publicats eren traduccions dels clàssics «durs de pelar» nord-americans (Hammett, Macdonald, Cain, Spillane, Chandler), i alguns francesos que només es podien llegir en versió original (Japrisot, Véry, i és clar, Simenon).

La segona complicitat vingué de més lluny i fou argentina. Des de mitjan anys setanta, Barcelona rebé nombrosos intel·lectuals que fugien de la dictadura militar i molts d'ells entraren a treballar en editorials i crearen col·leccions de gènere, com Juan Carlos Martini a Bruguera, que hi dirigí «Novela Negra», o Héctor Chimirri, amb «Cosecha roja» a Ediciones B, que ens donà l'oportunitat de llegir novel·la negra contemporània i europea en castellà.

Evidentment, el mort va ser Franco. Tot i morir de mort natural, la seva desaparició afavorí la transició política cap a la democràcia. Ja ho explicava irònicament Albrecht Buschmann quan afirmava que «la historia de la novela policiaca en la España moderna empieza con un muerto importante, porque primero tuvo que morir el general Franco, y con él desaparecer su aparato de censura, antes de que quedara libre el camino para una literatura de este género, asentada en suelo propio, que se ocupara de la corrupción, de la violencia y del asesinato en el propio país» (Buschmann, 1994: 245). Així, de manera tan gràfica, es produí la modernització del país, la desaparició de la censura i la publicació de novel·les negres creades pels escriptors del país. Amb l'arribada de la dècada dels setanta, Barcelona, que vivia a mig camí entre la ciutat franquista i la democràtica, esdevingué un centre neuràlgic de consum i emergent que recuperà les seves llibertats després de llargs anys de dictadura: transvestisme, jazz, avantguardisme, transformaren la vida cultural i nocturna i la Rambla

es convertí, a més del formiguer ciutadà habitual, «en una Rambla solitària, nocturna, escenari per buscar els desitjos més sòrdids, les carns més tristes o les drogues dures o toves o tota la gamma de drogues flàccides, censurades o no censurades» (Vázquez Montalbán, 1991: 306).

Precisament, en aquests ambients i en aquesta dècada es consolidà la novel·la negra barcelonina moderna. Se'n produí un primer *boom*. Un autor en llengua catalana, Jaume Fuster, inicià un sèrie de novel·les amb protagonisme de la Barcelona preolímpica amb títols com *De mica en mica s'omple la pica* (1972), protagonitzada per Enric Vidal, un «brètol capaç de tot per una mica de calés», o *Sota el signe de sagitari* (1984), en aquest cas amb un detectiu privat amb llicència anomenat Lluís Arquer. Totes dues aportacions convertides en cicles novel·lescos engegaren un tradició urbana que ja no tindria aturador. Ambients com la Rambla, la plaça Reial i el Raval seran els més sovintejats i completen aquest recorregut per la Barcelona oculta, més clàssica i identificable. Es tracta d'uns espais mostrats amb tota simplicitat, mancats d'artifici, perquè allò que feia l'autor era gairebé una crònica de la societat que l'envoltava amb la representació del món sòrdid de la ciutat, la corrupció de les institucions i les classes dominants. En la castellana, debutà la icònica figura de Manuel Vázquez Montalbán, que, sense voler-ho i sense saber-ho, es convertirà en el pare de la novel·la negra espanyola i mediterrània i en el renovador de la novel·la negra europea. El seu cicle protagonitzat pel detectiu «gourmet» Pepe Carvalho debutà –com a personatge principal– amb *Tatuaje* (1974), i acabà en les pòstumes *Milenio I: rumbo a Kabul* (2004) i *Milenio II: en las Antípodas* (2004), sèrie que constituí tot un discurs del desencant des de la transició fins al mil·lenni. En el seu cas, Barcelona ha de ser entesa com un personatge més de la sèrie. Lluny de ser un simple escenari passiu, la ciutat cobrà protagonisme a través d'un doble procediment d'acció i reflexió. L'espai urbà barceloní és present en les contínues anades i tornades de Carvalho, que fa d'elles i dels llocs concrets els seus espais de referència. Pràcticament, tots els ambients que apareixen esdevenen una mena de radiografia de carrers, places, restaurants i edificis singulars i emblemàtics de la ciutat. De tots ells, dos tenen una rellevància especial: Vallvidrera, zona allunyada del centre urbà, on el detectiu té la residència habitual, i els carrers limítrofs a la Rambla i el Mercat de la Boqueria, espais on se situa el seu despatx professional i per on es mou el personatge.

A més, el detectiu medita també amb freqüència sobre l'evolució de la geografia que l'envolta. Les seves reflexions no només denuncien els canvis que pateix la ciutat amb el pas del temps, sinó també les decisions polítiques i les seves conseqüències. Les novel·les de Carvalho funcionen, doncs, com una crònica urbana i al llarg de la saga es manifesta sempre una tensió entre el passat i el futur, sobretot la visió crítica del detectiu després dels plans d'intervenció

urbanística promoguts pels Jocs Olímpics que afavoriren el «proceso de transformación de la ciudad» (Colmeiro, 2009: 64). La capital catalana que viu en la memòria del detectiu poca relació té ja amb la imatge de la ciutat cosmopolita i de disseny que a poc a poc projectarà. Carvalho, que situa l'essència física de la ciutat en el seu nucli original, cèntric, ja sigui el Raval o el barri del Gòtic, pateix la transformació de la ciutat com una progressiva pèrdua d'identitat només restituïble a través de la memòria. La nostàlgia es combina amb la intenció del detectiu de convertir-se en cronista urbà, on mostra l'evolució social de la ciutat amb intencions de descripció històrica i denúncia social.

Barcelona no és Barcelona, sinó Barcelones. La cultura ja ha codificat una Barcelona brillant i mesocràtica, que és la que surt als llibres. Jo he volgut destacar uns quants solistes del cor que fins ara havien estat deixats de la mà de Déu, i he volgut contribuir d'aquesta manera a una memòria diferent d'una ciutat pluridimensional. [...] Tots els escriptors escriuen per orientar-se ells mateixos i encara més si la matèria de la seva escriptura és una ciutat (Vázquez Montalbán, 1991: 8).

Amb aquesta tradició, la topografia urbana barcelonina es convertí en un escenari corrupte, ple de baralles, passejades i accions de tota mena. Els lligams amb la novel·la negra nord-americana quedarien reflectits en el que Jordi Castellanos (1997: 154) definí com a «costumisme urbà», un denominador comú sota una crítica social en la qual s'estableix un reflex de tota una atmosfera particular dins de cada ciutat: baixos fons, hotels i pensions, prostíbuls de tota mena conformen un entramat laberíntic, com va definir el poeta Gabriel Alomar a la cançó dels barris baixos.

Però cada ciutat té un color divers, per als seus barris baixos. –White Chapel, a Londres, és el crim trist, el crim amb què va espavordir-nos, de nens, el bon amic Charles Dickens, transportant-hi el seu Oliver Twist. –París, en els seus Clignancourt o Ménilmontant, és el crim sarcàstic, és el mala ànima, l'*apache* que es fa una literatura d'*out law* sense grandesa, de Tenorio envilit i proxenètic. –En canvi, l'hampa madrilenya, la *chulería*, és pintoresca i alegre, sense malícia, amb una certa noblesa no sé si de cavaller decaïgut o de futur cabdill històric. També en totes les ciutats castellanques, el raval maleït, la *gitanería*, a estil de les *juderías* d'un temps, *mellahs* o aljames, és més aviat curiosa secció de museu antropològic que un cau de desferres d'humanitat.

Barcelona, en els seus barris baixos, és singular i personalíssima. Hi ha un no sé què de sinistrament masculí en la foscor dels carrers, en el buit dels portals, en els estols de les placetes. [...] Aquí, el lladre és un lladre trist, i el *matón* és un tètric, i la bordellera, sota el gros número de la porta, és un exemplar escapat de vitrina patològica (Alomar, 1913: 253-254).

Per primera vegada, ens trobem amb detectius que deambulen per la Rambla –Pepe Carvalho hi té el despatx, Ricardo Méndez hi treballa a la vora i Lluís Arquer s’hi passeja– i ens resulten del tot versemblants i descobrim que Barcelona és un escenari tan idoni com qualsevol altre per mostrar la cara oculta d’una ciutat. Tots aquests investigadors van per aquests indrets, alhora que confereixen unitat i identitat al grup de novel·les que representen, que tenen aquesta metròpoli com l’espai comú de totes les seves aventures. És el que es coneix com a «geografia urbana» (Balló i Pérez, 2005: 41), identificada amb una sèrie d’espais comuns. Precisament el cant als carrers més centrals de Barcelona tindrà com a gran protagonista l’obra policíaca de Francisco González Ledesma. La importància de l’espai s’identifica amb «una visión nostálgica que corresponde a una visión perdida y que solo se puede recuperar a través de la memoria» (Taibo II, 1987: 5). A través de la saga protagonitzada per l’inspector de policia Ricardo Méndez, ens mostra un excel·lent retrat dels barris vells de la ciutat comtal. Es tracta de la Barcelona de la pietat i del sentiment, dels vencedors enfront dels vençuts, la dels nous rics, la dels exiliats i, com defineix el mateix autor, «la Barcelona de los palcos de Molino, muslo y felación, lengüetazo y teta» (González Ledesma, 2006: 127).

Potser un dels autors que mostrà una cara diferent i ben original de la ciutat de Barcelona –ja ben entrada la dècada dels vuitanta i dels noranta– és Andreu Martín, amb títols com *Barcelona Connection* (1990), *Pròtesi* (1990), entre molts d’altres. La ciutat comtal de Martín mostra una clara voluntat de reflectir la crònica social i històrica de la seva ciutat natal. La importància que atorga als suburbis com a espais fonamentals en què es mouen els seus personatges motiva que a les seves novel·les aparegui sempre un ampli espectre social de la societat catalana contemporània. L’autor se situa, amb habilitat, als barris alts, però també recrea amb mestria els ambients marginals poc afavorits econòmicament: carrers sense asfaltar, barraquisme, drogoaddicció, màfies, abunden a la ciutat que es presenta com una mena de «marc urbà aterridor». Una altra visió, molt més escèptica i més irònica, és l’aportació d’Eduardo Mendoza. A més de les tensions socials a *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), un veritable retrat social de l’agitació social i les revoltes anarquistes, destaca la visió canalla d’un detectiu innominat i boig a *El misterio de la cripta embrujada* (1978) i *El laberinto de las aceitunas* (1982), que ha retornat aquests darrers anys amb noves aventures. Totes aquestes obres conformarien uns espais on s’ofereix una «literatura creativa [...] que va recuperant espais de la vida pública, unes imatges de la ciutat cèntrica i dels homes que hi viuen, amb una especial atenció a la seva diversitat social i a la situació historicopolítica» (Castellanos, 1997: 184).

3. LA NOVEL·LA NEGRA A BARCELONA (II): LA CIUTAT PERIFÈRICA (1992-2016)

«Hi ha barris de Barcelona molt explotats, i per això mateix ja sonen a escenari històric de cartó pedra»
(Carlos Zanón)

Després de la crisi de la novel·la negra durant els noranta i amb el tancament de nombroses col·leccions que publicaven novel·la negra i policíaca, torna amb el nou mil·lenni l'interès pel gènere. Barcelona es consolida un cop més com la gran ciutat espanyola de novel·la negra. Però, malauradament, ja han canviat moltes coses: l'assolit desig olímpic del 1992 converteix la ciutat en un escenari diferent, amb l'arribada de nous barris, com la Vila Olímpica, i la desaparició d'altres de vells, com el d'Icària. La ciutat s'encareix i «l'augment del preu del sòl edificable es va incrementar i les expectatives d'especulació urbana van augmentar exponencialment» (Guillamon, 2000: 102). Així es despobla el centre històric de barcelonins, s'omple de turistes, es massifica urbanament i es parla de perifèria. Ja és una altra ciutat.

Las ciudades actuales parecen no estar hechas para el goce de quien las habita, sino de quien las visita. Este es, a mi modo de ver, el gran reto de todas las ciudades, seducir no sólo la memoria, sino el corazón de quien en ella vive. Deslumbrar al turista es fácil, demasiado fácil. Mucho me temo que, hoy por hoy, son pocas las ciudades que consiguen vencer esta gran limitación. Y en esto, Barcelona no es ninguna excepción. Ya pasó el *boom* de su redescubrimiento, y como bien dijo Unamuno, el amor es el sentimiento que perdura una vez recuperada la posición vertical. (Susanna, 1989: 12).

Ens trobem ja amb una mena de parc temàtic, una marca, un eslògan publicitari com «Barcelona, la millor botiga del món», que ja és prou clarificador. Així, ens trobem amb «la Barcelona de principios del siglo XXI [...], una “ciudad moderna”: usurpación capitalista de la ciudad, [...] un proyecto que convirtió a sus usuarios en consumidores, la tematización de la ciudad, traducida en proliferación de simulacros y festivales...» (Delgado, 2007, 18). Així, l'urbs es descentralitza, perd bona part dels seus senyals d'identitat, es produeix una reestructuració d'infraestructures i molts barris floreixen i adquireixen protagonisme. És el preu de la postmodernitat. Nous districtes s'habiten en detriment de l'àrea metropolitana per excel·lència. És el que Paco Candel, escriptor de la immigració i dels sectors més marginals, titularia *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957). Nous espais i zones creixen exponencialment, com el Verdum, el Polvorí, Montbau, el Besòs, la Guineueta, Sant Ildefons, la Ciutat Meridiana, Bellvitge,

la Mina, el Poble-Sec, el Camp de l'Arpa, Torre Baró, el Carmel, Can Caralleu, les Planes, Singuerlin, Vallbona, indrets allunyats dels llibres i de les rutes turístiques, però que constitueixen la Barcelona més amagada, més desconeguda. Per tant, no ha de sorprendre que els espais literaris canviïn també de manera substancial a la novel·la negra, del centre a la perifèria. En definitiva, apareixen noves «Barcelones». De fet, l'aparició, el 1996, de la saga protagonitzada per la inspectora Petra Delicado, creada per Alicia Giménez Bartlett, representa una de les primeres sèries que trenca amb els estereotips espacials barcelonins. El seu conjunt de novel·les ja surt de la Rambla i el Raval i s'expandeix per altres barris com el Poble Nou –lloc de residència de la protagonista Petra Delicado– i es produeix la investigació de diversos casos en districtes poc freqüentats fins al moment, com ara el Carmel, Collserola, la Ciutadella, etc...

La presència de nous focus de marginalitat i de la classe treballadora i obrera implica oferir una cara diferent de l'urbs. Precisament els escriptors Carlos Zanón i Jaume Benavente ambienten les seves novel·les en els barris d'Horta, el Guinardó i Vallcarca, escenaris novel·lesc ja d'una certa tradició gràcies a la mirada del personatge fronterer El Pijoaparte, de Juan Marsé. De nou, la descripció de vides anònimes, ciutadans corrents que formen part dels protagonistes a les seves novel·les. La visió d'aquests barris –sobretot en el cas de Zanón– en novel·les com *Tarde, mal y nunca* (2009), *No llames a casa* (2012) i, sobretot, *Yo fui Johnny Thunders* (2014), queden constantment contraposades entre la imatge cosmopolita i moderna que habitualment s'intenta donar de Barcelona i la realitat de les misèries, el conflicte i les opressions que es viuen en aquesta mena de llocs. És l'altra cara de la moneda. L'altra ciutat, existent i real. En aquest sentit, Zanón ha explicat que «hablo de mi barrio. Recuerdo que mis abuelas se ponían guapas cuando querían ir al centro de Barcelona, como si fuera otra ciudad. Creo que, puestos a poner referencias, estoy más cerca de Marsé que de Montalbán, con esa idea de ver lo que sucede en Barcelona y tú estás un poco fuera» (Domènec, 2015).

De la mateixa manera s'esdevé amb altres espais, com ara la Verneda, el Poble Nou o la Vila Olímpica, que han guanyat protagonisme en aquests darrers anys. L'autor Sebastià Bennasar a *On mai no creix l'herba* (2015), situa la seva acció en una Verneda plena de personatges perdedors, sense esperances, i Lluís Bosch a *Besòs Mar* (2015), ho fa en un Poble Nou just abans d'inaugurar-se una altra de les joies de la modernitat barcelonina, el Fòrum de les Cultures del 2004, amb tota la repercussió i els interessos que s'hi van amagar. Tots ells constitueixen espais innovadors per al gènere negre de la ciutat.

Bona part d'aquests nous escriptors també fan servir el gènere negre i policíac per traçar una crònica social i reflectir el món en els temps actuals. No hi ha dubte que una de les peculiaritats d'aquest tipus d'escriptura és fer un retrat crític dels

temps actuals, amb la qual cosa es compleixen les paraules de l'escriptor argentí Juan Martini quan afirmava que «el mundo de la novela negra no es otro mundo, sino el mismo, el mundo que conocemos y en el que vivimos» (Martini, 1977: 5-6). Per tant, no ens ha de sorprendre que bona part dels elements crítics també girin al voltant d'aquesta Barcelona cèntrica, convertida ja en museu. En paraules de Vázquez Montalbán, «de moment, la nova i vella escenografia de totes les Barcelones possibles s'ha omplert de turistes i de restaurants consumidors, els primers de totes les morfologies d'una ciutat que els sorprèn» (Vázquez Montalbán, 2001: 14). Aquesta Barcelona amb mirada crítica és relatada per Aro Sáinz de la Maza a *El asesino de la Pedrera* (2012), on un psicòpata va matant víctimes darrere de les claus secretes de l'obra de Gaudí.

Aparcó en el paso de peatones, justo en la esquina de paseo de Gracia con Provenza, y bajó del coche. A aquellas horas la gente todavía inundaba de forma masiva las aceras. Echó un vistazo y, por las vestimentas, distinguió que la mayoría eran turistas. Bermudas, calcetines y sandalias, y faldas cortas y chanclas. Todos con cámara en ristre, curioseaban las lujosas tiendas, señalaban los escaparates. (Sáinz de la Maza, 2012: 21).

De la mateixa manera, i ampliant els límits del gènere, apareixen noves mirades a la ciutat, més crues i despietades. És la ciutat més marginal, l'altra cara de la moneda, personatges perdedors, delinqüents i barraquistes, de la mà de Jordi Ledesma Álvarez. A la seva primera novel·la, *Narcolepsia* (2012), presentava la vida d'un camell que patia la síndrome de Gelineau en una ciutat pre i postolímpica centrada en les transformacions de barris obrers i marginals, i a *El diablo en cada esquina* (2015) arriba a la ciutat del disseny i la multiculturalitat. Aquí apareixen personatges víctimes de la seva maldat que lluiten per sobreviure en la Barcelona del «realisme brut», on gent anònima es fumen porros entre Santa Pau i Hospital mirant carrerons de finestres reixades i parets brutes, negres; porten maletes, i malalts esperen per consumir cavall. Una ciutat d'addiccions i de vicis a les cantonades, un submón del qual no poden sortir i en el qual estan condemnats a la perdició. Segons l'autor, «el mundo está lleno de abuso y abusones, y un abuso, por ínfimo que sea, es un acto de violencia en sí mismo capaz de desencadenar más violencia. Hay mucha gente acostumbrada a esa violencia, a impartirla y a recibirla, y en ambos casos desde el individualismo. El mundo es un infierno, estoy seguro, y lo peor de todo es que no habrá esperanza mientras miremos hacia otro lado» (Querol, 2015).

En aquest nou mil·lenni apareixen noves perspectives de la ciutat que emergeixen també en una nova generació que amplia els límits del gènere i estableix connexions amb la narrativa històrica, l'aventura, la ciència-ficció o l'autoficció. Dins de les tendències històriques, sorgeix una Barcelona que

connecta amb altres gèneres i esdevé mestissa com la resurrecció de velles llegendes com la d'Enriqueta Martí, «la vampira de Barcelona», recreada a *La Mala dona* (2008), per Marc Pastor a la Barcelona dels primers anys del segle XX, la que Víctor del Àrbol ens ensenya a *La tristeza del samurái* (2011), a la dècada dels vuitanta en ple cop d'estat, o Sebastià Jovani a *Emulsió de ferro* (2009), en plena transició, centrada en el barri de Gràcia, que és un reflex del món contracultural del tardofranquisme. Però també hi ha perspectives de futur, com *Mundo maravilloso* (2007), de Javier Calvo o tota la sèrie negrofuturista del personatge Marc Sergiot, de Jordi de Manuel. Amb futur o sense, es pot observar que moltes Barcelones habiten en una mateixa Barcelona. Una Barcelona coneguda i desconeguda, de l'aparador a la marginalització, la d'aquí i la d'allà, la cèntrica i la perifèrica, que mai no havia estat tan viva quan parlem de ficció criminal.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALOMAR, G.** (1913): «La cançó dels barris baixos», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1789 (11-IV), 253-254.
- BALLÓ, J.; PÉREZ, X.** (2005): *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama.
- BROCH, À.** (1987): «La ciutat literària», *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, Barcelona.
- BUSCHMANN, A.** (1994): «La novela policiaca española. Cambio social reflejado en un género popular», en **INGENSCHAY, D.; NEUSCHÄFER, H. J.** (1994): *Abriendo caminos, La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 245-254.
- CASTELLANOS, J.** (1997): *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Edicions 62.
- CHANDLER, R.** (1996): *El simple arte de matar*, León, Universidad de León.
- COLMEIRO, J. F.** (2009): «Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho», en **MARTÍN, À.; SÁNCHEZ, J.** (eds.) (2009): *Geografías en negro: escenarios del género criminal*, Barcelona: Montesinos, 55-73.
- DELGADO, M.** (2007): *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del «modelo Barcelona»*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- DOMÈNECH, C.** (2015): «Juego con la violencia como oportunidad para no ser invisible», *Bearn Black*, <https://bearnblack.com/2015/10/01/entrevista-a-carlos-zanon/> [data de consulta: 15 de juny 2016].
- GONZÁLEZ LEDESMA, F.** (2005): «Barcelona, ciudad negra», en **BARBA, D.** (2005): *Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Planeta, 41-55. —(2006): *Historia de mis calles*, Barcelona, Planeta.

