

Representaciones literarias de elementos urbanos: la iglesia, la casa, el mercado, el hotel, el cementerio

LA IGLESIA: FUNCIONES DEL ESPACIO RELIGIOSO A TRAVÉS DE TEXTOS LITERARIOS

María Victoria NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ

Universidad Complutense de Madrid
mnavas@filol.ucm.es

Juan M. RIBERA LLOPIS

Universidad Complutense de Madrid
jumriber@filol.ucm.es

Según el *Diccionario de uso del español actual* de María Moliner (2007) el significado de iglesia, en su cuarta acepción, es, entre otros, el de templo cristiano, casa de devoción, casa de Dios, casa de oración, casa del Señor, cátedra del Espíritu Santo. Pero además de la función religiosa, que es la que en primer lugar viene a la mente, ¿qué otra utilización se le ha concedido a dicho recinto?, ¿cuál era su función en el momento de su edificación?, ¿cuál es hoy día su uso real? Cabe apreciar que la iglesia, y tras la iglesia la idea de templo, adquiere relevancia como símbolo fundacional de la ciudad, como eje espacial de la misma y como signo de poder. Y ello es así porque el templo es un hito que marca el origen de la comunidad, porque es un edificio de referencia en el centro de la ciudad cuando ésta experimenta su crecimiento, y porque en todo momento recuerda el poder espiritual y terrenal de la institución eclesial. Quizás cabe argüir que la independencia con que los discursos literarios occidentales han reutilizado la noción de iglesia radica en la variedad de funciones con que la propia sociedad cristiana dotó a la misma.

Nos centraremos aquí, mediante la consulta de fuentes literarias, en los diversos modos en que la iglesia y su corporeidad han sido utilizadas para distintos fines sociales, aquéllos para los cuales, en principio, no estaba destinada. Pasaremos después a indagar en textos igualmente literarios para facilitar el análisis de otras cuotas de significación. La realidad es que lugares creados, en principio, para una única utilización, la religiosa, se empleaban de hecho para las más variadas actividades. Si bien hoy cuesta trabajo creerlo, la actual utilización de los templos como espacios culturales nos devuelve, no obstante, en cierta manera, a aquella realidad. La literatura y su capacidad rememorativa es una de las vías que tenemos para confirmarlo. En la

Edad Media, de acuerdo con O. Giordano (1983: 241), el espacio religioso no tenía una única función de corte espiritual, puesto que allí también se desarrollaban actividades de orden económico y administrativo. Por ejemplo, se recaudaban impuestos, se recogían alimentos en las épocas litúrgicas apropiadas, como panes, huevos, corderos, o cera para los oficios; se mataban animales que se ofrecían y se llevaban otros para bendecirlos: cerdos, toros, caballos, terneros. Así, la iglesia, de ser un lugar intemporal, pasaba a convertirse en un lugar temporal; allí donde, a veces, se defendían los derechos con excomuniones, con la espada, con la muerte, en ocasiones, ante el propio altar. Tanto es así que “a menudo era difícil distinguir los momentos litúrgicos de las operaciones de la vida cotidiana” (Giordano 1983: 243). Es decir, la iglesia se había convertido, con el paso del tiempo, en un sitio donde se realizaban banquetes e incluso, como si de una posada se tratase, allí pernoctaban los comensales. Tenía asimismo la función de refugio y almacén de provisiones para evitar los asaltos, los incendios y la climatología. Llegó a ser tal la confusión de su uso que, en el sínodo de 692, Trulano II recomienda que los sacerdotes “no consientan que los pastores reúnan su ganado en la iglesia [a modo de redil], para pasar la noche, a no ser que se tratase de rebaños de paso” (Giordano 1983: 244). Pero más aún, dentro del recinto