- GUILLAMON, J.** (2000): «La reconstrucció de Barcelona. De la contracultura a la Barcelona postolímpica», *Revista de Catalunya*, 149, pp. 95-115.
- MARTÍN CEREZO, I.** (2006): *Poética del relato policíaco*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MARTINI, J. C.** (1977): «Prólogo», en MCCOY, H. (1977): *Di adiós al mañana*. Bruguera, Barcelona, 5-7.
- POPEANGA, E.** (2015): «De la ciudad hostil a la ciudad sin atributos», en **DIZ, A.; GARRIDO, E.; RIVERO, J.** (eds.) (2015): *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, Madrid, Síntesis, 31-45.
- QUEROL, R.** (2015): «Entrevista a Jordi Ledesma Álvarez», *Mucho más que un libro*, <http://www.muchomasqueunlibro.com/entrevista-a-jordi-ledesma-alvarez/> [data de consulta: 25 de juny 2016].
- RESINA, J. R.** (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- SÁINZ DE LA MAZA, A.** (2012): *El asesino de la Pedrera*, Barcelona, RBA.
- SUSANNA, À.** (1989): «¿Barcelona?», *Revista de Occidente*, 97, 111-113.
- TAIBO II, P. I.** (1987): «Nota», en **GONZÁLEZ LEDESMA, F.** (1987): *Expediente Barcelona*. Gijón, Júcar, 5-6.
- TASIS, R.** (1935): *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, Barcelona, La Revista.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.** (1991): *Barcelones*, Barcelona, Empúries.
 — (2001): *La literatura en la construcción democrática*, Barcelona, Mondadori.

Dinámica significativa de la ciudad. *La fea burguesía*, de Miguel Espinosa¹

Significant dynamics of the city. The ugly bourgeoisie,
by Miguel Espinosa

FRANCISCO VICENTE GÓMEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Artículo recibido el / *Article received*: 08-01-2017
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 28-02-2017

RESUMEN: el artículo es un análisis de la capacidad significativa que la *ciudad* puede desplegar en la novela del escritor murciano Miguel Espinosa *La fea burguesía*, de 1990. La ciudad de provincias como *objeto inmediato*, pero sobre todo como *objeto dinámico*, se erige en la realidad espacial que confiere unidad de sentido a los elementos representados en la novela: la del cronotopo (hábitos y valores) de la burguesía franquista de la España de la segunda mitad del siglo XX. La dinámica espacial de la ciudad de provincias hace de los lugares espacios semióticos de relaciones dominados por el dinero y el poder. La universidad, el hogar familiar, la empresa y el hospital serán ámbitos de diferenciación social, de exclusión e, incluso, de negación del otro. Este es el retrato que Miguel Espinosa hace de la «fea burguesía» de la España de aquellos tiempos.

Palabras clave: ciudad, espacio, semiótica, novela, Miguel Espinosa.

ABSTRACT: the present paper explores the potentiality that the City as a signifier displays in the Murcian writer Miguel Espinosa's novel *La fea burguesía* (1990). The provincial town as an Immediate Object, but first and foremost as a Dynamical Object, rises in a spatial reality around which the elements represented in the novel acquire their true meaning: that of being a Chronotope (habits and values) of the

1. Este artículo es resultado de una investigación realizada en el marco del proyecto de investigación «Retórica constructivista: discursos de identidad», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español (referencia: FFI2013-40934-R).

pro-Franco bourgeoisie in the second half of the 20th century in Spain. The spatial dynamics of the provincial town transforms places into relational semiotic spaces dominated by money and power. The University, the family home, the company and the hospital are spaces of social differentiation, exclusion, and even negation of the Other. Such is the portrait that Miguel Espinosa paints of the late 20th century Spain 'ugly bourgeoisie'.

Keywords: City, Space, Semiotics, Novel, Miguel Espinosa.

1. EN LA CIUDAD DE PROVINCIAS

La consideración del espacio, y en particular de la ciudad, como objeto o realidad significativa ha ido ganando terreno en el dominio de los estudios literarios y semióticos. Baste citar desde el clásico ensayo de Maurice Blanchot *El espacio literario*, de 1955, hasta los más recientes de Enric Bou *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, de 2013, o el de Gianfranco Marrone *Figure di città. Spazi Urbani e discorsi sociali*, también de 2013. La perspectiva semiótica es por la que hemos optado para nuestro análisis del despliegue significativo de la ciudad en la novela del escritor murciano Miguel Espinosa (1926-1982) *La fea burguesía*. Novela escrita entre 1971 y 1976, revisada en 1980 y publicada, ya póstuma, por primera vez en 1990.

A la par que el relato de la Modernidad ha descrito para la novela en el mundo un itinerario que ha transitado de la narración de hechos, en los siglos XVIII y XIX, a la narración del logos, en los siglos XX y XXI, el protagonismo del espacio, incluida la ciudad, donde transcurre el acontecer entre los personajes, ha experimentado una evolución semejante, y la complejidad urbana se ha ido haciendo cómplice de las intrigas novelescas (Turnaturi, 2006: 31-32). De la ciudad como lugar de los sucesos narrados, hemos ido encontrándonos cada vez más con esta como escenario de diálogos, conversaciones, monólogos, etc., de la palabra hablada, en suma, desde mediados del siglo XIX. Sea esta el condado de Yoknapatawpha imaginado por William Faulkner, o el Dublín capturado por Joyce (Johnson, 2008: 727-730).

Este hecho ha ido vinculando cada vez más la ciudad, y el espacio en general, a una determinada forma de vida (Fontanille, 2004: 2-3; 2015: 17-22), a una determinada forma de ser, y no solo de actuar (Rivera Herrera y Ledezma Elizondo, 2014: 78-80). Cumpliéndose así el aserto heideggeriano del *Dasein*: lo que el ser humano es, lo es en un espacio y en un tiempo. En términos semióticos, la ciudad

–y el espacio– es tanto *objeto inmediato* de una representación –los lugares en los que interactúan los actantes de un relato directamente mencionados–, como sucede en tantas novelas de los siglos XVIII y XIX y en las narraciones policíacas; como *objeto dinámico* (Eco, 1981: 46-49), en tanto realidad espacial que dinamiza el conjunto de los hechos representados por los personajes así como sus valores (Zilberberg, 2011: 16-19).

A propósito de este concepto, hemos de decir que en la explicación que del signo da el semiótico norteamericano Charles S. Peirce a partir de 1903, este divide el objeto en dos clases y el interpretante en tres. En lo que respecta al *objeto*, concibe el *objeto inmediato* como el objeto tal y como es simbolizado por el signo o representamen (Peirce, 8.343 1908b); y el *objeto dinámico* como el objeto «realmente eficiente pero no inmediatamente presente» (Peirce, 8.343 1980b), esto es, la *realidad* entera que está en su origen. El *objeto inmediato* será la semiotización «natural» del *objeto dinámico*, gobernada por las categorías de los hechos (Proni, 1990: 265-267; Eco, 1999: 125-126).

La ciudad de provincias es en la novela de Miguel Espinosa directamente aludida, y escasamente representada en sus detalles. Toda su capacidad interpretante está dinamizada por la realidad implicada, la burguesía franquista, y que ha de activar el lector. La naturaleza de esa «realidad entera» hace del *objeto dinámico* un cronotopo, esto es, una categoría valorativa capaz de dar una unidad simbólica, y de desplegarse interpretativamente sobre todos los aspectos que la novela pone en juego.

La ciudad, en tanto objeto dinámico, en tanto espacio que dinamiza el conjunto del relato y que acaba por singularizar un estado de cosas –los sucesos y las relaciones entre sus personajes así como su ideario– (Marrone, 2013: 23-24), es la espacialidad que configura el conjunto de la novela, la «ciudad de provincias» a la que remite Miguel Espinosa en *La fea burguesía*. Desde el advenimiento de la clase burguesa a mediados del siglo XVIII, esta ha ido configurando un espacio urbano en el que, además de habitarlo, se reconocen en él quienes lo habitan, sea este el de las grandes metrópolis como Londres, París, Berlín, Madrid o Barcelona, o el de las pequeñas ciudades de provincias como Rouen, Castellón, Soria o Murcia.

Gracias a este proceso de semiotización (Groupe Mu, 2015: 394-396), estas urbes acaban siendo espacios significantes (Pellegrino-Jeanneret, 2006: 22-23) de unos valores. Y su sola mención es capaz de desplegar su capacidad semiótica. Y, como ya hemos adelantado, esto es lo que ocurre en esta singular novela de Miguel Espinosa, en la que retrata primero y escenifica después –en su segunda parte– el modo de ser de la clase burguesa de la España franquista en una ciudad de provincias. En suma, Espinosa hace de esta ciudad de provincias un cronotopo, que identifica «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales» (Bajtín, 1975a: 237) elaboradas artísticamente por la novela.

Como categoría de la construcción artística de la forma y del contenido, el cronotopo «determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre» (Bajtin, 1975a: 238) en la misma, y la relación de ésta con la realidad (Bajtin, 1975b: 393). Finalmente, se erige en el centro de organización «de los principales acontecimientos argumentales» (Bajtin, 1975b: 400). De acuerdo con esta definición, *La fea burguesía* de Miguel Espinosa construye no ya el cronotopo de una «pequeña ciudad de provincias», como en el caso de *Madame Bovary*, de Flaubert, sino como el cronotopo del franquismo mismo, como pocos relatos han sido capaces de hacerlo.

2. POR LA CIUDAD DE PROVINCIAS

La fea burguesía de Miguel Espinosa es, como buena parte de su producción –baste recordar otras obras suyas como *Escuela de mandarines*, de 1974, *Tríbada. Theologiae Tractatus*, de 1980-1984, o *Asklepios, el último griego*, de 1986–, una novela del «logos», una celebración de la palabra, de su capacidad interpretante, antes que una novela de acción. Y, en consecuencia, el espacio en el que transcurre, una «ciudad de provincias», antes que representado es nombrado, y su sola mención activa en el lector posibilidades interpretativas que este deberá poner en marcha para envolver cuanto han dicho y hecho sus personajes.

El cronotopo franquista de la ciudad de provincias se constituye en el *objeto dinámico* de la cadena de significaciones que la novela produce. Su escasa extensión encerrará dentro sus confines a todos sus moradores, los burgueses y los obreros, y a pesar de que la clase acomodada se reconozca a sí misma en el espejo negativo que los obreros suponen, habitan el mismo lugar y están obligados a encontrarse. De ahí la imperiosa necesidad que esta «fea burguesía» tiene en todo momento de diferenciarse. Esta incongruencia impregna de humor todo el relato de Espinosa. Humor que se constituirá en uno de los genuinos interpretantes de la realidad referida, y en una de las señas de identidad de la novela, aunque no está exenta de momentos de crueldad. Este tipo de humor «se produce –afirma Critchley– por la experiencia de una incongruencia entre lo que sabemos o esperamos que sea y lo que verdaderamente ocurre» (2010: 18).

La novela *La fea burguesía* de Miguel Espinosa está construida de una forma singular y un tanto dispar. Se compone de dos partes, la primera está dedicada a la «clase media», y la segunda a la «clase gozante». Ambas clases integran la «fea burguesía» que muestra la narración. Mientras la primera parte está distribuida en cuatro capítulos, la segunda consta de solo uno. Cada uno de estos cinco capítulos lleva por título los nombres de una pareja, de un matrimonio que representará un ámbito destacado de esta burguesía.

La segunda parte tiene como protagonista a la clase gozante y, como hemos dicho, únicamente comprende un capítulo que protagonizan Camilo y Clotilde. Este extenso capítulo está distribuido a su vez en cuarenta y siete subcapítulos, breves, cada uno de los cuales pone al frente de los mismos un escueto título, normalmente el nombre de un objeto o una acción, el último de los cuales, el número cuarenta y siete, brevísimo, cierra la novela al modo de una parábola, y usa una tipografía distinta, la letra cursiva (pág. 292).²

La presentación de la burguesía, como grupo social constituido por personas de la clase media acomodada, ricas y de abundantes medios según definición del DRAE, en algunos de sus aspectos más definidores se erige en el objeto inmediato del relato de Espinosa. El lugar en el que habita esta fea burguesía es una ciudad de provincias, por contraposición a la gran urbe, representada en este caso por Madrid, donde reside el Dictador que preside el Poder político (capítulo primero). Estamos hablando de la España de la posguerra, la que va de los años cuarenta a los setenta. Frente a ella, la ciudad de provincias es donde la fea burguesía reside y ejerce su hegemonía y poder económico y social.

La fea burguesía está integrada por profesiones liberales y medianos empresarios, también funcionarios estatales: un catedrático de derecho civil –Cipriano Castillejo– en el capítulo primero; un representante de medicamentos –Clavero– en el segundo; un industrial de origen alemán –Juan Krenslar– en el capítulo tercero; y, por último, un médico –Didio Paracel– en el cuarto. La universidad, la familia, la empresa y el hospital, incluida la clínica privada, respectivamente, son los ámbitos burgueses directamente representados.

La singularidad constructiva de la novela de Miguel Espinosa nos permite pensar además en el espacio de una ciudad provinciana como realidad dinamizadora de ese modo de ser, no solo de habitar de esta fea burguesía (Rivera Herrera y Ledezma Elizondo, 2014: 63-64). Es el lugar en el que se identifica a sí misma, y desde el que reconoce a los demás (Marrone, 2001: 306-307), a la clase trabajadora principalmente, pero también al poder político que representa el dictador y que se ejerce desde la «gran ciudad». En suma, el espacio donde esta clase burguesa es (Giannitrapani, 2013: 18-19).

La relación centro/periferia está aquí implicada (Marrone, 2001: 345; Giannitrapani, 2013: 26). Y en dicha relación la conexión que ostentan los delegados del Gobierno como correa de transmisión del poder central, del dictador, está explícitamente presente en dos de los capítulos, el primero y el tercero.

2. En lo sucesivo, las indicaciones de las citas extraídas de *La fea burguesía* se expondrán mediante un número entre paréntesis que remitirá a la paginación correspondiente de esta novela en la edición referenciada en la bibliografía final.

Esta semiotización del espacio urbano se explica por la opción que ha tomado Miguel Espinosa para el desarrollo de su novela. La primera parte es un calidoscopio de tipos burgueses, que el narrador presenta en sus hábitos – profesionales, familiares y empresariales–, y en los valores que defienden. Hábitos y valores que ilustra a lo largo de la novela mediante la incorporación de la palabra más que de sucesos, de frases, de sueños, incluso de versos, tanto de los propios protagonistas como de compañeros de éstos, que testimonian cuanto ha anunciado el narrador. Pero, sobre todo, de frases. Estos son los principales recursos de dialogización a los que acude el autor. De ahí que nos hayamos referido a ella como «novela hablada».

3. ATRAPADOS EN LA CIUDAD: HÁBITOS, RUTINAS Y VALORES

En una novela de este tipo, el espacio –la ciudad de provincias–, aun siendo directamente aludido en algunos de los relatos que componen los diferentes capítulos, es la *realidad* dinámica en la que los hábitos y los valores burgueses adquieren carta de naturaleza, sin que esté directamente representado. La espacialidad, aunque su cartografía se pueda inferir, actúa como *terminus a quo* (Eco, 1999: 125-126), como realidad a partir de la que conjeturar los comportamientos y las relaciones; como realidad cultural (Segre, 1981: 41) que dinamiza los significantes sociológicos –los hábitos y rutinas–, e ideológicos –los valores–, contados y escenificados, que encarna la burguesía atrapada en una ciudad de provincias. Por esto mismo, *fea*.

La novela de Miguel Espinosa, para cumplir su objetivo de representar a la clase burguesa de una ciudad de provincias en la España del franquismo, opta decididamente en la primera parte por contar al lector cómo son esos tipos burgueses, cuáles son sus ideas y sus hábitos, antes que desplegarlos en fábula alguna. De ahí el recurso al tiempo verbal del presente, que aspectualiza lo continuo, y del pretérito perfecto simple, que hace lo propio con lo terminativo, y las formas compuestas, que lo hace de lo experiencial y resultativo (García Fernández, 2008: 23, 51 y 58). La narración de sucesos, que la hay, se limita a contados y breves acontecimientos, en los que el pretérito imperfecto, como suele ocurrir en los textos literarios, expresa antes un aspecto aoristo que imperfecto (García Fernández, 2008: 46-47).

En estas condiciones, y dado que se trata de una novela, el narrador inserta de vez en cuando frases de los personajes para poner ante los ojos del lector cuanto él ha descrito y dicho. Y reproduce el testimonio de algún personaje que conoce bien a estos tipos: porque ha sido compañero, como ocurre en el capítulo tercero con Domingo Alberola, respecto del empresario Juan Kresner, o porque es un observador implacable que sigue de cerca los movimientos de estos, como es el

caso de Juan Pérez Valenzuela en los capítulos primero (respecto del catedrático de Derecho Civil Cipriano Castillejo) y cuarto (por lo que hace al médico Didio Paracel).

La construcción narrativa de la segunda parte, un único capítulo dividido en numerosos y breves subcapítulos, es diferente. Los dos primeros de estos hacen de marco narrativo de los restantes, introduciendo una mínima trama: José López Martí telefona a Godínez para advertirle que Camilo ha llegado a la ciudad, y que procure evitarlo no transitando a determinadas horas por las principales calles de la ciudad. A pesar de las advertencias de José López, y del propio cuidado de Godínez, Camilo al cuarto día –confiaba Godínez que no estuviera más de tres días, como siempre había hecho– encuentra a Godínez. En el siguiente va a buscarlo a su propia casa, y a partir de ahí los demás subcapítulos, excepto el último, se desarrollan como monólogos dramatizados o discursos monologados (Gutiérrez Carbajo, 2013: 71-72), en los que Camilo –que pertenece a la clase gozante– habla, y Godínez –clase trabajadora–, el narrador-personaje-interlocutor, se limita a escuchar en tanto que interlocutor, y a realizar entradas, como narrador, del tipo «dijo Camilo», «Bebió y siguió», «Descansó y prosiguió», etc., sin que medien más palabras del interlocutor.

Traduce este esquematismo narrativo un rasgo fundamental de esta burguesía del franquismo español: «no habla», «no opina», «no se mete en política», solo «exhala frases gratuitas y sin posible réplica» (33), porque defienden «cierto orden de cosas», el de la diferenciación de las clases sociales y su imposibilidad de comunicación. Así le explica Camilo a Godínez por qué Gonzalillo, tendero, se negó a fiarle un kilo de azúcar: «En última instancia, cabría afirmar que el buen hombre se defendió de tu tentativa de ocupar la actualidad que denominaríamos comestibles finos; con ello defendió también su clientela, las clases altas, y un cierto orden de cosas» (115).

Muy lejos se encuentra esta fea burguesía presentada por Miguel Espinosa de la representación de otras burguesías europeas, que sí dialogan y meditan, en las obras de Gustave Flaubert, Henry James, Marcel Proust o el Thomas Mann de *La montaña mágica*. Y, lógicamente, los procedimientos de dialogización difieren.

Los hábitos, las rutinas y los valores –ideario– de esta fea burguesía son el objeto inmediato del despliegue significativo de la novela de Miguel Espinosa. El espacio de la pequeña ciudad de provincias (y en menor medida el tiempo, incluso los personajes pues están subsumidos en los hábitos y las rutinas, es la realidad dinámica a partir de la que la inmediatez significada) –las incongruencias de la fea burguesía, sus deseos de diferenciación y mantenimiento de privilegios en el espacio mínimo de la ciudad provinciana– emerge y adquiere relieve significativo definitivo –se convierte en un *legisigno* en términos peirceanos.

4. LA UNIVERSIDAD DE PROVINCIAS

En el primer capítulo, titulado «Castillejo y Clotilde», Cipriano Castillejo, tras ocupar por breve tiempo un cargo en la administración de la Dictadura –y en la capital– gracias a los favores del suegro, gana una cátedra de Derecho Civil –por el mismo procedimiento– y es enviado a una «universidad de provincias», que podría ser la de Murcia, pero también la de tantas otras provincias españolas del momento. En este espacio, en el de una universidad de una ciudad de provincias, que no se detalla ni tan solo se define, ha desarrollado la mayor parte de su vida. Su existencia ha sido determinada por él, porque en él ha sido y aún es. Cipriano Castillejo no puede ser más rotundo al respecto cuando a sus cuarenta y ocho años repasa su vida –el único de la clase media que se atreve a pensar–:

Ahora, Castillejo tiene cuarenta y ocho años de edad, y, como decíamos, revisa su faz en el espejo de una cafetería. La cara del catedrático se ha ensanchado transversalmente; tiende a la flacidez, bajo los lóbulos de las orejas, se insinúan ciertas bolsas. Desde hace unos años, el hombre teme su semblante; ese rostro, que se desfigura en ansias de igualar al de los contertulios cafeteriles, le habla de muchos dolores: el fin de la juventud, el fracaso de sus anhelos, la infecundidad intelectual de su vida, la vana soberbia de sus años mozos y la picaresca de su existencia profesional y provinciana (32).

Si inferimos a partir de lo que el narrador dice de las meditaciones de Castillejo, la existencia provinciana se sustancia en las limitaciones que una pequeña ciudad impone a quienes la habitan (Pellegrino y Jeanneret, 2006: 19-21; Indovina, 2006: 51-52), aunque lo hagan de una forma acomodada por el dinero y el poder.

Este primer capítulo bien podría ser una novela corta, porque, además del lugar que ocupa en la novela, es el único que recrea una historia completa –la de Cipriano Castillejo y Cecilia–, pues aunque el tercero también lo hace con Juan Krensler y Cayetana, a diferencia de este, el primero incorpora además la revisión final de las vidas presentadas: desde la sumisión más entusiasta de sus protagonistas, Castillejo y su esposa Cecilia, al dinero y al poder a la amarga meditación de esa vida entregada a esos valores en un lugar alejado del centro geográfico del poder político (el del Dictador).

Hasta tal punto es excepcional esta actitud en la clase media, que el narrador reitera que «conforme medita, Castillejo se derrumba» (39). Por fortuna para él ya no dispone ni de tiempo para semejante labor, la mecánica de la vida provinciana de esta clase media lo impide y se impone la realidad: «...más ya no puede meditar, tres personas han aparecido ente sus ojos: Cecilia –su esposa–, cargada de paquetería; Berta –su hija–, siempre en la actualidad modasteril, y Valverde –su yerno– gozoso, satisfecho, exultante, con los labios fruncidos» (39).

La ciudad de provincias para el catedrático de Derecho se concentra inmediatamente en la universidad de provincias, a la que ha llegado tras sacar la cátedra. Pronto se revelará también en sus confines como lugar dinamizador de las discontinuidades del tejido intersubjetivo que comprende su espacio social (Marrone, 2013: 15), su pertenencia a la clase acomodada, que es espejo del de la propia ciudad, como en los capítulos posteriores se pondrá de manifiesto. Es la universidad de ese tipo la que lo sume en las incongruencias entre la necesidad de distinguirse (con la crueldad que ello supone) y lo pequeño que resulta este espacio (que obliga a una solemnidad casi ridícula):

Castillejo conoció los modos y protocolos de la Universidad provinciana, que dividía a los funcionarios en catedráticos, adjuntos y ayudantes. El adjunto podía cenar con el catedrático y su esposa, como el sargento con el coronel, mas sin traer la compañera. Entendíase que la relación catedrático-adjunto era profesional y jerárquica, mientras que la relación catedrática-adjunta resultaba amical, y, por tanto, basada en igualdad. El adjunto debía aceptar las opiniones del catedrático, caminando, en público, un poco rezagado, nunca a nivel de su jefe. Los adjuntos estudiaban pequeños temas, como, por ejemplo, la forma de las actas matrimoniales en el siglo XVIII; los catedráticos gozaban de autoridad para sintetizar la Historia en un aforismo, «derecho del que no abusaban ciertamente», según el parecer del mismo Juan Pérez Valenzuela; éstos viajaban en coches-cama, y aquéllos, en vagones de primera clase. Si un catedrático se desplazaba a un Congreso Nacional o Internacional, el adjunto tenía que despedirle a pie de ferrocarril; si un catedrático volvía de un Congreso Nacional o Internacional, el adjunto había de esperarle a pie de ferrocarril; el adjunto se titulaba Lorente, Noguera, Moya; el catedrático, don Juan, don Antonio, don Crisanto. En cuanto a los ayudantes, su sustancia consistía en dibujar sonrisillas y acceder (26-27).

El otro momento en el que el espacio de una ciudad de provincias se revela como un actante destinador que transfiere al Sujeto un sistema de valores de sus moradores (Marrone, 2013: 33-34), en este caso a Cipriano Castillejo. Es cuando, tras unos cursos, radiografía su vida provinciana y su estado de ánimo a partir de las tres emociones que empieza a sentir:

Al año siguiente, apenas emprendido el curso académico, el catedrático vivió una emoción: de repente sintió tristeza. Le pareció que el Departamento de Derecho Público era lugar feo, siniestro y sin sentido... La vasca pasó veloz; al terminar de aburrirse en la Universidad, Castillejo y Cecilia visitaron un cinematógrafo. Un año después repitióse el fenómeno, pero la sensación retornó esta vez a los ocho días. Para defenderse de tales debilidades y zozobras, Castillejo fue estirándose más y más; separándose de sus colegas, adjuntos, ayudantes y gente del oficio; quedóse solamente con Cecilia y con la admiración de la ciudad (28-29).

El sincretismo narrativo recurre a fórmulas propias de los relatos ejemplarizantes, como, por ejemplo, «pasaron los años», «transcurrieron más años», etc.

El aburrimiento de la vida provinciana se va apoderando del matrimonio Castillejo y Cecilia. Buscan otros espacios, como el del cinematógrafo, que ensancha los límites de esta (Sedda y Cervelli, 2006: 171-173). La propia esposa constata «cómo se han afincado en esta ciudad». Castillejo evita conversar sobre este tema «porque acaba de experimentar una segunda emoción: el comienzo del tedio de la vida» (30).

Tres años más tarde Castillejo no ha podido ponerle remedio a dicho tedio, sigue atrapado en el espacio de la ciudad de provincias, aunque intenta extender sus límites (Marrone, 2006: 19-20) con la compra de una casita en «la cercana playa», una vez ha concluido de pagar el piso de tres cuartos de baño. Y durante unas conferencias en las que tiene delante a su esposa, su hija y su yerno, vive una tercera emoción, más drástica, la de la soledad: «Entonces vivió su tercera emoción: la experiencia del apartamiento y de la imposibilidad de comunicación» (32).

A partir de este momento, ya con cuarenta y ocho años, Castillejo empieza a reflexionar sobre su vida acomodada en una ciudad de provincias. Aunque conforme medita, «se derrumba», porque mira a su alrededor y descubre lo que ha sido en realidad su vida, incluida la universitaria:

Conforme medita, Castillejo se derrumba. Ha recordado a sus compañeros, los otros machos burgueses de cincuenta años, y ha descubierto que andan solos e incomunicados... vegetan espionando la esterilidad, la impotencia intelectual, la creciente demencia la estulticia y la progresiva decrepitud de los demás; día tras día se observan y satisfacen de hallarse más imperitos y chochos, ya disparatando o ya babeando sobre los abiertos libros... (34-35).

Un poco más adelante los términos no pueden ser más concluyentes:

Castillejo ha constatado que estos burgueses viven de despreciarse unos a otros, y su conjunto a los demás mortales. Se trata de un recurso para no rendirse y reconocerse tontos, inhábiles y yermos, explotados por sus esposas.

La soledad y la incomunicación que experimenta Castillejo en su ciudad es tal que, ante la propuesta que le hace su mujer de comprar una casita en la cercana playa, define lo que podríamos considerar el cronotopo del burgués de provincias: el del que juega a ser sin llegar a ser: «Ha intuido que los hombres como él transcurren la vida jugando: juega a laborar y juega a reposar...» (36). Porque ha quedado atrapado en el ideario de un burgués de provincias, incluida su espacialidad (Lindón, 2014: 63-66).

Tras relatar estos pensamientos de Castillejo, el novelista astutamente enumera, jerarquizándolos, los valores por los que ha optado el protagonista –y por extensión toda la clase acomodada de la ciudad– y que lo han llevado hasta ese vacío que siente, según nos confirmarán los restantes capítulos. En dicha jerarquía un «hogar confortable y apartado» que quiebre la continuidad espacial de la ciudad en la que «juega a ser y lo distinga» (Farinelli, 2006: 14; Sedda y Cervelli, 2006: 172-174) ocupa el quinto lugar. Respecto a los demás valores, el primer lugar lo ocupa el dinero, un «salario pingüe», que es calculado por lo que multiplica el de un obrero; después estar bien relacionado con la casta política dominante, mediante su relación con los gobernadores civiles. Las fiestas sociales ocupan el cuarto puesto, y tras el hogar, la distinción social y, por último, «estar ungido por el carisma ideológico del Dictador» (37).

5. EL HOGAR FAMILIAR, EL COLEGIO Y LA CASITA DE RECREO

El capítulo segundo pone al lector ante la relevancia espacial del hogar familiar en el ideario del burgués provinciano. En la contigüidad espacial que supone la ciudad, el hogar familiar es un signo de distinción y diferenciación social (Pellegrino y Jeanneret, 2006: 19). También los espacios educativos, los colegios, en los que se han de instruir los hijos en la ideología burguesa.

Entre los valores de Clavero y Pili, el matrimonio «burgués» que protagoniza el capítulo y que no se concibe fuera de la correlación marido-esposa, el tercer lugar de sus prioridades lo ocupa la «vivienda confortable en un edificio diferenciado», siendo de nuevo un «salario alto» lo más estimado, seguido de la adquisición de un «automóvil». A los «colegios sobresalientes para los hijos» corresponde el cuarto lugar. Tales colegios son de naturaleza religiosa, regidos por monjas –en este caso las jesuitinas–, y están ubicados «en las afueras de la urbe, porque ahí tienen más posibilidades de ser nuevos, amplios, luminosos y confortables» (46).

Completan la jerarquía de valores de este matrimonio burgués los viajes y los «veraneos en una playa concurrida» en el cercano mar; reuniones «ligeras» con personas de su clase; fiestas rituales, y, por último, «una casita de recreo». Los viajes, los veraneos y las casas de recreo constituyen colectivamente la tercera espacialidad que distingue a la clase media burguesa, en esta ocasión lo hacen más allá de los límites de la propia ciudad, pero son en realidad un alargamiento de la distinción que ponen en práctica dentro de la ciudad (Bou, 2013: 99-105; D'Alessio Ferrara, 2008: 227-228).

Los términos en los que son descritos –objeto inmediato– el hogar familiar, el colegio y la casa de recreo –bienes tangibles– construyen la dinámica significativa de la espacialidad, dentro y fuera de la ciudad, en el ideario de la familia burguesa –objeto dinámico– (Pozzato y Demaria, 2006: 193-195). Miguel Espinosa no se

recata a la hora de dar cuenta de esta en varios momentos de este capítulo, lo que se concreta en «aspirar al éxito», ambición mayor de la ideología burguesa: «el éxito se resume en poseer dinero», y este ha de servir para adquirir bienes tangibles, como los aludidos, e intangibles, como las vacaciones, las excursiones, fiestas, etc.

En torno a estos valores, tangibles e intangibles, se articulan los hábitos y rutinas de la familia acomodada. Estas rutinas las guía la mecánica del acontecer y desconocen moralidad y responsabilidad alguna. Solo interesa el fin, adquirir bienes. Poseer es la primera y única realidad, que Espinosa lacónicamente llama «actualidad». «Fuera de la actualidad –completa sus razones– se encuentran los que no son el día: los vencidos, los extravagantes, los proletarios» (49). Frente a la *actualidad* se sitúa la *naturaleza*, en la que están los doblegados por los avatares de la vida: los débiles, los pobres, los enfermos y los ancianos. Estos se reconocen en la *duda*, que conduce al pensamiento, y este, como hemos visto en el primer capítulo, al sufrimiento.

Este es para el novelista murciano el ideario de la clase acomodada en la España franquista: «Actualidad es el conjunto de valoraciones y bienes –afirma el narrador–, actitudes, ritos y pasiones de la sociedad dominante del año de 1971» (48). No solo de España, también de todo el occidente cristiano:

La sabiduría de Clavero coincide con los mandamientos elaborados en la corte del Dictador: acontecemos en la civilización occidental y cristiana de 1971; nuestra sociedad se fundamenta en la competencia; laboramos para nuestros hijos; el éxito se refleja en el hogar; consumir es ser...; el poderoso debe ser acatado; el débil despreciado (53).

De bienes hablan Clavero y esposa con los amigos en las cenas. La otredad de esta fea burguesía es exclusivamente material: lo que los afirma en el mundo son el dinero y las posesiones. Hasta tal punto en este ideario el espacio y la espacialidad que implica en cuanto instrumento de distinción es importante, que Pili, la esposa de Clavero, desprecia a sus padres por haberla traído al mundo y criado en una «vieja casa, sita en una calle sin asfalto ni aceras» (47).

6. CONTINUIDADES ESPACIALES Y DESCONTINUIDADES SOCIALES

La historia del matrimonio que forman Krensler y Cayetana, contada linealmente en el tercer capítulo de la novela, disecciona la ciudad de provincias en la que el empresario de origen alemán levanta una fábrica de lacas en cuanto espacio social: espacio de poder y de conflicto (Signorelli, 2013: 37-40) entre la clase trabajadora y la acomodada, encarnada en la figura de este empresario,

Juan Krensler. O, como dice el narrador con realismo no exento de humor, entre los que «comían pan blanco en los años cuarenta del siglo XX», y los que comían «pan negro» (69).

El espacio urbano que habitan unos y otros es el mismo. Los lugares que los distinguen vuelven a repetirse: vivienda fastuosa, casa en la cercana playa, además del dinero, la distinción familiar y el automóvil. Al ser la ciudad de provincias donde unos y otros se encuentran, la diferenciación social se delega en este caso en el modo de construcción de la otredad, que se hace en términos negativos, excluyentes: la presencia desgraciada de los que «comían pan negro» ratifica la superioridad de los que «comían pan blanco»:

Es de advertir que la adhesión hacia una comparecencia se iniciaba en Krensler por el desprecio de su contraria; se trataba de la más fácil forma de encarnarse significativa sin la premiosidad de realizar obra ni prueba alguna. El muchacho descubría, por ejemplo, la cojera; inmediatamente manifestaba: «No soy cojo»; y, por un procedimiento casi mecánico, hallaba otras muchas cosas que no era: bajo, grueso, tuerto, corcovado. Al instante se vanagloriaba (63-64).

Por el mismo procedimiento se declara «no hortelano» en una ciudad llena de hortelanos. Sociedad «indígena» la denomina en otro momento (65). Construye su identidad por comparación: «si alguien no sufría sed a su alrededor no podía gozar el placer de la bebida; sólo la existencia de la miseria en los otros le patentizaba el bien de su riqueza» (66).

Afianzado en estos valores, el espacio cerrado de la ciudad lleva a buscar en la negación del otro la propia identidad: no acepta el «diálogo racional» con ellos, les ha retirado el saludo y su ausencia –la de los «inferiores»– en fiestas y reuniones lo engrandece. La negación llega hasta declararlos enemigos: «considera sus obreros como portadores de aquel germen –el virus de la bancarrota y del empobrecimiento–, vagos y maleadores que pretenden hundirle, enemigos con quienes tiene que forzosamente tratar» (80). De ahí que le sea tan importante disponer de una espacialidad que permita la diferenciación: el hogar familiar suntuoso y los colegios religiosos de pago en la ciudad, además de la casa de recreo o cercana a la playa fuera de la ciudad. Se describe así una continuidad espacial en lugares discontinuos. Las urbanizaciones y los barrios residenciales hoy en la ciudad parecen prolongar este modelo (Montanari, 2008: 209-2010).

En el capítulo cuarto comparece el último lugar de diferenciación social en el interior de la ciudad: la clínica privada, que dirige Didio Paracel, médico que trabaja en un hospital de provincias. Así como, en términos sociales, la pertenencia de este a una «secta católica» llamada Causa de Dios, fundada por el sacerdote Juanmaría (86).

Con bastante humor, las rutinas de esta clase media, que se consideran signos de distinción, están estrechamente vinculadas a los espacios concretos y a la espacialidad que son capaces de desplegar (Marrone, 2001: 304-306): la zozobra que ante la muerte experimenta el médico, la resuelve llenando de objetos fastuosos el hogar familiar. Con el dinero y las posesiones exorciza la contingencia y la casualidad. Y su esposa, Purita, mientras Paracel trabaja, se ocupa del colegio de la hija, y recibe, junto a cinco amigas en su hogar familiar, «dominio de su intimidad», al joyero. Paracel y Purita pasan también el verano en un distinguido piso de la cercana playa, con unas rutinas muy marcadas para las mañanas, las tardes y las noches.

Como los protagonistas anteriores, el médico Paracel no es amigo de reflexionar; concreta en el dinero la racionalidad y conciencia del mundo, y su espacialidad. El resto de su vida lo guía el capricho y la arbitrariedad.

Los mismos confines de la ciudad de provincias que habían dinamizado como lugares de diferenciación social los cronotopos de la universidad, el hogar familiar y el colegio, la empresa, la clínica y la «casita» en la cercana playa, en la segunda parte de la novela actúan esta vez de *sujeto*, y su escaso perímetro impide a Godínez, representante de embutidos, evitar encontrarse con Camilo, burgués que representa a la «clase gozante», en este caso. Y que Camilo, subcapítulo a subcapítulo, le aleccione sobre los valores de cada clase, lo que las hace diferentes y las correlaciones que entre ellas se establecen, tal como hemos tenido ocasión de ver ilustradas en los capítulos anteriores.

Como Enric Bou ha dicho, «la ciutat genera la seva pròpia alteritat i identitat, que és sempre relacional» (Bou, 2013: 29). A partir de ella «la testualità cittadina –ha afirmado G. Marrone– non ha nulla di statico né di oggettuale, e in quanto tale non si differenzia dalle pratique, le esperienze, i corpi che la attraversano: i soggetti/corpi fanno parte del testo/ città, non sono attori esterni che svolgono pratiche al suo interno» (Marrone, 2013: 35). *La fea burguesía* del escritor caravaqueño Miguel Espinosa hace de la ciudad de provincias el cronotopo de la clase media española del franquismo; elabora con humor, con el humor de la incongruencia, un meticuloso reticulado de espacios urbanos en los que esta burguesía se reconoce. Y construye, finalmente, una gran metáfora de la encrucijada social por la que atraviesa hoy la ciudad en relación al poder económico y político. Y en cuyo relato autores como Rafael Chirbes han sabido tomar el testigo de Miguel Espinosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAJTIN, M. M.** (1975a [1937-1938]): «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayo de poética histórica», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 237-393.
- (1975b [1973]): «Observaciones finales», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 393-409.
- BLANCHOT, M.** (2004 [1955]): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- BOU, E.** (2013): *La invenció de l'espai. Ciutat y viatge*, València, Universitat de València.
- CRITCHELEY, S.** (2010): *Sobre el humor*, Torrelavega, Quálea editorial.
- ECO, U.** (1981[1979]): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- (1999 [1997]): *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.
- ESPINOSA, M.** (1990): *La fea burguesía*, Madrid, Alfaguara.
- FARINELLI, F.** (2006): «La natura cartografica della città», en **MARRONE, G.;** **PEZZINI, I.** (a cura di): *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, 13-18.
- FONTANILLE, J.** (2004): «Textes, objets, situations et fomes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures», *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line*, 1-21.
- (2015): *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, L.** (2008): *El aspecto gramatical en la conjugación*, Madrid, Arco/Libros.
- GIANNITRAPANI, A.** (2013): *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci.
- GROUPE MU** (Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg) (2015): *Principia semiotica. Aux sources du sens*, Liège, Les Impressions Nouvelles.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F.** (ed.) (2013): *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*, Madrid, Castalia.
- INDOVINA, F.** (2006): «Organizzazione dello spazio e processi di socializzazione nei nuovi territorio dell'arcipelago metropolitano», en **MARRONE, G.;** **PEZZINI, I. G.** (a cura di): *Senso e metrópoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, 51-60.
- JOHNSON, S.** (2008): «Complessità urbana e intreccio romanzesco», en **MORETTI, F.** (a cura di) (2008): *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 727-745.
- LINDÓN, A.** (2014): «El habitar la ciudad, las redes topológicas del urbanita y la figura del transeúnte», en **SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D.;** **DOMÍNGUEZ MORENO, L. Á.** (coords.) (2014): *Identidad y espacio público. Ampliando ámbitos y prácticas*, Barcelona, Gedisa, 55-76.

- MARRONE, G.** (2001): *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- (2006): «Cultura/natura, città/campagna: il caso GNAC», en **MARRONE, G.;** **PEZZINI, I. G.** (a cura di): *Senso e metròpoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi: *Linguaggi della città. Senso e metròpoli II. Modelli e proposte di analisi*, Roma, Meltemi, 19-30.
- (2013): *Figure di città. Spazi urbani e discorsi social*, Milano-Udine, Mimesis.
- MONTANARI, F.** (2008): «Limiti, sprawls, esplosioni, edges e bordi: quello che oggi fa la città. E un caso típico: il quartiere Meridiana a la periferia di Bologna», en **MARRONE, G.;** **PEZZINI, I. G.** (a cura di) (2008): *Senso e metròpoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi: *Linguaggi della città. Senso e metròpoli II. Modelli e proposte di analisi*, Roma, Meltemi, 209-226.
- PEIRCE, CH. S.** (1931-1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (8 vols.) en **HARTSHORNE, CH.;** **WEISS, P.;** **BURKS, A.** (eds.): Cambridge, MA, Harvard University Press.
- PELLEGRINO, P.;** **JEANNERET, E.** (2006): «Il senso delle forme urbane», en **MARRONE, G.;** **PEZZINI, I. G.** (a cura di) (2006): *Senso e metròpoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, 19- 29.
- POZZATO, M. P.;** **DEMARIA, C.** (2006): «Etnografía urbana: modi d'uso e pratiche dello spazio», en **MARRONE, G.;** **PEZZINI, I. G.** (a cura di): *Senso e metròpoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, 193-210.
- PRONI, G.** (1990): *Introduzione a Peirce*, Milano, Bompiani.
- RIVERA HERRERA, N. L.;** **LEDESMA ELIZONDO, M. T.** (2014): «La ciudad como valor e identidad», en **SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D.;** **DOMÍNGUEZ MORENO, L. Á.** (coords.) (2014): *Identidad y espacio público. Ampliando ámbitos y prácticas*, Barcelona, Gedisa, 77-95.
- SEDDA, F.;** **CERVELLI, P.** (2006): «Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale», en **MARRONE, G.;** **PEZZINI, I. G.** (a cura di): *Senso e metròpoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, 171-192.
- SEGRE, C.** (1981 [1977]): *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel.
- SIGNORELLI, A.** (2013 [1996]): *Antropología urbana*, Barcelona, Anthropos.
- TURNATURI, G.** (2006): «Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare la città», en **MARRONE, G.;** **PEZZINI, I. G.** (a cura di) (2006): *Senso e metròpoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, 31-37.
- ZILBERBERG, C.** (2011): *Des formes de vie aux valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France.

Recorriendo las calles de Valladolid: *La emparedada del Corral de Campanas*, de José Luis Guerra Fernández¹

Walking the streets of Valladolid: *La emparedada del Corral de Campanas* of José Luis Guerra Fernández

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Artículo recibido el / *Article received*: 17-10-2016
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 23-01-2017

RESUMEN: En este trabajo se analizan la visión de Valladolid que se ofrece en la novela *La emparedada del Corral de Campanas*, de José Luis Guerra Fernández, comparándola con la que se da en algunas guías turísticas de la ciudad. Para ello, analizamos las estrategias retóricas y persuasivas empleadas en las guías y en la novela. En esta se describe minuciosamente el tránsito del protagonista por un gran número de calles de la ciudad, especificando siempre sus nombres, lo cual constituye un original y atractivo recurso. Además, se explican algunos acontecimientos históricos y las antiguas denominaciones de las calles de Valladolid en que sucedieron, relacionando esas calles antiguas con las actuales e indicando las variaciones que han experimentado en sus nombres. Todo ello plantea la cuestión del tipo de «lector ideal» al que va dirigida la novela, pues no todos los lectores, ni siquiera la generalidad de los residentes en la ciudad, conocen cuáles son todas las calles que se nombran ni la historia de Valladolid.

Palabras clave: José Luis Guerra Fernández, *La emparedada del Corral de Campanas*, imagen de Valladolid, hiperrealismo y ficción, lector ideal.

-
1. Este artículo es resultado de una investigación realizada en el marco del proyecto de investigación «Retórica constructivista: discursos de identidad», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español (referencia: FFI2013-40934-R).

ABSTRACT: In this paper the vision of Valladolid offered in the novel *La emparedada del Corral de Campanas*, of José Luis Guerra Fernández, is analyzed, comparing it with that given in some tourist guides of the city. We analyze the rhetorical and persuasive strategies employed in the novel and in tourist guides. In the novel, the protagonist movement of a large number of streets of the city is minutely described, always specifying their names, which is an original and attractive resource. In addition, some historical events and the names of the streets of Valladolid in which they occurred are explained, relating these ancient streets with current and indicating the changes they have experienced in their names. All this raises the question of the type of “ideal reader” to whom the novel is addressed, because not all readers, even the generality of residents in the city, know where are all the named streets or the history of Valladolid.

Keywords: José Luis Guerra Fernández, *La emparedada del Corral de Campanas*, Valladolid image, Hyperrealism and fiction, Ideal reader.

El propósito de este trabajo consiste en analizar la visión de Valladolid que figura en la novela *La emparedada del Corral de Campanas* (2004), de José Luis Guerra Fernández (Caracas, 1948-Valladolid, 2014), comparándola con la que se ofrece de la misma ciudad en algunas de las guías turísticas más accesibles o en los puntos turísticos de información, con el propósito de evidenciar las diferencias entre las mismas y de establecer las particularidades de la primera. Para ello, haremos uso de la metodología analítica proporcionada por la Retórica, y tendremos además en cuenta algunos estudios que han analizado el espacio urbanístico en las obras literarias (VV. AA., 2003; Westphal, 2007; Llorente, 2014).

1. GUÍAS TURÍSTICAS SOBRE VALLADOLID

En el verano de 2016, cuando un turista accede a alguna de las oficinas de turismo dependientes del Ayuntamiento de Valladolid, se le sugiere en todas ellas un itinerario básico, consistente en visitar la Catedral y la iglesia de Santa María de la Antigua, la plaza de la Universidad y la plaza de Santa Cruz, el conjunto de la plaza de San Pablo (que incluye el Palacio Real, la iglesia de San Pablo, el palacio de los Pimentel y la fachada del colegio de San Gregorio –desde la que se accede al Museo Nacional de Escultura–), el monasterio de San Benito y el patio Herreriano, la Plaza Mayor, la calle de Santiago, la plaza de Zorrilla y el parque denominado «Campo Grande». Además, se especifica que detrás de la

Plaza Mayor y en dirección a la Plaza de Martí y Monsó hay una zona de bares y restaurantes, donde es posible degustar los distintos tipos de vinos, las tapas y los productos gastronómicos típicos de la ciudad.

En el reverso del plano que se ofrece a los turistas, hay un mapa de la provincia de Valladolid, se especifican sus «Denominaciones de Origen Vitivinícolas» y se facilitan los teléfonos y direcciones de correo electrónico de otras oficinas de turismo situadas en algunos de sus pueblos más importantes. Asimismo, se indican los accesos y medios de transporte a la capital, la información sobre el «Bus turístico» que la recorre y un listado de sus museos, entre los que se destaca el Museo Nacional de Escultura.

En las oficinas de turismo también se ofrece un folleto trilingüe (en español, inglés y francés) denominado «Turismo Valladolid», editado por la Sociedad Mixta para la Promoción del Turismo en Valladolid y el Ayuntamiento de la ciudad,² en el cual hay dos breves páginas iniciales denominadas «Bienvenida» e «Historia y Arte», algunas fotografías de calles y plazas de la ciudad, y un listado de los apartados que se suponen más interesantes para el turista: «gastronomía; enoturismo; fiestas y eventos; arte, cultura, toros, música, cine y teatro; de día y de noche; compras; universidad; español». Siguen unas cuantas páginas dedicadas a ofrecer información sobre los diversos museos de la ciudad (Museo Nacional de Escultura, Museo Patio Herreriano, Museo de la Ciencia, Museo Oriental, Casa-Museo de Colón, Casa-Museo de Zorrilla, y Museo Casa Cervantes), otras páginas de información sobre la Oficina de Congresos, el enoturismo, la gastronomía, la «Valladolid film Office» (que suministra servicios de asesoramiento a las productoras interesadas en rodar películas en la ciudad), la invitación a estudiar español (ya que «Valladolid es conocida como la cuna del español y tiene fama de ser el lugar donde se habla el mejor español del mundo» [21]) y la tarjeta turística «Valladolid Card», que da acceso al bus turístico y a los museos. El folleto continúa con un apartado denominado «Recorre la ciudad», donde se ofrece información sobre visitas turísticas guiadas y el bus turístico. Sigue una sección dedicada a las «Fiestas tradicionales» en la que se destaca la importancia de la Semana Santa vallisoletana; otra denominada «Saborea Valladolid», en la que se incluye una fotografía de un plato de «lechazo asado» (producto gastronómico típico de la zona) y se destacan las virtudes culinarias y vinícolas de la ciudad, así como la organización en la misma de un «Concurso Nacional de Pinchos y Tapas», y otro apartado dedicado a Valladolid como «Ciudad de la cultura», en el que se ofrece información sobre el Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle y la Semana Internacional de Cine (SEMINCI). Por último, se señalan

2. En el folleto se remite a la página web <http://www.info.valladolid.es/>, donde también se ofrece información turística sobre Valladolid.

dieciséis rutas turísticas, se ofrece información sobre accesos y desplazamientos y se incluye un pequeño mapa y un listado de hoteles de la ciudad.

Como se ve, este folleto no se limita a ofrecer información que pueda resultar de interés para cualquier turista, sino que tiene un importante componente publicitario, de forma que se anima a los destinatarios a consumir los distintos productos que ofrece la ciudad.

Desde un punto de vista retórico, y en relación con los tres géneros de discursos establecidos por Aristóteles (judicial, deliberativo y demostrativo), Tomás Albaladejo (1999: 19) señala que los discursos retóricos pueden tener más de un componente, de manera que uno de ellos suele ser el preponderante. Las guías turísticas no dejan de constituir un tipo de discurso persuasivo, y pueden tener un doble componente de tipo deliberativo y demostrativo. Podríamos pensar que su propósito fundamental es convencer a los destinatarios de que visiten la ciudad (lo que se relacionaría con el componente deliberativo), pero hay que tener en cuenta que, la mayor parte de las veces, las guías turísticas se adquieren después de tomar la decisión de viajar al lugar elegido. Aunque cabe la posibilidad de que ciertos destinatarios hojeen una guía turística sin haber decidido visitar el lugar correspondiente, y de que lo que encuentren en ella les anime a hacerlo, las guías se suelen adquirir después de haber decidido visitar un determinado lugar, por lo que su propósito básico no sería el de propiciar la visita, sino el de informar al turista de lo que puede encontrarse en el destino que previamente ha elegido. Pero no por ello las guías turísticas carecen de un componente deliberativo, ya que la información que se ofrece en ellas no solo suele ir acompañada de un autoelogio de las excelencias de la villa (componente demostrativo), sino también de una invitación a consumir los productos turísticos que se ofrecen, y en cierta forma relaciona los recursos retóricos usados en las guías turísticas con los que se emplean en la publicidad (Sánchez, 1991; Spang, 1991; Ferraz, 1993; López, 1998; Castelló, 2002; Robles, 2004; Madrid, 2005; Moreno, 2012). La diferencia esencial es que la publicidad suele ir encaminada a la mayor cantidad posible de destinatarios que puedan adquirir el objeto que se promociona, y las guías turísticas están dirigidas fundamentalmente a aquellas personas que han decidido previamente visitar un lugar.

Quintiliano, por su parte, en el libro XI de su *Instituto Oratoria*, explica que el discurso persuasivo, orientado a la persuasión (*persuadere*), tiene tres finalidades: *docere*, o enseñar; *movere*, o conmover, emocionar o hacer cambiar de opinión al auditorio, y *delectare*, o causar deleite. La información que se suministra en las guías turísticas se relaciona básicamente con el *docere*, y en sí misma tiene un componente persuasivo, que anima al turista a conocer personalmente los lugares emblemáticos de la ciudad. La finalidad deleitosa (*delectare*), que en los discursos retóricos tradicionales se procuraba a través de los recursos estilísticos y del uso de tropos y de figuras retóricas relacionados con la *elocutio*, no destaca tanto

en las guías turísticas por el empleo de recursos lingüísticos (pues su lenguaje suele caracterizarse por su sencillez y ausencia de artificiosidad) como por la inclusión de fotografías atractivas que en sí mismas resulten deleitosas, lo que afianza de manera visual el propósito persuasivo. En cuanto a la tercera finalidad de tipo emocional, relacionada con el *movere*, suele tener una presencia menor en las guías turísticas, pero puede estar presente en determinados comentarios que pretenden conmover afectivamente a los destinatarios.

No obstante, alguno de esos componentes puede ser el dominante en determinadas guías turísticas. Así, en el folleto que acabamos de mencionar tiene especial importancia el componente deliberativo, destinado a convencer al destinatario para que consuma los productos de Valladolid.

Ese mismo carácter promocional se observa en la guía turística, más extensa, editada por la misma Sociedad Mixta para la Promoción del Turismo en Valladolid y el Ayuntamiento de la ciudad, titulada ¡Velay! Valladolid en todos los sentidos (2014), la cual pretende ofrecer una imagen seductora de la ciudad, relacionada con la finalidad deleitosa (*delectare*) de los discursos persuasivos, mediante la acumulación de atractivas fotografías sobre sus distintos aspectos arquitectónicos, escultóricos, culturales, deportivos, festivos o gastronómicos.

Otras guías turísticas denotan un menor talante publicitario y promocional, y se limitan a ofrecer lo que pueda resultar de interés al visitante, potenciando la finalidad didáctica (*docere*). Es el caso de *Valladolid. Guía Total Urban*, con texto de Pascual Izquierdo (2015), que incorpora un apartado denominado «Itinerarios por Valladolid» y otro titulado «Alrededores de la capital», así como las indicaciones habituales dedicadas a los mapas de carreteras y accesos e informaciones prácticas.

Algo similar ocurre con *Valladolid. Guía Azul*, con texto de Paloma Ledrado Villafuertes e Ignacio González Orozco (2009-2010), que selecciona lo que resulta «Imprescindible de Valladolid capital»: la Catedral, la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua, la iglesia de San Pablo, el Colegio de San Gregorio (Museo Nacional de Escultura), la Plaza Mayor y el monasterio de Santa María de las Huelgas. Quienes dispongan de más tiempo pueden visitar los lugares aconsejados en «La visita». Y tras enumerar los datos prácticos, la guía se completa con un amplio apartado dedicado a las zonas y pueblos de la provincia de Valladolid.

La *Guía turística de Valladolid*, con texto de Óscar Rey Núñez (2015), ofrece la posibilidad de obtener información sobre la ciudad a través de la propia guía impresa o mediante una guía digital, a la que se accede introduciendo un código que se proporciona en la guía impresa. Esta ofrece cinco itinerarios y una sección dedicada a la «información útil». Además, resulta de especial interés en esta guía el apartado dedicado a la historia de la ciudad, pues es más extenso y detallado que el de cualquiera de las otras guías comentadas, lo que se relaciona también con la finalidad didáctica (*docere*), en su versión histórica, de

los discursos persuasivos. Se abre con los interrogantes que aún existen sobre el origen etimológico del nombre de la ciudad (Ayuntamiento de Valladolid, 2012), y ofrece una síntesis de los acontecimientos históricos más relevantes ocurridos en Valladolid.

Aunque existen otras guías turísticas de la ciudad, hemos revisado, a modo de simple muestra, las que nos han resultado más fáciles de adquirir, y constatamos que, más allá del carácter promocional de alguna de ellas, todas proponen itinerarios más o menos comunes por los lugares emblemáticos de la ciudad, y destacan además sus museos, los platos típicos de la zona (haciendo hincapié en los más tradicionales, como el lechazo asado, y en los más innovadores, como las tapas de nueva creación) y los más importantes eventos artísticos o culturales (destacando la Semana Santa y la Semana Internacional de Cine). Alguna guía, además, ofrece un apartado dedicado a la historia de la ciudad. En suma, en las guías turísticas de Valladolid consultadas destaca el componente *demonstrativo*, relacionado con el elogio de sus monumentos y lugares más emblemáticos, con su gastronomía y su producción vinícola y con sus eventos culturales, y algunas de ellas apuestan además por potenciar el componente *deliberativo*, animando abiertamente a los turistas a consumir los productos que ofrece la ciudad. En cuanto a su orientación persuasiva (*persuadere*), es común a todas ellas la finalidad didáctica (*docere*), relacionada con la información sobre los lugares de interés y, en algún caso, la historia de la ciudad, mientras que la finalidad deleitosa (*delectare*) se basa más en recursos visuales que en el uso de artificios lingüísticos, ya que se incluyen fotografías que en sí mismas resulten deleitosas. La finalidad emocional (*movere*) puede rastrearse de manera ocasional en algunos comentarios sobre acontecimientos históricos de la ciudad especialmente patéticos.

2. LA NOVELA LA EMPAREDADA DEL CORRAL DE CAMPANAS

Si he querido ofrecer un somero panorama de la visión de Valladolid que las guías turísticas ofrecen al visitante, es para confrontarla con la que encontramos en la novela *La emparedada del Corral de Campanas*, de José Luis Guerra Fernández. Se trata de una novela de índole detectivesca, cuyo principal atractivo, a mi modo de ver, no reside en el desarrollo y el desenlace de la intriga, sino en el original tratamiento que presenta de las calles y lugares de Valladolid. Aunque el argumento no carece de interés y mantiene en todo momento la atención del lector, su carácter resulta poco verosímil, pues cuesta creer que en una ciudad como Valladolid pudieran tener lugar los episodios criminales que se describen. Frente a ello, el recurso consistente en nominar continuamente las calles reales

por las que transcurre el protagonista no solo resulta llamativo por lo inusual, sino que ofrece el contrapunto necesario para dotar a la novela de su credibilidad.

La novela está narrada en primera persona por su protagonista, Luis, un militante antifranquista nacido en torno a 1950, el cual, tras la muerte de Franco en 1975 y la instauración de la democracia, sobrevive como peón de la construcción. Trabajando en una obra en la plaza de la Comedia de Valladolid (llamada antiguamente el Corral de Campanas), realiza un descubrimiento extraordinario: la momia de una mujer judía con unas cuantas monedas en la mano. Inmediatamente, se apropia de las monedas (que resultarán ser una suerte de medallas conmemorativas judías de inestimable valor) y da noticia del hallazgo del cadáver. Y, a partir de ese momento, la posesión de las monedas le convierte en objeto de persecución por parte de personas desconocidas, cuyos motivos no entiende. En parte para salvar su vida y en parte para desentrañar el misterio, el personaje se embarca en una aventura destinada a desentrañar la identidad y las intenciones de quienes le persiguen.

Contemplados de manera lógico-cronológica, en la novela aparecen varios momentos históricos: en primer lugar, se narran con cierto detalle los acontecimientos históricos que sucedieron en Valladolid entre la segunda mitad del siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV, y, más concretamente, los relacionados con la persecución de que fueron objeto los judíos por parte de los cristianos y su confinamiento en un gueto; en segundo lugar, el descubrimiento en 1978 de la momia de la mujer judía con las monedas, cuya apropiación trajo unas consecuencias que fueron descritas en un manuscrito por Luis, el propio protagonista; y, en tercer lugar, los sucesos acaecidos unos veinte años después, en torno a 1998, cuando el antiguo asunto de las monedas judías, que ya parecía olvidado, vuelve a cobrar importancia merced a las revelaciones de un judío experto en filatelia, Lucio Barjoan, quien informa al protagonista de que constituyen el único y valioso resto de una legendaria edición realizada a la vez en Jerusalén, Atenas, Praga y Toledo.

No obstante, los sucesos relacionados con estos tres momentos históricos no se narran de manera lineal, sino que son intercalados a lo largo de la novela. Tras una introducción en la que el protagonista explica que acaba de conocer a Lucio Barjoan, quien le ha asesorado sobre la relevancia de las monedas que encontrara veinte años atrás, el protagonista rescata el manuscrito en el que había descrito su hallazgo, y se dispone a releerlo. El capítulo 1, con números árabes, corresponde al inicio de ese manuscrito. Pero, al finalizar ese capítulo, se incluye otro capítulo I, esta vez con números romanos, que vuelve a situar la acción en el presente. Desde ese momento, se alternan los capítulos con números árabes y con números romanos, de manera que los primeros corresponden a lo narrado hace veinte años en el manuscrito y los segundos al presente en el que se sitúa el protagonista.

Además, el protagonista intenta desvelar quién pudiera ser la mujer judía, y el resultado de sus investigaciones da lugar a otro salto temporal en el tiempo, que nos lleva a la Edad Media. En un primer momento (capítulos 10 y 11), Luis cree identificar a la mujer con Miriam, una judía culta de la época que decidió convertirse al cristianismo y terminar sus días como «emparedada» (y de ahí el título de *La emparedada del Corral de Campanas*). Así se explica tal condición: «Las emparedadas eran mujeres con mucha vocación religiosa y poca pasta para pagar la dote que exigían los conventos. Entonces se metían en un cubil de uno por dos al que dejaban una abertura por donde recibir limosna y comida. Allí pasaban el resto de su vida» (258).

Posteriormente, esta primera hipótesis es desechada, pues se acaba descubriendo que el cadáver era en realidad de otra mujer judía, Marta, hija de Yago Verrox, rabino de la Sinagoga Vieja de la Villa de Valladolid, nacido en 1279. Luis consigue en Praga un manuscrito en el que el propio Yago Verrox cuenta su historia y la de su hija (303-360). En el manuscrito, inserto en el capítulo VIII, se narra cómo la joven Marta se enamoró en Valladolid del caballero cristiano García de Recondo, de quien quedó embarazada, por lo que ambos tuvieron que huir hacia el sur. Yago Verrox entregó a su hija Marta las monedas judías que poseía, y nunca más volvió a saber de ella ni de García.

Y, al final de la novela, se nos hace saber que Marta Verrox no consiguió huir de Valladolid, y que fue emparedada con las monedas en el Corral de Campanas.

Por lo tanto, siguiendo el orden lógico-cronológico, la novela integra las historias en época medieval de Miriam y de Marta Verrox, el hallazgo en 1978 por parte de Luis del cadáver de esta última y de las monedas que portaba, con las consiguientes complicaciones –descritas en un manuscrito– que la posesión de esas monedas le causa, hasta que las cosas se calman, y el momento en el que, veinte años después, hacia 1998, el asunto de las monedas vuelve a cobrar importancia y Luis vuelve a ser objeto de persecución, lo que le lleva a releer el manuscrito y a tratar de identificar a sus acosadores.

Si la novela presenta una meditada reorganización temporal con respecto a su orden lógico-cronológico, también presenta singularidades en el tratamiento del espacio geográfico en el que transcurren los hechos, acaecidos, sobre todo, en la ciudad de Valladolid, cuya descripción, como se ha apuntado, presenta una notable peculiaridad: se mencionan los nombres de todas las calles por las que transcurren las andanzas del protagonista. Valgan como ejemplos los siguientes fragmentos:

enfilé la calle de la Manzana atravesando la plaza Mayor y subí por las del Val y Zapico para desembocar en la plaza de los Arces, de donde arranca la de San Antonio de Padua (107).

Crucé la calle San Ignacio por Fabio Nelli, seguí la calle de la Concepción hasta San Miguel y bajé por la de San Antonio de Padua hasta la casa del abuelo de Tomás (134).

Jorge y yo echamos a andar en dirección a la Plaza de Santa Brígida. Caminamos en silencio hasta atravesarla en dirección a San Ignacio, por la que seguimos. Al llegar a la esquina de Encarnación, frente al palacio de Fabio Nelli, miré la mole de la iglesia de San Miguel y San Julián (208).

La descripción minuciosa de las calles de Valladolid también se produce en un momento en el que Luis y su amante Maribel, contando con la ayuda de un taxista, tratan de despistar en coche a sus perseguidores:

Arrancó sin ningún tipo de comentario y enfiló Cardenal Mendoza, luego Colón para girar por Ramón y Cajal hacia la Chancillería. Dobló a la derecha y luego a la izquierda, saltándose en rojo el semáforo de Gondomar, bajando a velocidad suicida la Rondilla de Santa Teresa y Mirabel, donde se saltó otros dos semáforos. Entramos por el carril contrario de Isabel la Católica [...]. Subimos por Conde Benavente y salimos de ella sin respetar el STOP [...]. Saltamos el bordillo y atravesamos la plaza de Carranza, embocando Isidro Polo para salir a la calle Imperial, Esteban García Chico y, saltándonos otro semáforo, recorrer el primer tramo de Cardenal Torquemada, retomar la Rondilla de Santa Teresa en sentido contrario para girar al fin por Santa Clara y salir a la carretera de Cabezón a más de ciento cuarenta kilómetros por hora (153-154).

En este caso, la velocidad con que el taxi recorre las calles ocasiona un listado especialmente largo de los nombres de las mismas. Teniendo en cuenta la distinción entre *lugar* y *espacio* establecida por Michel de Certeau, según el cual el *lugar* es «una configuración instantánea de posiciones» que implica «una indicación de estabilidad», mientras que el *espacio* toma «en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo», de manera que «el espacio es un lugar practicado» y «la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes» (Certeau, 2000: 129), podemos decir con toda propiedad que las calles descritas en la novela no constituyen simples *lugares*, sino *espacios* plenamente vividos por los protagonistas, que los hacen suyos al recorrerlos y los sienten como propios.

Es de advertir que la indicación minuciosa de los nombres de las calles puede producir la curiosidad de los lectores, pues es muy posible que, ni siquiera los que viven en Valladolid, conozcan los nombres de todas las que se mencionan. Y eso origina que el lector, aun siendo de Valladolid, tenga la sensación de que no conoce tan bien como el autor y el protagonista de la novela los nombres de sus

calles, lo que le induce a corregir su situación de inferioridad y a conocer mejor su ciudad.

La indicación de los nombres de una gran cantidad de calles de Valladolid puede resultar insustancial para los lectores que no hayan estado nunca en la ciudad, y aun para los que la hayan conocido superficialmente. A uno y otros, el recurso puede resultarles chocante, pero no producirá en ellos la sensación de que desconocen algo que *deberían* conocer, como puede ocurrirles a los lectores vallisoletanos de la novela.

El empleo de ese recurso, por lo tanto, plantea la cuestión de qué tipo de lector es el «lector ideal» de la obra. Según Umberto Eco (1979), cada texto solicita un tipo de *lector modelo* con una determinada *enciclopedia*, es decir, con los conocimientos suficientes como para entender todas las indicaciones del texto. Se trata del lector ideal que el autor tiene en mente a la hora de escribir su texto, capaz de comprenderlo en su totalidad.

Podemos preguntarnos si el autor de la novela tenía en mente al escribirla un tipo de lector modelo que conociera las denominaciones de todas las calles mencionadas de Valladolid (cosa que podría darse en algunos casos particulares, como los de los taxistas o los entusiastas del callejero), o, más bien, si se trataba de un lector que conociera bien Valladolid y una buena parte de los nombres de sus calles, pero que no conociera todas ellas, y se viera por lo tanto incitado a corregir su carencia. Y hay indicios en la novela que apuntan en esta última dirección.

Hay que tener en cuenta que un mismo texto puede tener distintos tipos de destinatarios, y que incluso el propio autor puede pensar en varios tipos de lectores al escribirlo. A este respecto, Tomás Albaladejo (2009: 1-2) ha propuesto el concepto de *poliacrosis*, entendida como la «audición y la interpretación plurales de un discurso retórico». Si bien este concepto se propone como especialmente adecuado para entender la comunicación retórica, pues los discursos retóricos suelen pronunciarse ante auditorios formados por distintos tipos de oyentes, es fácilmente extensible a la comunicación en general y al ámbito literario en particular. Desde este punto de vista, es obvio que *La emparedada del Corral de Campanas* va dirigida a distintos tipos de destinatarios en los que el autor pensó necesariamente al componerla, y que, básicamente, podrían clasificarse así: los que no conocen Valladolid, los que conocen superficialmente Valladolid y los que conocen bien (pero no suficientemente) Valladolid. Teniendo en cuenta esta terna gradual de lectores, es obvio que la invitación que va implícita en la novela se acentúa en el segundo y, especialmente, en el tercero de los casos, ya que aquellos que conocen bien la ciudad, y sobre todo los que viven o han vivido en ella, son los que en mayor medida podrían sentirse en la obligación de conocer las denominaciones de la mayor parte de sus calles.

Pero la novela de José Luis Guerra no solo invita a conocer los nombres actuales de las calles de Valladolid, sino también sus denominaciones históricas, pues una y otra vez insiste en la relación entre unos y otras. Baste como ejemplo el siguiente fragmento:

Decidí dar una vuelta por las callejuelas que rodean San Benito y las que llegan hasta la plaza de la Trinidad, es decir, la mitad aproximadamente del núcleo de población que limitaba la muralla de la ciudad en el siglo X, más o menos. Salí a la calle de Sandoval, por donde discurría la margen izquierda de la Esgueva hasta mediados del siglo pasado. Al llegar la final, frente al antiguo monasterio y hospedería, giré a la derecha para subir por la calle de San Benito, la que heredó el nombre de *Costanilla* cuando lo perdió la actual de Platerías. Giré por la calle de la Encarnación, primitivamente llamada de los Aguadores... (128-129).

Estas indicaciones sobre los nombres históricos de las calles se relacionan estrechamente con uno de los propósitos que, a mi juicio, vertebran la novela: la invitación a conocer el pasado histórico de Valladolid.

Luis se interesa tanto por el pasado de la ciudad que incluso cree presenciarse al transitar por sus calles: «y como me ocurría últimamente con cierta frecuencia, creo ver la ciudad tal como era en una época indeterminada de la Edad Media» (209). Así pues, no solo se invita al lector a que conozca la historia de Valladolid, sino a que visualice en su imaginación cómo era la ciudad en la época medieval (lo que se relaciona en cierta forma con el recurso retórico de la *evidentia* o *hipotiposis*, consistente en describir las cosas ante los ojos, de manera que el oyente tenga la sensación de que las está viendo).

A lo largo de la novela se lamenta repetidamente el escaso conocimiento que tiene la ciudadanía de Valladolid sobre la historia de su ciudad. En el capítulo II, Lucio Borjan dice al respecto lo siguiente: «Esta ciudad tiene una historia que no merece por la desidia y el desinterés que ha mostrado siempre tanto por los hechos como por sus restos» (48). En el capítulo 3, tras descubrir la momia de la mujer judía con las monedas, Luis muestra su interés en «descubrir un poco la historia» de Valladolid. Y añade lo siguiente: «No es que le tenga mucho cariño, pero su pasado me merece un cierto respeto» (62). Sin mostrar mucho apego por el presente de la ciudad, Luis confirma su interés por su pasado. Y en el capítulo 6, Luis afirma lo siguiente:

Pasé toda la tarde y la mañana del día siguiente en la biblioteca, buceando en la historia de la ciudad, y me sorprendió lo poco que se había publicado, y sobre todo investigado, sobre ella. Además, la mayor parte de los trabajos, o al menos los más importantes, los habían llevado a cabo investigadores foráneos o incluso extranjeros (105).

Conviene recordar que el propio autor de la novela, José Luis Guerra Fernández, es natural de Caracas, aunque durante una parte de su vida trabajara como telefonista del Hospital del Río Hortega, de Valladolid, y viviera en la ciudad, donde también falleció. Ello sugiere que la novela, escrita también por alguien que no nació en la ciudad, pretende colaborar a propagar el conocimiento de la historia de Valladolid entre sus habitantes. Y Luis afirma con cierto orgullo lo siguiente: «Pero, sea como fuere, sabía un poco más sobre la historia de la ciudad en la que vivía» (105).

Estas palabras suponen una clara invitación a un tipo de destinatario concreto, el lector que vive en Valladolid, para que llegue a saber tanto de la ciudad como el protagonista de la novela.

En el mismo capítulo 6, Luis recrimina a don Guzmán de Lieza y Recondo que no quiera dar a conocer parte del resultado de sus investigaciones sobre la historia de la ciudad: «Tiene usted una dosis tan disparatada de soberbia que preferirá que una parte de la historia de la ciudad, a la que dice amar tanto, quede ignorada para siempre antes que ser postergado en una investigación. Sé que conoce usted, y posee además, datos que ignora todo el mundo» (109). Frente al desapego que mostraba Luis por el presente de la ciudad, se destaca el amor que dice sentir por ella don Guzmán, a pesar de que esté interesado en ocultar parte de su historia. En el capítulo 8, el mismo don Guzmán dice a Luis lo siguiente: «Como habrás podido intuir ya, esta ciudad tiene una historia más profunda, mejor: más amplia que la admitida hasta ahora, y por supuesto mucho más que la conocida por el vulgo» (137). Y aunque Luis se apresura a mostrar su disgusto por la terminología de su interlocutor («Aquello de *el vulgo* me molestó enormemente»), en las palabras de don Guzmán no deja de haber otra invitación a conocer la historia de la ciudad.

En el capítulo VIII se transcribe la traducción del manuscrito de Yago Verrox, en el que narra los acontecimientos históricos que ocurrieron en Valladolid en la época en que él vivió allí, antes de tener que huir de ella y refugiarse en Praga. Yago Verrox escribe lo siguiente: «Escribo esta mi historia porque veo acercarse el final de mis días y observo con tristeza, en esta ciudad que me adoptó y a la que amo [Praga], los mismos odios y sospechas que vi en mi lejana Valladolid hace mucho tiempo» (303). Estas palabras reflejan la amargura y sufrimiento de los judíos al verse expulsados de las que consideran *sus* ciudades («mi lejana Valladolid»), y denotan también el cariño que el personaje siente no solo por su ciudad de adopción, sino también por la ciudad de Valladolid que tuvo que abandonar. Si Luis demuestra su desapego por el presente de la ciudad en la que vive, a la vez que su respeto por su pasado, que quiere conocer, Yago Verrox sugiere su afecto por la ciudad medieval en la que vivió; y si Luis cree ver, al pasear por las calles de Valladolid, cómo era la ciudad en el medioevo, el relato

autobiográfico de Yago Verrox, próximo ya al final de la novela, termina por situarnos directamente en la ciudad medieval.

3. CONCLUSIONES

En suma, en *La emparedada del Corral de Campanas* se sugiere, en primer lugar, que los lectores que viven en Valladolid no conocen los nombres de todas las calles de su ciudad, lo que supone una invitación implícita a superar esa carencia; y, en segundo lugar, se da por supuesto de manera explícita que la generalidad de los ciudadanos de Valladolid desconoce la historia de su ciudad, y se la invita a superar su ignorancia. Además, se ofrece a otros lectores que no conocen Valladolid o que la conocen superficialmente la posibilidad de imaginar cómo eran las ciudades castellanas del medioevo y qué tipo de acontecimientos históricos tuvieron lugar en ellas.

En conformidad con la Poética clásica, los textos literarios tenían la doble finalidad de enseñar y deleitar, lo que se recogía en la dualidad *docere / delectare*, sistematizada en el *Ars Poética* de Horacio. Y la novela de José Luis Guerra tiene sin duda ese doble propósito: si su intriga detectivesca y el propio carácter osado y aventurero del protagonista la convierte en una obra atractiva, la invitación a conocer los nombres históricos y actuales de las calles de la ciudad y los acontecimientos históricos que sucedieron en ella tiene un claro componente didáctico. No obstante, y aun tratándose de un texto literario, es posible comparar la visión que se ofrece de Valladolid en *La emparedada del Corral de Campanas* con las de las distintas guías turísticas de la ciudad, las cuales tienen un propósito más cercano al de los discursos retóricos.

Como hemos comentado, las guías turísticas de Valladolid van dirigidas, fundamentalmente, a aquellos turistas que han tomado previamente la decisión de visitar la ciudad, y que, por lo tanto, desconocen parcial o totalmente lo que van a encontrar en ella, e incorporan básicamente dos de las finalidades de los discursos retóricos: enseñar (*docere*) al turista qué hay de interés en la ciudad y deleitarlo (*delectare*), no tanto mediante el uso de procedimientos lingüísticos, como a través de atractivas fotografías sobre sus lugares emblemáticos. La tercera finalidad, destinada a suscitar la afectividad emocional del lector (*movere*), suele tener una presencia menor en las guías turísticas.

La emparedada del Corral de Campanas, por su parte, tiene varios tipos de destinatarios, que hemos clasificado de forma gradual: los que no conocen Valladolid, los que conocen superficialmente Valladolid y los que conocen bien (pero no suficientemente) la ciudad. En este caso, no se trata de destinatarios que hayan tomado la decisión de visitar la ciudad, sino de lectores que nunca han estado en

ella, de otros que han estado alguna o algunas veces y de los que habitan en la misma. Y aunque cada uno de estos tres tipos de destinatarios puede encontrar distintos aspectos de interés en la novela, una de sus finalidades esenciales, relacionada con el componente didáctico (*docere*), es la de convencer a los habitantes de Valladolid, que constituyen el tipo de destinatario privilegiado de la obra, de que conozcan mejor los nombres de las calles de su ciudad y de que se interesen por su historia. El tipo fundamental de lector modelo o ideal de la novela no es, por lo tanto, el mismo que el de las guías turísticas, sino su opuesto: el que vive en la ciudad. Si la finalidad didáctica (*docere*) es común a la novela y a las guías, el componente deleitoso (*delectare*) se basa en recursos diferentes: en las guías se sustenta, sobre todo, en las fotografías que se incluyen, mientras que la novela, lógicamente, apuesta por los recursos que le son inherentes, desarrollando una intriga sustentada en las transformaciones temporales que capta la atención del lector y resulta atractiva. Y si en las guías turísticas apenas se desarrolla la finalidad emocional (*movere*), esta resulta esencial en la novela, y en especial para los habitantes de Valladolid, pues, a pesar del supuesto desapego que muestra el protagonista hacia el presente de la ciudad, no deja de mostrar su respeto por su pasado, y otros personajes manifiestan su afecto por la misma, que transmiten el que su autor, José Luis Guerra, seguramente sentía por ella. Y aun siendo «foráneo o extranjero» de nacimiento, supo contagiárselo a sus lectores privilegiados: la lectura de *La emparedada del Corral de Campanas* sin duda consigue que quienes viven en Valladolid sientan mayor aprecio por el pasado y el presente de su ciudad, y esa es sin duda su mayor virtud.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (1999): «Los géneros retóricos: clases de discurso y constituyentes textuales», en PARAÍSO, I. (coord.) (1999): *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 55-64.
- (2009): «La poliacrosis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 0: 1-26, <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/4/1>.
- AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID (2012): *Ay, Pucela! Una síntesis bibliográfica de los «dimes» y «diretes» sobre el origen de los nombres de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- (2014): ¡Velay! Valladolid en todos los sentidos, texto del Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, Sociedad Mixta para la Promoción del Turismo de Valladolid-La editorial de Uruña Castilla Tradicional.

- BARTHES, R.** (1990): «El mensaje publicitario», en **BARTHES, R.** (1990): *La aventura semiótica*, Barcelona, Paidós, 239-243.
- CASTELLÓ MAYO, E.** (2002): «El mensaje publicitario o la construcción retórica de la realidad social», *Revista Latina de Comunicación Social*, 52, octubre-diciembre, <http://www.uil.es/publicaciones/latina/2002castellooctubre5201.htm> (28-9-2016).
- DE CERTEAU, M.** (2000): «Relatos de espacio», en **DE CERTEAU, M.** (2000): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1ª reimpr. 127-142.
- ECO, U.** (1979): *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- FERRAZ MARTÍNEZ, A.** (1993): *El lenguaje de la publicidad*, Madrid, Arco Libros.
- IZQUIERDO, P.** (2015): *Valladolid. Guía total Urban*, Madrid, Anaya, 2.ª ed., 1.ª reimpr.
- LEDRAO VILLAFUERTES, P.; I. GONZÁLEZ OROZCO** (2009-2010): *Valladolid. Guía Azul. El mundo a tu aire*, Madrid, Guías Azules de España.
- LÓPEZ EIRE, A.** (1998): *Retórica en la publicidad*, Madrid, Arco Libros.
- LLORENTE, M.** (coord.) (2014): *Topología del espacio urbano: palabras, imágenes y experiencias que definen la ciudad*, Madrid, Abada Editores, 171-211.
- MADRID CÁNOVAS, S.** (2005): *Semiótica del discurso publicitario. Del signo a la imagen*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MORENO DE NICOLÁS, S.** (2012): «Retórica y publicidad: anuncios de antes, valores de ayer», *Revista Rhétorikê*, 4: 119-144.
- REY NÚÑEZ, Ó.** (2015): *Guía turística de Valladolid*, Valladolid, Monumentour.
- ROBLES ÁVILA, S.** (2004): *Realce y apelación en el lenguaje de la publicidad*, Madrid, Arco libros.
- SÁNCHEZ CORRAL, L.** (1991): *Retórica y sintaxis de la publicidad. Itinerarios de la persuasión*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- SPANG, K.** (1991): *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*, Pamplona, Eunsa.
- VV. AA.** (2003), *Ciudades posibles*, Toledo, Lengua de Trapo.
- WESTPHAL, B.** (2007): *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, París, Les Éditions de Minuit.

Smart City vs. Wise City. En torno a la ciudad y las nuevas tecnologías: el caso de Barcelona¹

About the city the city and new technologies: the case of Barcelona

SARA MOLPECERES ARNÁIZ
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Artículo recibido el / *Article received*: 17-11-2016
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 23-01-2017

RESUMEN: El concepto de *smart city* parece ser, a tenor de los discursos institucionales y empresariales, la clave de la ciudad del futuro. No obstante, son diversas las voces que difieren de una concepción idílica de la ciudad inteligente y proponen en su lugar el concepto de *wise city*, un modelo de ciudad centrado en el ciudadano que enfatiza su interrelación con otros ciudadanos y con el espacio. El presente trabajo pretende dar cuenta del conflicto discursivo e ideológico que existe entre estas dos visiones de la ciudad a través del análisis de diversos discursos centrados en la ciudad de Barcelona, así como del entendimiento de esta problemática en el contexto de las reflexiones posthumanistas sobre la ciudad, la globalización y las nuevas tecnologías.

Palabras clave: retórica, constructivismo, nuevas tecnologías, ciudad, posthumanismo, Barcelona.

ABSTRACT: According to some business and political discourses, the smart city appears to be the city of the future. Nevertheless, opposed to this idyllic interpretation of the smart city, it can be proposed the concept of ‘wise city’: a citizen-centred model of the city in which the relationships between its inhabitants and the relation between citizen and space are stressed. By means of our analysis of several discourses on

1. Este artículo es resultado de una investigación realizada en el marco del proyecto de investigación «Retórica constructivista: discursos de identidad», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español (referencia: FFI2013-40934-R).

the city of Barcelona, this paper aims to provide both an insight into the discursive and ideological conflict regarding these two concepts of the city, and a deeper understanding of this problem in the context of Posthumanist thought on the city, globalization and new technologies.

Keywords: Rhetoric, Constructivism, New Technologies, City, Posthumanism, Barcelona.

1. CUESTIONES PRELIMINARES

Las ciudades actuales han entrado en un nuevo estadio de su desarrollo tecnológico, la era de la ciudad inteligente, esto es, la era *smart*. No obstante, a pesar de que desde las instituciones gubernamentales y las empresas involucradas se ha creado una concepción positiva y halagüeña de la *smart city* (la ciudad inteligente), son diversas las voces que señalan los peligros de esta nueva forma de ciudad y de la definición de ciudadano que conlleva.

De hecho, puede decirse que existe un conflicto entre dos maneras muy distintas de concebir la ciudad y el ciudadano: por una parte, el marco interpretativo construido alrededor del ya mencionado concepto *smart*, en el que la prioridad es la implementación tecnológica a nivel físico de la ciudad y en el que el ciudadano se concibe como un ser reducido a conjunto de datos que se pueden recopilar y analizar; y, por otra parte, el marco interpretativo basado en la idea no de inteligencia sino de sabiduría, marco en el que se podría hablar de *wise city* (ciudad sabia)² en vez de *smart city*, ya que, de hecho, bajo este marco interpretativo las ciudades no han de ser inteligentes sino sabias, y la sabiduría de una ciudad la proporcionarían sus ciudadanos.

El presente trabajo, dentro del marco teórico-metodológico de la retórica constructivista, se centra en el conflicto entre estas dos maneras de entender la ciudad y el ciudadano, así como en la manera en que estas dos visiones se manifiestan a nivel discursivo, qué temáticas desarrollan y cómo interpretan de diferente manera las mismas cuestiones. Para afrontar este objeto de estudio el presente trabajo se dividirá en diversos apartados teóricos (el marco de la retórica constructivista, así como el entendimiento del concepto de *smart city* en el contexto del posthumanismo y de las recientes reflexiones sobre la ciudad

2. El término *wise* (sabio) como oposición a *smart* (inteligente) lo tomamos del comentario «Barcelona, ¿inteligente o sabia?», escrito por Nuria Chinchilla Albiol y Maruja Moragas, participantes en el volumen *¿Humanos o posthumanos?* (véase Cortina y Serra, 2015).

globalizada) y diversos apartados de análisis práctico que ilustran el concepto de «Barcelona, *Smart City*» desde las instituciones (en particular el entendimiento opuesto de lo *smart* de los alcaldes Trias y Colau) y la ciudadanía.

Para este último punto recurrimos a la obra *¿Humanos o Posthumanos? Singularidad tecnológica y mejoramiento humano*, editada por Albert Cortina y Miguel-Ángel Serra (Barcelona, Fragmenta, 2015), volumen que recoge el debate generado en la versión digital del periódico *La Vanguardia* –en total se recopilieron 223 comentarios de políticos, intelectuales, científicos y gente de la calle realizados entre octubre de 2013 y septiembre de 2014– sobre cómo las nuevas tecnologías están cambiando al ser humano y su entorno, incluyendo la ciudad y, más concretamente, Barcelona.

2. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO: LA RETÓRICA CONSTRUCTIVISTA

La «retórica constructivista», término acuñado por David Pujante (2016), se refiere a una rama de la retórica que defiende que nuestra cosmovisión del mundo, nuestras ideologías y representaciones sociales se construyen discursivamente (Pujante y Morales-López, 2013). Dicha retórica conjuga dos perspectivas diferentes, la socio-cognitiva y la pragmático-retórica (*ibid.*): la primera combinaría, a partir de los neurobiólogos Damasio (2010) y Maturana y Varela (1987), el concepto de cognición «corporizada»; de los lingüistas cognitivos Lakoff (1987) y Lakoff y Johnson (1980) la relación entre el lenguaje –particularmente el metafórico– y dicha cognición corporizada, y, finalmente, a partir de las teorías de la complejidad de Capra (1996) o Morin (1990), la concepción del sujeto como un sistema que se autoconstruye en interacción con el medio.

A su vez, la perspectiva pragmático-retórica se centraría en cómo se manifiesta nuestra construcción retórico-discursiva, corporizada y autopoiética, en el contexto social; pues esta perspectiva combina el entendimiento pragmático del lenguaje que proviene de la filosofía pragmatista (Rorty, 1983; Fish, 1992) y la lingüística pragmática (Austin, 1962; Searle, 1969); la concepción dialógico-interpretativa del lenguaje de la hermenéutica moderna (Gadamer, 2003; Ricoeur, 1969); y el instrumental para la construcción del discurso retórico y su análisis a partir de la retórica, tanto de la *rhetorica recepta* (Albaladejo, 2008) como de la nueva retórica (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1958).

Esta es la constitución básica de la retórica constructivista, pero, dependiendo del objeto de estudio, se puede combinar también con otras disciplinas, como el análisis crítico del discurso (ACD), particularmente las teorías de Van Dijk sobre la manera en que el léxico y las figuras retóricas reflejan la ideología del hablante

(2004a, 2004b); los trabajos de Wodak sobre la construcción discursiva del «yo» frente al «otro» (Wodak, 2014/2015; De Cillia *et al.*, 1999); o los estudios sobre conflicto discursivo (Schäffner y Wenden, 2004), que en el ACD se centran en cómo la ideología se construye mediante el conflicto y cómo este, a su vez, refleja la ideología (Kakavá, 2003: 650).

De cara al análisis discursivo, también hemos de mencionar la importancia del aparato analítico que proporciona la lingüística cognitiva, particularmente los conceptos de Lakoff (2002) de «metáfora conceptual» –la comprensión metafórica de una realidad en términos de otra, dando como resultado una gran red de metáforas interconectadas (Lakoff y Johnson, 1980)–, de «marco» –estructura cognitiva inconsciente a partir de la cual interpretamos la realidad (Lakoff, 2002)– y de «reenmarcado» –el proceso de redefinir un concepto que pertenece a otro marco desde el propio (*ibid.*)–.

Estos tres elementos (los *marcos* y las *metáforas cognitivas* como formas de acceder a la interpretación ideológica de la realidad por parte del oyente y el *reenmarcado* como una estrategia persuasiva) serán los elementos clave a la hora de realizar nuestro análisis del conflicto discursivo en relación con el concepto de *smart city*.

3. EL POSTHUMANISMO Y EL CONCEPTO *SMART*

Antes de comenzar nuestro análisis, hemos de situar el concepto *smart* en el contexto de una corriente de pensamiento de gran amplitud que se centra en las relaciones entre el ser humano y la tecnología: el posthumanismo, que estudia las nuevas formas de existencia humana que son consecuencia de los cambios tecnológicos (Hughes, 2004: xii). Particularmente tres son los grandes puntos de controversia en el seno del posthumanismo: en primer lugar, la definición de ser humano, es decir, hasta qué punto la naturaleza humana seguirá siendo la misma si el ser humano es modificado tecnológicamente; en segundo lugar, el abuso de poder y la desigualdad tecnológica –la posibilidad de un primer y un tercer mundo tecnológico (Hughes, 2004: xiii)– y, en tercer lugar, la separación entre el cuerpo y la mente –incluida la posibilidad de trasladar nuestra conciencia humana a las máquinas (Kurzweil, 2000: 143).

La *smart city* es también un tema sujeto a discusión en el contexto del posthumanismo y, como veremos, las tres controversias nombradas también entran en juego en la concepción de la ciudad inteligente. La *smart city* podría definirse como la ciudad que «aglutina una serie de conceptos basados en la sostenibilidad, centrados fundamentalmente en tres ámbitos básicos: medioambiental, económico y social, y que busca la mejora de la calidad de vida de sus habitantes» (Vidal Tejedor, 2015: 13). El catalizador de todos estos

elementos son las nuevas Tecnologías de la Comunicación y la Información (TIC). De hecho, para materializar cada una de las mejoras en los diferentes ámbitos de la ciudad inteligente, el primer paso ha de ser necesariamente la implementación de internet y de un sistema de red de sensores inalámbricos (*smart grids*) que recoja información de los diferentes objetos y seres humanos que conforman la vida cotidiana de la ciudad. Esto nos lleva a hablar de dos importantes conceptos tecnológicos relacionados con la *smart city*: el «internet de las cosas» y *Big Data* (datos masivos).

El «internet de las cosas» implicaría la existencia de una serie de infraestructuras que conectan nuestros objetos cotidianos formando una red inteligente que integra comunicación y logística (Rifkin, 2014: 97); *Big Data*, por su parte, se refiere a la gran cantidad de datos en bruto que generan ordenadores, sensores inalámbricos, dispositivos y aplicaciones móviles, y redes sociales. Todos estos datos son grabados y organizados a la espera de ser usados por manos públicas o privadas, que pueden tener intención de lucro o no; ya que el proyecto de una *smart city* en principio debería depender de las instituciones públicas, pero la falta de fondos ha hecho que el modelo actual de *smart city* surja a partir de la cooperación entre las compañías privadas y los gobiernos locales (Vidal Tejedor, 2015: 20), y la inversión que realizan estas empresas privadas se paga con beneficios económicos, pero también con datos e información.

A esta visión problemática hemos de sumar también el entendimiento de la *smart city* desde la «hipótesis cibernética», el marco interpretativo del colectivo francés Tiqqun/Comité invisible, para quienes la *smart city* sería un intento programado de controlar el caótico movimiento de la vida en la ciudad estableciendo lugares estables de orden (Tiqqun/Comité Invisible, 2015: 39). Tras este entorno tecnológico estaría el «capitalismo cibernético», que maneja a los seres humanos como conjuntos de datos (Tiqqun/Comité Invisible, 2015: 66). Por supuesto, a estos nuevos tipos de ciudad y de poder les corresponde también un nuevo tipo de ciudadano: el *smart citizen* (ciudadano inteligente), o, como lo denomina Tiqqun/Comité Invisible, el «Yo Cuantificado», un ser cuya relación con el entorno no es real, pues, «para la cibernética más avanzada, ya no existe el ser humano y su entorno, sino un sistema-ser que es, en sí mismo, parte de un ensamblaje complejo de sistemas de información» (Tiqqun/Comité Invisible, 2015: 41).

Además de ser reducido a una parte de un sistema global de datos, como cualquier otro objeto o dispositivo electrónico, el Yo Cuantificado es una víctima que consiente y colabora en el proceso de opresión que sobre él ejerce el poder a través de la tecnología, ya que él mismo contribuye, con sus conexiones y actividad digital, a crear y perpetuar el sistema digital que lo oprime mediante la cesión de sus datos (*ibid.*, 2015: 42). Bajo esta perspectiva, en lugar de un idílico paraíso tecnológico al servicio del ser humano, la *smart city* sería un «entorno

social» de conectividad tecnológica construido por los gobiernos para que las grandes compañías obtengan su más precioso objetivo: los datos personales y biológicos de los ciudadanos (*ibid.*, 2015: 5).

4. LA CIUDAD SMART, EL ‘GLOBALITARISMO’ Y LA DESAPARICIÓN DE LA CALLE

No mejora la visión de la *smart city* si tomamos ahora en consideración este modelo de ciudad en el contexto de ciertas reflexiones sobre el espacio social, particularmente sobre la creación de nuevos espacios globalizados. Un punto de partida es la distinción de Marc Augé (1993) entre el «lugar antropológico» – espacio que surge a partir de la interacción humana y que los individuos reivindican como propio– y el «no-lugar» –lugar de deshumanización tecnológica, como el aeropuerto, las grandes superficies o las estaciones.

Aunque la concepción de Augé ha sido cuestionada por algunos autores (véase Molinuevo, 2009; Pardo, 2010), lo cierto es que esta distinción está en la base de formulaciones más recientes que nos hablan del continuo proceso por el que la ciudad, lugar antropológico por excelencia, se está empezando a convertir en un no-lugar. Así lo atestigua Rodrigo Castro Orellana (2015: 114), quien, partiendo del concepto de «reflexión» de Giannini (1987), habla de la existencia de lugares «re-flexivos» como la calle –lugares que propician la aparición de lo imprevisto e incontrolado de la actividad humana–, y de cómo estos lugares están comenzando a desaparecer.

Para Castro Orellana, en un proceso que comenzó con la modernidad de Le Corbusier –autor que «abomina la calle» y concibe la ciudad ideal como un modelo de orden geométrico planificado «con anterioridad a cualquier habitar humano» (2015: 115)– y continúa hoy con la ciudad postmoderna de influencia neoliberal, las ciudades están dejando de ser lugares para la vida y sociabilidad humanas, y se están convirtiendo en «espacios de inversión y de consumo» (Mansilla, 2015: en línea).

Como apunta Jean-Pierre Garnier (2006: 35-36), el contexto actual es el del «globalitarismo», esto es, el totalitarismo de la globalización, y en él las políticas neoliberales aplicadas a la ciudad buscan la movilización del espacio «tanto para el crecimiento económico orientado al mercado, como para las prácticas de consumo de las elites, asegurando al mismo tiempo el orden y el control de las poblaciones “excluidas”» (Theodore *et al.*, 2009: 8). De esta manera, el globalitarismo tiene consecuencias directas en cómo se concibe la ciudad –que deja de ser espacio público para ser «suelo» de compra y venta (Delgado, 2015: 19-20)– y en cómo se concibe al ciudadano –al que se busca homogeneizar y controlar, excluyendo a la población marginal (*ibid.*).

Estos dos elementos se entrecruzan con la idea de la ciudad como «marca», una construcción en la que prima no la naturaleza e identidad auténtica de la ciudad, sino su «capital simbólico». Así lo apunta David Harvey (2013: 156-7), aplicando a la ciudad el concepto de Bourdieu (2003: 127-128) y ejemplificando el caso precisamente en Barcelona: el auge de la ciudad catalana en el sistema de ciudades europeas se debe a su continua acumulación de capital simbólico, lo que ha generado grandes beneficios económicos (Harvey, 2013: 158). Precisamente, uno de los más importantes objetivos del gobierno de Xavier Trias, alcalde de Barcelona de 2011 a 2015, fue la creación de una clara e inconfundible identidad para Barcelona, la «marca Barcelona», que en los últimos años se asimila al concepto «Barcelona, *Smart City*»; de ahí la construcción por parte de Trías (2015) de la identidad de la ciudad como pionera y referente internacional en el ámbito *smart*.

No obstante, el aumento del capital simbólico implica un precio y, en este caso, este viene de la mano de un paulatino proceso de homogeneización de la ciudad por la actividad de las grandes multinacionales (Harvey, 2013: 158), que han igualado Barcelona a cualquier otra ciudad del mundo occidental, perjudicado el tejido comercial local o el viejo tejido urbano, y provocando procesos de gentrificación, «con lo que Barcelona pierde parte de sus marcas de distinción» (*ibid.*).

Las nuevas tecnologías suponen, en este contexto, la agudización de dichas problemáticas. Así, el antropólogo José Mansilla reenmarca desde la crítica al capitalismo neoliberal las supuestas bondades del nuevo modelo *smart*: «cuestiones como “innovación” querrían decir competencia, “autosuficiencia” individualismo, “desarrollo” capitalismo, y “eficiencia” economía» (2015: en línea). Tenemos, por tanto, que detrás de un discurso de «apariencia humanística y tecnológica, no se encuentra más que el dominio del espacio por el capital» (*ibid.*), y tal cosa parece claramente evidenciada si tenemos en cuenta el apabullante tejido empresarial que está detrás de la «Barcelona, *Smart City*» (*ibid.*).

En este sentido, la *smart city* sería el último estadio en la progresiva modificación del espacio público de Barcelona, que se inició con la legislación urbana de los años ochenta y que vivió un claro «viraje capitalista» en los años noventa (Hernández Cordero y Tutor Antón, 2015: 61). Además del uso de la tecnología, en la nueva Barcelona *smart* están presentes las dos consecuencias del globalitarismo: privatización del espacio y segregación de ciudadanos de segunda, particularmente en las zonas conflictivas, a través de la concesión de licencias de terrazas a bares y cafeterías (*ibid.*: 64). A esto hemos de sumar el empleo del llamado «urbanismo preventivo» en Barcelona, una estrategia encaminada a enfatizar el movimiento, el consumo y la producción frente al estatismo del ciudadano que disfruta de su calle simplemente sentado en un banco.

No obstante, también ha de mencionarse que, junto a estos intentos gubernamentales y empresariales de dominar la calle, son diversos los movimientos vecinales de Barcelona que han buscado reivindicar la naturaleza humana, lúdica, libre y sin lucro de la ciudad, como, por ejemplo, el reciente *Ens Plantem*, contra la conversión del Poblenou en «barrio turístico» (Solé Altimira, 2016: en línea), o *Fem Plaça* en Ciutat Vella, entre cuyas acciones está la recuperación, por unas horas, del uso tradicional del espacio público ahora privatizado (Hernández Cordero y Tutor Antón, 2015: 70).

5. BARCELONA, ¿SMART CITY?

Profundicemos ahora en la concepción de Barcelona como *smart city* y en la naturaleza política de esta identidad. Precisamente, Barcelona puede considerarse no solo el modelo más avanzado de *smart city* en España, sino también una ciudad *smart* de referencia en Europa. Son diversas las medidas (financiadas tanto por instituciones públicas como privadas) que se han tomado en la ciudad para hacer de ella una *smart city* (Colado *et al.*, 2015: 160): el ayuntamiento ha centrado su atención, por ejemplo, en proyectos como el «Urban Lab del 22@» –proyecto que tiene como objetivo la conversión de una nave industrial en el barrio de Poblenou en una *smart city* a pequeña escala–; el proyecto «Fab Lab Barcelona» –que se centra en la creación de diversos talleres de fabricación e impresión digital a lo largo de toda la ciudad–; el «Project LIVE» –que busca incentivar el uso de coches eléctricos–; y también desde las autoridades se ha apoyado de manera entusiasta los *Big Data* y a menudo se han organizado diferentes eventos y conferencias sobre el concepto *smart* y sus aplicaciones, como *Smart City Expo World Congress* o *Big Data Week*.

Todos estos esfuerzos por situar a Barcelona en la carrera *smart* se han realizado principalmente durante el mandato de Xavier Trias, de Convergència Democràtica de Catalunya y, como veremos, han pasado a un segundo plano durante el gobierno de su sucesora, Ada Colau, alcaldesa desde junio de 2015 y perteneciente a Barcelona en Comú, nuevo partido nacido al abrigo del 11M.

Precisamente, Trias colabora en el volumen *¿Humanos o posthumanos?* como un ciudadano más y se muestra en él como un entusiasta defensor de la *smart city*. Para Trias, la identidad de Barcelona (la marca Barcelona) está ligada a la idea de progreso –«Barcelona ha sido siempre pionera en el uso de las nuevas tecnologías aplicadas a la gestión de la ciudad» (Trías en Cortina y Serra, 2015:

318)–³ y, en ese sentido, la *smart city* es la culminación del liderazgo tecnológico de Barcelona (*ibid.*).

La interpretación que hace Trias de la *smart city* es fundamentalmente empresarial y económica; para él lo *smart* es un medio de salir de la crisis, «una estrategia para reactivar la economía y para ayudar a crear puestos de trabajo» (*ibid.*), y, sin plantearse ulteriores consecuencias, Trias se siente orgulloso de la relación entre la empresa privada y las instituciones públicas en el proyecto *smart* –«La colaboración entre el sector público y el sector privado es de vital importancia para que los proyectos innovadores puedan mejorar el presente y el futuro de nuestra ciudad» (*ibid.*, 318-319)–.

Aunque no participa en el volumen *¿Humanos o posthumanos?*, resulta interesante confrontar aquí el concepto de *smart city* de Ada Colau y su gobierno. Colau reenmarca metafóricamente el concepto *smart* desde su propio marco ideológico, ya que considera que lo que realmente hace inteligente a una ciudad no es lo tecnológico, sino lo humano –«La ciudad más inteligente es la que sabe aprovechar la inteligencia de sus vecinos» (Colau, 2015)– y, quizás teniendo en mente normativas urbanas que buscan controlar y modificar la presencia del ciudadano en el espacio urbano, Colau añade que no se puede hacer política considerando al ciudadano «como una posible molestia o amenaza» (*ibid.*), y señala que entre sus prioridades estará «abrir espacios de participación» ciudadana. En la misma línea, Agustí Colom (2015), concejal de Colau, expone que «la *smart city* no es solo llenar la ciudad de sensores. Es preguntarse para qué queremos estos sensores». Colom también manifiesta su preocupación por la posibilidad de que, en el contexto de la *smart city*, las grandes empresas conviertan la ciudad en un escaparate para mostrar sus productos (*ibid.*), al igual que el hecho de que el proyecto sea «una imposición que invada la vida de las personas» (*ibid.*).

La interpretación de Trias y de Colau y su gobierno no pueden ser más divergentes, y han de entenderse dentro del marco ideológico de la oposición entre *smart* y *wise*: para Trias la *smart city* es una ciudad de innovaciones tecnológicas y ventajas empresariales, para Colau es una ciudad en la que los vecinos (obsérvese la elección de *vecinos* frente a *ciudadanos*) establecen relaciones, se hacen más sabios a través de las experiencias compartidas y, por extensión, hacen más sabia y humana su ciudad.

3. Dado que vamos a utilizar diversos de los textos incluidos en el volumen *¿Humanos o posthumanos?* y que cada uno pertenece a un autor, en la bibliografía final se incluirán únicamente los datos del volumen colectivo y, a partir de ahora y a lo largo del cuerpo del trabajo, se referenciará con los apellidos del autor del comentario analizado (en el índice final de *¿Humanos...?* se incluye un listado de autores ordenado por apellidos), la referencia al primer editor del libro (Cortina) y la página a la que pertenece la cita.

6. EL DEBATE EN ¿HUMANOS O POSTHUMANOS?

Vamos a comenzar ahora nuestro análisis de los comentarios incluidos en el volumen *¿Humanos o posthumanos?* acerca de las relaciones entre la tecnología, la ciudad y el ser humano. Como veremos, estos comentarios se centran precisamente en las tres controversias señaladas en el contexto del pensamiento posthumanista, de ahí que los hayamos considerado como apartados de esta sección.

6.1. La redefinición del ser humano

Uno de los argumentos más comunes a favor de la *smart city* en *¿Humanos...?* es la idea de que lo *smart* será «el próximo paso en la evolución colectiva» (Amago Martínez, en Cortina: 401) y de que las nuevas tecnologías «comportan más años de vida, mayor comodidad, más evolución, más dinero» (*ibid.*). Efectivamente, son muchas las voces a lo largo del volumen que señalan que las nuevas tecnologías van a cambiar nuestra identidad como humanos, pero, frente a aquellas voces que contemplan esto de manera positiva, son varios los comentarios que señalan que la tecnología tiene una dimensión deshumanizadora (Torcal Sirera, en Cortina: 97).

En una línea semejante, otro argumento que posiciona en favor o en contra de la *smart city* es la relación del ser humano con el entorno natural y la necesidad clara de un cambio en dicha relación. En este sentido, quienes están a favor de las tecnologías *smart* apuntan que estas «ayudarán a que el ambiente en el que se desarrolla la vida sea más aceptable y, finalmente, lo autorregulemos de manera que la especie humana pueda vivir saludable e indefinidamente en él» (Llebot Rabagliati, en Cortina: 146); y que el modelo de la *smart city* puede ser un modelo que permita la evolución humana «pero no a costa del planeta» (Larsen Payà, en Cortina: 74). Hay que contextualizar este comentario en un marco de interpretación antropocéntrico del medio, que entiende que la salvaguarda del planeta pasa por evolucionar y avanzar todavía más la tecnología humana y la presencia del hombre en el entorno; no obstante, frente a esta idea encontramos la contraria, que entiende el problema desde el marco ecocéntrico y que señala que el ser humano es el único animal que ha sido incapaz de integrarse en el medio (Marfull Pujadas, en Cortina: 25) y que ha sido la tecnología humana la que ha causado daños al entorno, amenazando la supervivencia del hombre en el planeta (Silva de Carvalho, en Cortina: 425). Frente a las ínfulas del ser humano que quiere ser dios, señala uno de los participantes, la última palabra la tendrá «la naturaleza, contra cuyas leyes implacables se estrellará la pretensión de las elites de dominar a la humanidad» (Mallarach Carrera, en Cortina: 33).

6.2. La desigualdad tecnológica y el abuso de poder

La segunda gran controversia en el ámbito posthumanista sobre las nuevas tecnologías y el concepto *smart* tiene que ver con la desigualdad tecnológica y la posibilidad no solo de que la tecnología agudice la desigualdad social, sino de que la tecnología pueda ser utilizada como un instrumento de poder.

Esta problemática está presente en diversos de los comentarios analizados: hay quien denuncia que el avance tecnológico «sin un cambio profundo de valores sociales no solo no será suficiente, sino que podrá agravar las desigualdades y las patologías de nuestra sociedad» (Santigosa Copete, en Cortina: 103); y también se señala la injusticia de un sistema que tiene doble rasero: «una parte de la población del planeta está casi centrada en cuestiones básicas de supervivencia y otra parte está en pleno inicio de una era tan tecnológica como la nuestra» (Martín Ruiz, en Cortina: 30).

Con respecto a la relación entre tecnologías y abuso de poder, en diversos comentarios se pone de manifiesto el problema de la privacidad del individuo en el entorno de la *smart city* (Molina Moya, en Cortina: 405) y lo que supondría la recopilación de los datos de los ciudadanos a través de los sensores *smart*. Para algunos tal cosa no es un problema, pues, como apunta el arquitecto Xavier Izquierdo Vilavella (en Cortina: 159), representante del comité técnico de la Red Española de Ciudades Inteligentes (RECI), sin necesitar sensores los ciudadanos ya están cediendo sus datos con el uso de las redes sociales y la tecnología, y, en cualquier caso, «actualmente, el uso de esos datos es para consumo interno de las mismas administraciones y, por lo tanto, inofensivo» (*ibid.*). No obstante, otras de las voces recogidas en el volumen *¿Humanos...?* apuntan que precisamente es eso es lo que resulta preocupante, señalando que detrás de *smartphones* y *smart cities* «se esconde un sutil control, cada vez más eficaz, del aparato político e ideológico del sistema» (Borràs Plana, en Cortina: 65).

6.3. La separación entre el cuerpo y la mente: *smart vs. wise*

Nos ocupamos aquí del elemento que articula el presente trabajo, la oposición entre los conceptos *smart* y *wise*; que hemos de entender en el contexto de una problemática posthumanista que enfatiza la división entre cuerpo y mente y, por extensión, el entendimiento del ser humano o bien como un conjunto de datos a ser transferidos y recopilados, o bien como un ser corporizado que evoluciona en interacción con el entorno. En este sentido, nos encontramos con la concepción de la *smart city* como un modelo de ciudad antinatural que busca controlar la vida, ya que opone la planificación deshumanizada a la interacción humana (Callau Berenguer, en Cortina: 41). Así, hay quien señala que a las tecnologías

posthumanistas les «faltan la parte humana, el corazón, las emociones, los valores elevados, la conciencia de humanidad, la conexión con algo superior que da sentido y dirección a la vida, el cuidado de las relaciones con los otros y del cuerpo» (Cos Codina, en Cortina: 44).

La verdadera ciudad nacería de esa dimensión corporal y experiencial de los ciudadanos, y tal cosa es ajena a la recopilación de datos y a las predicciones sobre el comportamiento humano. Vemos por tanto que esta oposición *smart/wise* se manifiesta a diversos niveles entre los comentarios que recopila el volumen *¿Humanos...?*, pues, por ejemplo, tenemos la intervención de Jordi Pigem Pérez (en Cortina: 153), quien plantea la necesidad de distinguir, hablando de tecnología, entre una inteligencia artificial calculadora y una inteligencia natural:

Inteligencia artificial es un oxímoron. Las máquinas no piensan, solo calculan. Pueden calcular prodigiosamente, pero ahí no hay verdadera inteligencia. La verdadera inteligencia es natural –y cordial. Vivimos en un mundo dominado por la inteligencia calculadora –la que predomina en los tecnócratas–, que, por su propia naturaleza, no comprende lo vivo y solo entiende lo inerte [...] La cultura moderna toma como modelo lo inerte y lo mecánico, en parte porque cree que habita en un universo inerte y sin sentido.

La inteligencia propia de la máquina es, pues, la recopilación de datos, su manejo, la predicción en base a algoritmos. La inteligencia humana, la sabiduría humana más bien, tiene que ver con el conocimiento adquirido por la experiencia vivida, por el contacto con los otros, por la interacción con lo vivo. Traducidos estos términos a la problemática de la ciudad llegamos a la oposición entre la concepción de una ciudad mecanicista y de una ciudad relacional. Es decir, la *smart city* frente a la *wise city*, oposición que hemos extraído del texto que Nuria Chinchilla Albiol comparte en el volumen de Cortina y Serra.

Este texto, que lleva por título «Barcelona, ¿inteligente o sabia?», fue originalmente escrito por Chinchilla Albiol en colaboración con Maruja Moragas, publicado en *La Vanguardia* en julio de 2012 y tiene su origen en una serie de reuniones del Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona en las que distintos representantes empresariales debatieron sobre las *smart cities*. En dichos debates, a juicio de las autoras, los empresarios omitían un punto muy importante en el contexto de la ciudad: el ciudadano, omisión intolerable, ya que

una ciudad no es una entelequia, está conformada por un conjunto de personas únicas e irrepetibles, cada cual con su capital humano y social. Una ciudad *smart* requiere una participación muy activa de empresas, de administraciones y de ciudadanos, y también de modelos de gestión hechos a la medida del hombre y de la mujer. Desarrollar el lado humano de la ciudad más allá de la tecnología reclama profundizar en el concepto de *smart city* y transitar hacia la *wise city* –ciudad

sabia. Ciudades sabias serán las integradas por personas sabias, es decir, juiciosas, prudentes y sensatas (Chinchilla Albiol, en Cortina: 107).

De aquí entresacamos claramente los núcleos diferenciadores de ambos conceptos: la *smart city* está integrada por ciudadanos, sí, pero también por administraciones y empresas; la *wise city* nos habla de personas, personas sabias, con una sabiduría de la que se obtiene no por la acumulación de datos, sino por la experiencia, la educación y la interacción con el otro.

7. CONCLUSIONES

Nos proponíamos al comienzo de este trabajo dar cuenta de la controversia, no siempre evidente, que está detrás del concepto de *smart city* y de cómo se había empezado a proponer una visión de la ciudad alternativa a la *smart*: la *wise city*.

Efectivamente, a través del entendimiento de la *smart city* tanto en el ámbito del pensamiento posthumanista como en el contexto de las recientes teorías sobre la ciudad globalizada, se ha evidenciado que el modelo *smart* tiene, cuando menos, un lado oscuro que habla de la cuestionable relación entre empresas y gobiernos, el control que se ejerce sobre el individuo, la pérdida de la privacidad de este, la paulatina deshumanización de la calle o el efecto de la globalización.

Estos elementos se han visto reflejados también en los distintos comentarios del volumen *¿Humanos o posthumanos?* que hemos analizado; comentarios de intelectuales, arquitectos o ciudadanos de a pie que planteaban muchas veces visiones contrapuestas sobre las relaciones entre la tecnología, el ser humano y la ciudad.

Ejemplo claro de este conflicto es la oposición entre los conceptos *wise* y *smart*, que ha articulado el desarrollo de este trabajo, conflicto discursivo que, como expone la retórica constructivista que hemos utilizado como marco teórico metodológico, en realidad es la materialización discursiva de un conflicto ideológico entre dos formas de entender la ciudad (y el mundo): una en la que la inteligencia la ponen las máquinas y el ciudadano está en pleno movimiento, generando grandes cantidades de datos y contribuyendo al flujo de consumo; y otra en la que la sabiduría (que no la inteligencia) es solamente humana y el sujeto es, más que ciudadano, vecino, ocupando el espacio estáticamente y estableciendo relaciones en él.

Es evidente, por tanto, que la ciudad y el ciudadano son fragmentos de realidad cuya identidad está en proceso de construcción discursiva a partir de la confluencia de marcos interpretativos ideológicos opuestos: nuestra capacidad para decidir la ciudad del futuro dependerá de la posibilidad de conciliar ambos

marcos, de la persuasión de uno sobre otro o de la visión que imponga quien esté en el poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T.** (2008): «Textualidad y comunicación: persistencia y renovación del sistema retórico (La *rhetorica recepta* como base de la retórica moderna)», *Rhêtorikê: Revista Digital de Retórica*, 0: 1-19, recuperado de: http://www.rhetorike.ubi.pt/00/pdf/albaladejo-textualidad_comunicacion.pdf. [Último acceso: 9-11-2016].
- AUGÉ, M.** (1993): *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- AUSTIN, J. L.** (1962 [1982]): *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- BOURDIEU, P.** (2003): *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*, Barcelona, Anagrama.
- CAPRA, F.** (1996): *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama.
- CASTRO ORELLANA, R.** (2015): «La ciudad re-flexiva. Discursos y prácticas urbanas», en **CARRASCO CONDE, A.** (ed.): *La ciudad reflejada*, Madrid, Díaz & Pons Editores, 109-126.
- COLADO, S.; A. GUTIÉRREZ; C. J. VIVES; E. VALENCIA** (2015): *Smart City. Hacia la gestión inteligente*, Barcelona, Marcombo.
- COLAU, A.** (2015): «De lo primero que haré será convocar a la banca», *La Vanguardia*, 11 de mayo, artículo de **MERITXELL M. PAUNÉ**, recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20150511/54431132978/entrevista-ada-colau-elecciones-municipales-2015.html>. [Último acceso: 9-11-2016].
- COLOM, A.** (2015): «La smart city baja al suelo», *El Periódico. Barcelona*, 17 de noviembre, artículo de **CARMEN JANÉ**, recuperado de: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/barcelona-inicia-smart-city-expo-reorientando-estrategia-4677666>. [Último acceso: 9-11-2016].
- CORTINA, A.; M. À. SERRA** (2015): *¿Humanos o posthumanos? Singularidad tecnológica y mejoramiento humano*, Barcelona, Fragmenta Editorial.
- DAMASIO, A.** (2010): *Y el cerebro creó al hombre*, Barcelona, Destino.
- DE CILLIA, R.; M. REISIGL; R. WODAK** (1999): «The Discursive Construction of National Identities», *Discourse & Society*, 10/2: 149-73, recuperado de http://www.sagepub.in/upm-data/40470_13b.pdf . [Último acceso: 9-11-2016].
- DELGADO, M.** (2015): *El espacio público como ideología*, Madrid, Catarata.

- FISH, S.** (1992): *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Barcelona, Destino.
- GADAMER, H. G.** (2003): *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme.
- GARNIER, J. P.** (2006): *Contra los territorios del poder. Por un espacio público de debates y... de combates*, Barcelona, Virus editorial.
- GIANNINI, H.** (1987): *La «reflexión» cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Universitaria, Santiago de Chile.
- HARVEY, D.** (2013): *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal.
- HERNÁNDEZ CORDERO, A.; A. TUTOR ANTÓN** (2015): «Espacio público: entre la dominación y la(s) resistencia(s). Ciutat Vella, Barcelona», en **ARICÓ, G.; J. A. MANSILLA; M. L. STANCHIERI** (coords.) (2015): *Mierda de ciudad. Una rearticulación crítica del urbanismo neoliberal desde las ciencias sociales*, Barcelona, Pol-len Edicions/Observatori d'Antropologia del Conflictè Urbà, 58-72.
- HUGHES, J.** (2004): *Citizen Cyborg. Why Democratic Societies Must Respond to the Redesigned Human of the Future*, Boulder, Co., Westview Press.
- KAKAVÁ, C.** (2003): «Discourse and Conflict», en **SCHIFFRIN, D.; D. TANNEN; H. E. HAMILTON** (eds.) (2003): *The Handbook of Discourse Analysis*, Blackwell Publishing, Malden, MA/Oxford/Carlton, Victoria, 650-670.
- KURZWEIL, R.** (2000): *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, Nueva York, Penguin Books.
- LAKOFF, G.** (1987): *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- (2002): *Moral Politics. How Liberals and Conservatives Think*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- LAKOFF, G.; M. JOHNSON** (1980): *Metaphors We Live by*, Chicago, University of Chicago Press.
- MATURANA, H.; F. VARELA** (1987): *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*, Boston, Shambhala.
- MANSILLA, J.** (2015): «Algo va mal con las *smart cities*», *Diagonal*, recuperado de: <https://www.diagonalperiodico.net/global/25633-algo-va-mal-con-smart-cities.html>. [Último acceso: 9-11-2016].
- MOLINUEVO, J. L.** (2009): «Los sí-lugares», *Pensamiento en imágenes* (blog), 10 de agosto de 2009, recuperado de: <http://joseluismolinuevo.blogspot.com.es/2009/08/los-si-lugares.html>. [Último acceso: 9-11-2016].
- MORIN, E.** (1990): *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.
- PARDO, J. L.** (2010): «Estética y nihilismo. Ensayo sobre la falta de lugares», en **PARDO, J. L.** (2010): *Nunca fue tan hermosa la basura*, Barcelona, Círculo de Lectores, 19-56.

- PERELMAN, CH.; L. OLBRECHTS-TYTECA** (1958): *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- PUJANTE, D.** (2016): «Constructivist Rhetoric within the Tradition of Rhetorical Studies in Spain», *Res Rhetorica*, 1: 29-49, recuperado de: <http://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-3/70>. [Último acceso: 9-11-2016].
- PUJANTE, D.; E. MORALES-LÓPEZ** (2013): «Discurso (discurso político), constructivismo y retórica: los eslóganes del 15-M», *Language, Discourse, & Society*, 2/2: 32-59, recuperado de http://www.language-and-society.org/journal/2-2/2_pujante_article.pdf. [Último acceso: 9-11-2016].
- RICOEUR, P.** (1969): *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, Éditions du Seuil.
- RIFKIN, J.** (2014): *La sociedad de coste marginal cero. El Internet de las cosas, el procomún colaborativo y el eclipse del capitalismo*, Barcelona, Paidós.
- RORTY, R.** (1983): *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- SCHÄFFNER, C.; WENDEN, A. L.** (2004): *Language and Peace*, Londres/Nueva York, Routledge.
- SEARLE, J. R.** (1969): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- SOLÉ ALTIMIRA, O.** (2016): «El Poblenou busca sobrevivir a su primer verano como nuevo barrio turístico de Barcelona», *eldiario.es*, 31 de julio, recuperado de: http://www.eldiario.es/catalunya/barcelona/Poblenou-sobrevivir-barrio-turistico-Barcelona_0_541746593.html. [Último acceso: 9-11-2016].
- THEODORE, N.; H. PECK; N. BRENNER** (2009): «Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados», *Temas Sociales. SUR Corporación de Estudios Sociales y de Educación*, 66: 1-11, recuperado de: <http://www.sitiosur.cl/publicacionescatalogodetalle.php?PID=3532>. [Último acceso: 9-11-2016].
- TIQQUN/COMITÉ INVISIBLE** (2015): *La hipótesis cibernética* «Fuck off Google», Madrid, Acuarela & A. Machado.
- TRIAS, X.** (2015): «Xavier Trias exigeix que el govern d'Ada Colau accepti mantenir el lideratge public en el sector de les Smart Cities». *CiU Barcelona. Grup Municipal de CiU a l'Ajuntament de Barcelona Webpage*, recuperado de: <http://ciu.cat/barcelona/noticies/xavier-trias-exigeix-govern-dada-colau-accepti-mantenir-lideratge-public-sector-les-smart-cities>. [Último acceso: 9-11-2016].
- VIDAL TEJEDOR, N.** (2015): *La smart city*, Barcelona, UOC.
- VAN DIJK, T. A.** (2004a): «Discourse, Ideology and Context». en **PUJANTE, D.** (ed.) (2004): *Caminos de la semiótica en la última década del siglo XX*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Centro Buendía, 47-77.
- (2004b): «Discourse Analysis as Ideology Analysis», en **SCHÄFFNER, C.; A. L. WENDEN** (eds.) (2004): *Language and Peace*, Londres/Nueva York, Routledge, 17-33.

WODAK, R. (2014/2015): «The Discursive Construction of Strangers: Analysing Discourses about Migrants and Migration from a Discourse-historical Perspective», *Migration and Citizenship*, 3/1, invierno: 6-10.

Reseñas / Book reviews

La mediación intercultural en el ámbito de la salud, de Montserrat Antonín Martín. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. pp. 182. ISBN: 9788449034596.

Reseñado por Mireia Vargas-Urpi, Universitat Pompeu Fabra

Desde los estudios de Traducción e Interpretación a menudo se ha hablado de la línea difusa que separa la práctica de la interpretación en los servicios públicos del ejercicio de la mediación intercultural. Muchos estudios insisten en la necesidad de diferenciar bien el rol del mediador intercultural del papel del intérprete en los servicios públicos (por ejemplo, García-Beyaert y Serrano Pons, 2009), pero en la práctica profesional, la confusión entre ambas figuras es frecuente (cf. Vargas-Urpi, 2013) e incluso hay autores que defienden que tan solo un perfil unificado es viable en el contexto de crisis actual (grupo CRIT, 2014). Por todos estos motivos, la lectura de libros como el que reseñamos, *La mediación intercultural en el ámbito de la salud*, de Montserrat Antonín Martín, es casi una asignatura obligatoria para todos aquellos que investigamos en el ámbito de la comunicación mediada y de la interpretación en los servicios públicos. Tanto si se pretende diferenciar ambos perfiles, como si lo que

se quiere es fusionarlos, es necesario entender los orígenes de la mediación intercultural y su evolución en nuestro contexto más inmediato, que es justo lo que Antonín Martín nos ofrece en este libro basado en una exhaustiva revisión bibliográfica.

Después del prólogo a cargo de Carlos Giménez Romero, pionero en España en el estudio de la mediación intercultural, la introducción es concisa, pero muy informativa. En ella ya encontramos algunas definiciones clave y algunas preguntas que se irán retomando a lo largo del libro de manera más implícita o explícita; por ejemplo, sobre la presencia de mediadores interculturales en nuestra sociedad: ¿responden a una necesidad transitoria o su perfil profesional se acabará consolidando?

En el segundo capítulo, Antonín Martín ofrece una minuciosa revisión teórica de la evolución del concepto de mediación hasta llegar a su uso en la expresión que aquí nos atañe: «mediación intercultural». Si bien es

probablemente el capítulo más denso, por su contenido eminentemente teórico, es sin duda una lectura que aporta argumentos e ideas que ayudan a entender el uso actual del término. Además, cuanto más se avanza en el capítulo, más relevantes son las definiciones para comprender el papel del mediador intercultural, más cercano al del puente entre personas de lenguas y culturas distintas, y no tanto como herramienta de conciliación que solo interviene en caso de conflicto. También resulta muy interesante la reflexión crítica sobre si la mediación intercultural puede considerarse una profesión y, en este sentido, cuáles son las características que tendría que cumplir para ser considerada como tal.

El tercer capítulo diferencia la mediación intercultural de prácticas cercanas como son el voluntariado, la mediación natural, la interpretación en los servicios públicos o el incipiente perfil profesional del agente de salud. La delimitación de perfiles y competencias es algo necesario para llegar a entender realmente qué caracteriza al mediador intercultural con respecto del resto de profesionales que también trabajan como enlaces en la comunicación entre la población inmigrada y el personal sanitario. Sin embargo, la parte dedicada a la interpretación en los servicios públicos cae en una visión un tanto reduccionista del rol y capacidades del intérprete. Se basa en referencias poco actualizadas, a pesar de ser un ámbito especialmente prolífico en cuanto a investigación, y el lector se queda con la sensación de

que se ha descrito al intérprete con la idea, tan extendida, que lo limita a la mera función de la «traducción literal» (p. 96), mientras que al mediador intercultural se le atribuye la de facilitar la comunicación. Siendo dos disciplinas tan afines con tanto por aprender la una de la otra, este apartado podría presentar una comparación mucho más rica y profunda. En cambio, es de agradecer que se haya incluido la figura del agente de salud, con presencia en comunidades como Cataluña pero relativamente poco reflejado en la literatura académica. También resulta muy interesante la reflexión sobre género, mediación intercultural y salud, ejemplificada con el caso las *femmes-relais*, denominación que reciben las mujeres que trabajan como mediadoras interculturales en Francia.

El cuarto capítulo se centra en la evolución de la mediación intercultural en el sistema de salud de Cataluña. Cabe destacar aquí la labor de documentación de la autora al repasar las acciones orientadas a dar respuesta a la atención sanitaria del colectivo inmigrante desde los años 1990 hasta los planes de 2005-08. En este sentido, puede considerarse un capítulo con vocación prospectiva, ya que fácilmente puede servir de base para estudios más actuales que incorporen la evolución en los últimos años.

En el quinto capítulo, Antonin Martín repasa las experiencias en mediación intercultural en salud en varios países. En esta panorámica podemos conocer la situación en Estados Unidos, Canadá, Bélgica, Italia, Francia, Reino

Unido, Alemania y Suiza, para después observar el desarrollo y evolución de los servicios de mediación intercultural en varias comunidades autónomas de España, donde se destaca las experiencias pioneras en la ciudad de Mataró en la atención a personas inmigradas. El capítulo concluye con la revisión de algunos de los estudios de evaluación de los servicios de mediación presentados en la primera parte.

En las consideraciones finales, la autora muestra su voz más crítica al denunciar la falta de consolidación de la figura del mediador intercultural, tanto desde el punto de vista laboral –no se ha conseguido su plena integración en la atención sanitaria–, como desde el punto de vista académico –no se han desarrollado programas de formación integrales y homogéneos. Finalmente, el libro concluye con la extensa lista de referencias bibliográficas utilizadas, una verdadera fuente de recursos para todo investigador, docente o estudiante en este ámbito.

Recapitulando, esta reseña es fruto de una lectura claramente sesgada: se ha hecho desde la óptica de los estudios de Traducción e Interpretación y, más concretamente, desde la experiencia en investigación en interpretación en los servicios públicos. Sin embargo, los paralelismos y puntos en común entre ambas prácticas son múltiples: desarrollo vinculado a la inmigración, profesionalización en curso, importancia de los códigos deontológicos, influencia del origen cultural en la capacitación profesional, puntos de fricción con el voluntariado y con la mediación/interpretación natural en la práctica profesional, funciones compartidas, etc. Por este motivo, se trata de una obra que puede –y debe– aportar mucho a los estudios y discusiones que se desarrollan en el campo de la interpretación en los servicios públicos. En definitiva, un buen libro de consulta para hablar con propiedad al referirnos a la mediación intercultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA-BEYAERT, SOFÍA; JORDI SERRANO PONS (2009): «Recursos para superar las barreras lingüístico-culturales en los servicios de salud», en **MORERA, J.; A. ALONSO; H. HUERGA** (eds.) (2009): *Manual de atención al inmigrante*, Madrid, Ergón. URL: <http://www.l-in-k.org/>

García-Beyaert-2009-Recursos-para-superar-barreras-ling-cult-en-salud.pdf.

GRUPO CRIT (2014): *La práctica de la mediación interlingüística e intercultural en el ámbito sanitario*. Granada, Comares.

VARGAS-URPI, M. (2013): «ISP y/o mediación intercultural: la

realidad de los profesionales que trabajan en el contexto catalán», *Cuadernos ALDEEU*, 25, 131-164.

URL: <http://aldeeu.org/cuadernos/index.php/CALDEEU/article/view/38>

Usos políticos del lenguaje. Un discurso paradójico, de Gallardo Paúls, B. Madrid: Anthropos, 2014, 206 pp. ISBN: 9788415260851

Pseudopolítica: el discurso político en las redes sociales, de Gallardo Paúls, B. y S. Enguix Oliver. Valencia: Universitat de València, 2016, 208 pp. ISBN: 978-84-608-6737-1

Reseñado por Elena Diana Nastasescu, Universitat Jaume I

El primero de estos libros es una aproximación al discurso político con planteamientos pragmáticos. Pretende contestar, fundamentalmente, a las preguntas: ¿cómo es el lenguaje de los partidos políticos?, ¿de qué hablan? y ¿cuál es la responsabilidad de ese discurso en la desafección política de la ciudadanía?

Beatriz Gallardo Paúls es investigadora y catedrática de Lingüística General en la Universitat de València. Fue pionera, junto a Antonio Briz, Amparo Tusón Valls o Lluís Payrató, en la introducción del análisis conversacional en el ámbito hispánico, usando un modelo descriptivo propio basado en la lingüística cognitiva de corte perceptivo y aplicado al discurso público y privado, modelo que trasladó a la lingüística clínica.

Para el análisis presentado en este libro se utilizaron dos tipos de corpus. Primero, un corpus integrado por argumentarios de los dos partidos mayoritarios españoles, Partido Popular y Partido Socialista Obrero Español, entendiendo por argumentario de un partido un documento de difusión interna con la posición del partido respecto a temas de actualidad. Segundo, un corpus formado por declaraciones concretas de representantes políticos.

La obra está dividida en seis capítulos. En el primero, «Política, lenguaje político, discurso político», se expone el estado de la cuestión que se tratará. A continuación, en «Datos: los argumentarios de partido», se presenta el corpus utilizado en la investigación. Los tres siguientes capítulos son la recopilación de los resultados obte-

nidos durante el análisis: «Paradoja enunciativa: el uso léxico como enmascaramiento», «Paradoja textual: la ficción argumentativa del relato» y «Paradoja interactiva: el discurso único frente a la naturaleza polifónica del discurso político». Por último, estos resultados se resumen en un capítulo final a modo de conclusión.

Debido a la trascendencia de la función de contacto persuasivo, dentro del discurso político surge un fingimiento en el que la función apelativa es más importante que la representativa (aquello que se dice). No obstante, aquello que se dice debe parecer primordial a ojos del interlocutor. Este fingimiento inicial da lugar a algunas paradojas que afectan a todas las dimensiones del lenguaje y para cuya gestión se emplean una serie de estrategias: la paradoja enunciativa (estrategia léxica, intencional y predicativa), reflejada en el nivel léxico de los actos de habla; la paradoja textual (estrategia estructural), donde se mezclan la narración y la argumentación políticas; por último, la paradoja interactiva (estrategia intertextual o dialógica), según la cual la multiplicidad de voces que forman la voz del partido debe diferenciarse de otras voces ajenas.

La estrategia léxica se caracteriza por la ambigüedad, el equívoco, la redesignación y la polisemia. Esta vaguedad generalizada en el uso del léxico posibilita que cada destinatario infiera significados diferentes, facilitando la adhesión de la audiencia. Hay un uso laxo de la denominación debi-

do a la relativización de los conceptos mediante procesos de articulación (cualquier práctica que relacione ciertos significantes modificando su contenido significativo), donde algunos términos que actúan como puntos nodales (punto de referencia en torno al cual se organiza cierta cadena de significación) dan sentido a otros términos. Se puede concluir que el punto nodal fundamental para la interpretación del discurso político es el eje pronominal «nosotros/ellos». Entre los recursos utilizados para dotar el discurso de mayor imprecisión destaca el eufemismo, utilizado como figura retórica.

En cuanto a la estrategia intencional, se observan dos tipos de actos de habla ilocutivos: los expresivos, que comprenden el autoelogio y el ataque al oponente, y el representativo, que describe la realidad de la esfera pública. Se encuentran diferencias significativas entre ambos subcorpus: el PP dedica el 26% de sus textos al refuerzo de la propia imagen, mientras que el PSOE solo un 15%; un 41,5% de los enunciados del PP y un 34,7% de los del PSOE son enunciados de ataque al oponente; la realidad política en sí misma recibe la atención del 32,9% de los textos del PP y del 50,3% de los del PSOE.

Estas diferencias también aparecen en la estrategia predicativa y en el uso que se hace en los enunciados de intencionalidad expresiva. Esta estrategia consiste en la elección del partido como sujeto sintáctico de los enunciados de autoelogio y al oponen-

te como sujeto de los enunciados de ataque. El PP rentabiliza esta técnica en un 65,8% de sus ataques, mientras que el PSOE lo hace en un 37,2% de los suyos.

Lo esperable del discurso político es un formato lingüístico argumentativo, con tesis, argumentos, premisas y conclusiones. No obstante, los argumentarios desplazan el acto comunicativo al terreno de las opiniones y escogen una estrategia estructural preferentemente narrativa. El predominio de la comunicación sobre la información favorece la aplicación de todas las herramientas posibles para vencer en la disputa dialéctica, hecho que explica el uso de la mentira y las falacias. Lo mismo ocurre con la metáfora y la metonimia que se utilizan con el objetivo de acortar las distancias entre emisores y ciudadanos y simplificar el mensaje. Las metáforas destacan por la forma en la que se transforman en clichés que expresan, fijan o evocan estereotipos de la vida social; estos estereotipos constituyen uno de los elementos más importantes de la *doxa*, que es la opinión compartida y socialmente aceptada en una sociedad. La contradicción que se crea entre el contenido narrativo y la estructura argumentativa da paso a la paradoja textual del discurso político.

La estrategia intencional o dialógica se relaciona con la naturaleza polifónica del discurso político y se desarrolla en distintos niveles: primero, en el nivel del propio partido y sus diversos representantes; segundo, en el nivel de la confrontación política y de

los demás partidos; por último, en el nivel de los medios de comunicación y los ciudadanos. La intertextualidad puede ser referida al propio partido y al oponente. Los argumentarios introducen el contraste polifónico con la mención del oponente, técnica utilizada mucho más en el discurso de los populares. Aparte, la intertextualidad se manifiesta en la orientación dialógica iniciativa o reactiva de los enunciados. Son los argumentarios socialistas los que se decantan más por la segunda orientación, caracterizada por una mayor dependencia al texto ajeno, poco rentable en términos persuasivos.

Por último, la estrategia intertextual plantea la construcción desde el propio texto de las funciones de emisor y receptor. En ambos subcorpus el emisor es el propio partido; pero, mientras el PP utiliza usos superpuestos como «nosotros-el-gobierno» o «nosotros-los-ciudadanos», el PSOE opta por la tercera persona, diluyendo así sus ideas políticas. En cuanto al destinatario, el PP perfila su discurso para el ciudadano que está más interesado en identificarse con el emisor («los míos») que con los temas políticos y públicos; por su parte, el del PSOE está diseñado para dar indicaciones y proporcionar ideas al propio político.

Es interesante observar que a este estudio, a pesar de centrarse en unos documentos de circulación interna como son los argumentarios, se le puede dar un carácter más amplio y universal, y entender, de esta forma, los discursos públicos de los actores

políticos. Llama la atención el uso de las presuposiciones y los implícitos como técnicas que impiden el cuestionamiento, acercan el discurso al interlocutor y dan paso a la apertura de procesos de inferencia por parte de este último. Con el mismo propósito también se fomenta la adhesión emocional, descrita en el texto como «manipulación». Una muestra más actual, tanto de esta estrategia como de las anteriores y que demuestra la universalidad de la obra, sería el minuto final del líder de Podemos, Pablo Iglesias, «No olviden», en el que se dirige a un gran abanico de votantes y posibles votantes, oscilando entre el miedo y la esperanza, tal y como afirma Beatriz Gallardo.

Cabe destacar la importancia de esta obra en el marco del análisis del discurso y, más concretamente, dentro del estudio de los usos que la política hace del lenguaje. Sin duda, es alto el interés que supondría su ampliación con muestras del discurso de otros de los partidos políticos emergentes en la actualidad.

* * * *

En la segunda publicación que aquí reseñamos, nos encontramos con un estudio más extenso sobre los medios de comunicación. La obra aplica el análisis del discurso a una muestra de datos procedentes del discurso político que fluye en las redes sociales y pretende contestar a las preguntas: ¿hay realmente una interactividad entre receptores y emisores?, ¿susti-

tuyen, complementan o amplían las redes al papel de los medios clásicos como constructores de un ideario político? y ¿son tan determinantes a la hora de configurar el relato político de los partidos?

Salvador Enguix Oliver, coautor de este libro, es periodista y profesor de periodismo político en la Universitat de València. Es Doctor en Comunicación por la Universitat de València, licenciado en Ciencias de la Información por la Universitat Autònoma de Barcelona y profesor asociado de Periodismo Político en la Universitat de València.

El corpus utilizado para este análisis está formado por 2000 tuits pertenecientes a dos programas de televisión de tertulia política (*Al Rojo Vivo* de La Sexta y *Las Mañanas de Cuatro*), 960 tuits de seguidores de los dos programas, 42 mensajes de Instagram de dos periódicos (*El País* y *El Mundo*), 100 mensajes de los seguidores de los periódicos, 167 mensajes de Instagram de representantes políticos en campaña electoral (Alberto Garzón, Carme Chacón, Cristina Cifuentes, Pablo Iglesias, Mónica Oltra, Mariano Rajoy, Albert Rivera y Pedro Sánchez) y 528 mensajes de los seguidores de estas cuentas.

El libro está dividido en nueve capítulos, el primero de los cuales es la introducción. «Periodismo y redes sociales» y «Twitter e Instagram en el debate político» hacen una contextualización del tema que se analiza. Los siguientes capítulos presentan el corpus y lo analizan: «Cuestiones me-

todológicas», «Visibilidad en la red: temas y actores políticos», «La acción de las palabras», «La conversación política en las redes» y «La confluencia imposible: discurso político y pseudo-político». Por último, nos encontramos con un capítulo final dedicado a las conclusiones y un glosario de algunos de los términos utilizados.

Los medios de comunicación convencionales ejercen no solo de intermediario entre la opinión pública y los partidos políticos, sino también de generador de debate en la opinión pública y, por tanto, de actor político. No obstante, en la actualidad han alcanzado mucha importancia las redes sociales como difusoras del mensaje político y, aunque no cumplan los requisitos de actor político planteados por autores como Héctor Borrat, sí que se les considera propiamente un tipo de actor político.

Para el análisis de los datos se atiende a los tres niveles básicos de la pragmática, que se corresponden con los tres elementos esenciales de la comunicación y que determinan las estrategias de encuadre: un emisor con cierta intención, un mensaje que traslada significados coherentes y un receptor que interpreta dicho mensaje y reacciona asimismo con su propia acción comunicativa.

En las cuentas de Twitter de los programas de televisión identificamos dos modalidades: una es ecoica respecto a la emisión primaria televisiva (por parte de *Al Rojo Vivo*) y apunta a un espectador que no está viendo la tele, sino que la sustituye por el ordenador,

con mensajes que rescatan y citan momentos del programa (un 76,9% de los tuits son de declaraciones). En la segunda se potencia una estructura informativa digital específica, paralela al programa de televisión (*Las mañanas de Cuatro*) y predominan los tuits informativos, donde se plasma la propia voz del programa. El principal protagonista de la acción política en ambos programas es el PP y sus miembros, y el segundo partido más mencionado es Podemos, con el protagonismo absoluto de Pablo Iglesias.

En cuanto a Instagram, también predomina la voz del medio en los usos que *El País* y *El Mundo* hacen de esta herramienta. Las fotos publicadas no encajan siempre en los estándares de publicación del fotoperiodismo, y se rentabilizan las fotografías de naturaleza privada o incluso doméstica. En Instagram se da cabida a temas que en Twitter no la tienen, se difuminan las diferencias entre asuntos públicos y privados y las publicaciones de los políticos parecen acortar la distancia con los ciudadanos (seguidores). El nivel de confianza se manifiesta en los comentarios elogiosos de los seguidores, pero también en los críticos, en los que se llega fácilmente al insulto grosero y descalificador. Es interesante mencionar que, a pesar de esta falsa cercanía con los representantes políticos, los seguidores casi nunca reciben respuesta a sus interpelaciones directas. La conversación se desarrolla sobre todo entre los seguidores y se mueve más en el ámbito del discurso expresivo.

Las fotos utilizadas crean marcos narrativos y todas ellas muestran un relato de la campaña, aunque los políticos no rentabilizan todas las posibilidades que esta herramienta les ofrece y solo publican fotos esporádicamente. En ocasiones, el texto que acompaña las fotos activa marcos interpretativos argumentativos que recurren a procesos simplificadores, como son la singularización, la esencialización y la analogía, o la comparación, la metáfora y la metonimia; estos procesos también estaban presentes en el libro anterior. Esta técnica trata de evitar el discurso complejo y construye un destinatario de escasa competencia política.

Con respecto al discurso desarrollado en las redes sociales por los ciudadanos, este está motivado por los mensajes que publican las cuentas de los programas; por lo tanto, se trata de un discurso reactivo, sin acceso real a la corriente principal comunicativa. Estos comentarios se reparten entre tuits representativos, que se vinculan con la temática del tuit original, y tuits expresivos, en los que el ciudadano opina, critica, juzga o elogia, sin intentar participar, sino tan solo manifestarse. Los datos indican que los seguidores tienen una actitud más objetiva cuando responden a comentarios en los que el medio, *Al Rojo Vivo*, mantiene distancia con respecto a lo que expone; frente a las reacciones subjetivas de los seguidores de medios que muestran su paralelismo político, como es *Las Mañanas de Cuatro*.

Los aspectos más emocionales y militantes del discurso político son enfatizados en la red, impulsando una expresividad que potencia la personalización de la política, los enfoques sensacionalistas de los medios y la desideologización de las audiencias. Estos tres elementos están estrechamente conectados y las variaciones de cada uno de ellos provocan lo mismo en los otros dos. El discurso que se crea a través del despliegue de estos tres rasgos es un discurso pseudopolítico, presidido por los actos expresivos y la identificación emocional. Se realiza a través de tertulias espectacularizadas, en las que la voz de los expertos se reemplaza por la de tertulianos que opinan. Asimismo, es un discurso que se desarrolla en paralelo y que no tiene ningún punto de unión con el verdadero discurso político, el que está presente en la prensa de calidad. Sin embargo, no se puede afirmar que la simplificación del debate sea un efecto de las redes sociales, ya que los tres rasgos mencionados surgen mucho antes. Por otro lado, es incorrecto atribuir la expresividad y simplificación del discurso a la «pereza intelectual» del ciudadano, debido a que estos reaccionan en consonancia con el tono que los medios o los políticos proponen en sus mensajes.

No se pueden negar las conclusiones de la obra, y es que, en la actualidad, la mayoría de los ciudadanos acceden a las noticias políticas a través de internet y las redes sociales, debido a su instantaneidad y fácil uso. Estas herramientas también estimulan

la implicación de un público generalmente poco interesado en la política, como son las nuevas generaciones. Su uso es muy útil para que la información y las noticias puedan llegar al máximo público posible, pero no se deben olvidar los medios de comunicación tradicionales o sus versiones

digitales, que siguen siendo, por ahora, los verdaderos actores políticos.

El libro consigue los objetivos que se propone y su análisis de la capacidad de las redes sociales más usadas en la actualidad es una gran aportación a este debate emergente y de considerable potencial.

Autores / Authors

JOSEP MARQUÉS MESEGUER

Universitat de Perpinyà Via Domícia –
CRESEM, 52 Av. Paul Al duy, 66100,
Perpignan, França.
j.marques.meseguer@gmail.com.

GASPAR JAÉN I URBAN

Departament d'Expressió Gràfica i
Cartografia, Universitat d'Alacant,
Ap. de correus, 99, 03080, Alacant.
gaspar.jaen@ua.es.

SERGI SERRA ADSUARA

Facultat de Ciències Humanes i So-
cials, Universitat Jaume I, Av. de
Vicent Sos Baynat, s/n, 12071, Castelló
de la Plana.
sserra@uji.es

JORDI JULIÀ GARRIGA

Departament de Filologia Espanyola,
Universitat Autònoma de Barcelona,
Edifici B, carrer de la Fortuna, 08193,
Cerdanyola del Vallès, Barcelona.
jordi.julia@uab.cat.

RAMON ROSSELLÓ IVARS

Departament de Filologia Catalana,
Facultat de Filologia, Traducció i Co-
municació, Universitat de València,
Av. de Blasco Ibáñez, 32, 46100, Va-
lència.
Ramon.Rosello@uv.es.

ÁLEX MARTÍN ESCRIBÁ

Departamento de Literatura Española
e Hispanoamericana, Facultad de Fi-
lología, Universidad de Salamanca,
Plaza Mercado, 12, 2.º f, 37008, Sa-
lamanca.
martinescriba@usal.es.

FRANCISCO VICENTE GÓMEZ

Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura
Comparada, Facultad de Letras, Uni-
versidad de Murcia, Campus de La
Merced, 30001, Murcia.
fvicente@um.es.

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

Departamento de Literatura Española
y Teoría de la Literatura y Literatu-
ra Comparada, Facultad de Filosofía
y Letras, Universidad de Valladolid,
Plaza del Campus s/n, 47011, Valla-
dolid.
alfonso@fyl.uva.es.

SARA MOLPECERES ARNÁIZ

Departamento de Literatura Española
y Teoría de la Literatura y Literatu-
ra Comparada, Facultad de Filosofía
y Letras, Universidad de Valladolid
Plaza del Campus Universitario s/n,
47011, Valladolid.
smolpeceres@fyl.uva.es.

Normas de publicación CLR

0. Consideraciones generales. Política editorial

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN. CLR es una publicación de carácter científico-académico, de periodicidad anual, dedicada a la investigación en el área de los estudios culturales. Cada número aborda de manera monográfica alguno de los espectros relevantes de las representaciones de la cultura en sus diferentes manifestaciones (social, política, educativa, artística, histórica, lingüística, etc.), poniendo un especial énfasis en los acercamientos interdisciplinarios e innovadores en el análisis de las mismas.

Su objetivo consiste en la divulgación de propuestas relevantes para la comunidad científica internacional dentro de la disciplina de los estudios culturales, para lo cual expresa su compromiso con la publicación de contribuciones originales y de alto contenido científico, siguiendo los parámetros internacionales de la investigación humanística.

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos evaluadores externos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en *Cultura, Lenguaje y Representación* quisiese ser publicado por su autor en otro medio, el mismo deberá mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la dirección de la revista.

1. Presentación de originales

- Los originales podrán presentarse en español, catalán o inglés.
- La extensión de los artículos no sobrepasará las 25 páginas (6000-8000 palabras aprox.) a doble espacio.
- Se deberá incluir un resumen de un máximo de 150 palabras y entre 4 y 8 palabras clave.
- Las reseñas de publicaciones relevantes tendrán 3-5 páginas (900-1500 palabras aprox.).
 - La reseña deberá incluir: título completo del libro; los nombres completos de los autores en el orden en que aparecen citados en el libro; lugar de publicación; editorial; año de publicación; número total de páginas (ej. XII + 234); ISBN; precio (si se conoce).
 - El autor de la reseña debe enviar 2 copias de la misma a la editorial del libro reseñado.
- Las contribuciones se realizarán de manera electrónica en documento de WORD o RTF.

2. Información personal

La información personal y de contacto del autor aparecerá en una hoja aparte. Se incluirá la siguiente información: *a)* título del artículo; *b)* nombre y apellidos del autor; *c)* institución de trabajo; *d)* dirección postal de contacto; teléfono; fax; dirección de correo electrónico.

3. Formato

- Los originales deberán estar mecanografiados a doble espacio, justificados, con letra Times New Roman 12.
- Para las notas se utilizará la letra Times New Roman 10 e interlineado sencillo. En ningún caso se utilizarán las notas al pie para acomodar las citas bibliográficas.

4. Citas

- Se utilizarán comillas españolas en la siguiente gradación (« ‘ ’ ») cuando el texto citado no supere las cuatro líneas.
- Para las citas de cuatro líneas o superiores se deberá indentar el texto y separarlo del resto del texto mediante un retorno.
- Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas en el cuerpo del texto, utilizando el siguiente formato: Said (1993: 35); (Bhabha, 1990: 123).
- Cuando existan referencias a más de un autor dentro de un paréntesis, las mismas deberán ir separadas por un punto y coma, y ordenadas cronológicamente.
- Las omisiones textuales se indicarán por puntos suspensivos entre corchetes: [...]; igualmente, los comentarios del autor dentro de una cita irán entre corchetes.

5. Referencias bibliográficas

- En el apartado «Referencias bibliográficas» deberán aparecer obligatoriamente todas las obras citadas en el texto.
- Los apellidos e inicial de la autoría irán en negrita y letra versal.

a) Libros

SAID, E. W. (1978): *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin.

b) Dos o más autores

DU GAY, P.; S. HALL; L. JANES; H. MACKAY; K. NEGUS (1997): *Doing Cultural Studies: the Story of the Sony Walkman*, London, Sage / The Open University.

c) Libros con editor

HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson.

d) Artículos en publicación periódica

NADIN, M. (1984): «On the Meaning of the Visual», *Semiotica*, 52: 45-56.

BURGESS, A. (1990): «La hoguera de la novela», *El País*, 25 de febrero, 1-2.

e) Capítulo de libro colectivo

HALL, S. (1980): «Encoding/Decoding» en **HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS** (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson. 128-138.

Cuando el libro colectivo aparece citado en la bibliografía es suficiente con hacer la referencia abreviada: **HALL, S.** (1992): «The West and the Rest» en **HALL, S.; B. GIEBEN** (eds.) (1992: 25-37).

f) Año

Cuando exista más de una publicación del mismo autor y del mismo año, se indicará por medio de una letra minúscula en cursiva, separada del año por un espacio.

LUKÁCS, G. (1966 a): *Problemas del realismo*, México, FCE.

— (1966 b): *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península.

Guidelines for publication CLR

0. Notes to contributors. Editorial Policy

CULTURE, LANGUAGE AND REPRESENTATION. CLR is an annual scholarly publication devoted to the discipline of cultural studies, whose scope is aimed at the international academic community. Each issue deals monographically with a relevant aspect of the representation of culture in its various manifestations (social, political, educational, artistic, historical, linguistic, etc.), encouraging interdisciplinary and innovative approaches in the field of cultural research. The journal is committed to academic and research excellence by publishing relevant and original material that meets high scientific standards.

Submission of a paper will be taken to imply that it is unpublished and is not being considered for publication elsewhere. Articles will undergo an independent evaluation by two external referees, who will advise the editors on the suitability of their publication.

Publication elsewhere of an article included in *Culture, Language and Representation* requires that the author acknowledge that it has first appeared in the journal. If in doubt, authors are advised to contact the editors.

1. Manuscript submissions

- Contributions may be written in English, Spanish or Catalan.
- The length of the articles should not exceed 25 pages, 6000-8000 words approximately.
- Include an abstract of maximum 150 words and 4 to 8 descriptive keywords.
- Book reviews will be 3-5 pages (900 to 1500 words aprox.).
 - Reviews should include: full title of book; full name of author(s) in the same order as they appear in the book; place of publication; publisher; year of publication; number of pages (e.g. xii + 234); ISBN; price (if known).
 - Reviewers are encouraged to send two copies of their review to the publishers of the book reviewed.
- Submissions should be made electronically (WORD or RTF document for PC).

2. Personal information

Personal and contact information of the contributor must appear on a separate sheet, including the following: *a)* Article title; *b)* Full name of contributor; *c)* Institutional affiliation; *d)* Contact address; telephone number; fax; e-mail address.

3. Layout

- Manuscripts should be double-spaced and justified throughout, using Times New Roman, 12 points fonts.
- Footnotes will be single-spaced, using Times New Roman, 10 points fonts. Avoid the use of footnotes to accommodate bibliographical references.

4. Quotations

- Use quotation marks in the following sequence (“ ‘ ’”) for quotes not exceeding 4 lines.
- Quotations longer than 4 lines should be indented in a new paragraph.
- References must be incorporated in the body of the text, using the following model: Said (1993: 35); (Bhabha, 1990: 123).
- When reference is made to more than one author in a parenthesis, these should be separated by a semicolon and arranged chronologically.
- Textual omissions will be indicated by suspension points within brackets [...]; authorial commentary in a quoted text will also appear within brackets.

5. Bibliographical references

- All works cited in the text must appear in the “Works cited” section.
- Surname and initial of the author(s) should appear in small caps and bold type.

a) Books

SAID, E. W. (1978): *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin.

b) Two or more authors

DU GAY, P.; S. HALL; L. JANES; H. MACKAY; K. NEGUS (1997): *Doing Cultural Studies: the Story of the Sony Walkman*, London, Sage / The Open University.

c) Book by an editor

HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson.

d) Article in a journal or periodical

NADIN, M. (1984): «On the Meaning of the Visual», *Semiotica*, 52: 45-56.

BATE, J. (1999): «A genius, but so ordinary», *The Independent*, 23 January, 5.

e) Chapter or section in a collective book

HALL, S. (1980): «Encoding/Decoding» in Hall, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson. 128-138.

When the collective book already appears in the “Works cited”, a short reference might be used: HALL, S. (1992): «The West and the Rest» in HALL, S.; B. GIEBEN (eds.) (1992: 25-37).

f) Year

When there are two or more works by the same author with the same publishing year, they should be listed adding a correlative letter in italics, separated by a space from the year.

EAGLETON, T. (1976 a): *Criticism and Ideology*, London, New Left Books.

— (1976 b): *Marxism and Literary Criticism*, London, Methuen.

Boletín de subscripción CLR / *Order form CLR*

Si tiene interés en recibir alguno de los números de la revista o subscribirse a la misma, háganos llegar sus datos:

If you are interested in taking out a subscription to the journal, or receiving any separate volume, fill in the following form:

Nombre:

Name:

Apellidos:

Surname:

Domicilio:

Postal address:

Localidad:

City:

Código postal:

Post code:

País:

Country:

Correo electrónico:

e-mail address:

Volumen / volúmenes:

Volume/s:

Subscripción anual:

Annual subscription:

Número de copias:

Number of copies:

Precio por unidad: 12 €. Método de pago: tarjeta de crédito.

Price per item: 12 €. Method of payment: credit card.

Información de la tarjeta de crédito / Credit card details

Tipo de tarjeta / *Credit card type*

Titular / *Name as it appears in card*

Número / *Number*

<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	-	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	-	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	-	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

Fecha de caducidad / *Expiry date*

Igualmente, puede hacer su pedido en la página web de la revista: www.clr.uji.es.

You may make your purchase by accessing the journal's web page: www.clr.uji.es.

Enviar a: / *Forward this form to:* Universitat Jaume I
Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec - Edifici Rectorat
12071 Castelló de la Plana - Spain

CLR aparece indexada en / *CLR is currently indexed in*

MLA Directory of Periodicals

MLA International Bibliography

ABELL (Annual Bibliography of English Language and Literature)

ISOC (Centro de Información y Documentación Científica –CINDOC– del CSIC)

IBZ-IBR

LATINDEX

SCOPUS

EBSCO

ULRICH

ERIH (int. 2)

ANEP

DOAJ

FRANCIS



5 PRESENTACIÓN / EDITORIAL

ARTÍCULOS / ARTICLES

9 Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica
JOSEP MARQUÉS MESEGUER

21 Landscapes in ruins. Palm-tree fields in Elx, UNESCO World Heritage
GASPAR JAÉN I URBÁN

37 La construcció dels espais de la bibliofília en l'articulisme de Joan Francesc Mira
SERGI SERRA ADSUARA

57 «Aqueixa vall mig partida»: frontera, paisatge i identitat a la primera poesia de Jordi Pere Cerdà
JORDI JULIÀ

73 Al voltant de la desaparició dels «patís de veïns» en *Olors*, de Josep M. Benet i Jornet
RAMON X. ROSSELLÓ

93 Passejant per la Barcelona negra: de la ciutat cèntrica a la perifèrica
ÁLEX MARTÍN ESCRIBÀ

107 Dinàmica signifiante de la ciutat. *La fea burguesia* de Miguel Espinosa
FRANCISCO VICENTE GÓMEZ

123 Recorriendo las calles de Valladolid: *La emparedada del Corral de Campanas*, de José Luis Guerra Fernández
ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

139 *Smart City vs. Wise City*. En torno a la ciudad y las nuevas tecnologías: el caso de Barcelona
SARA MOLPECERES ARNÁIZ

RESEÑAS / BOOK REVIEWS

157 *La mediación intercultural en el ámbito de la salud*, de Montserrat Antonín Martín
(Mireia Vargas-Urpi)

160 *Usos políticos del lenguaje. Un discurso paradójico*, de Gallardo Paúls, B. y *Pseudopolítica: el discurso político en las redes sociales*, de Gallardo Paúls, B. y S. Enguix Oliver (Diana Nastasescu)

167 AUTORES / AUTHORS

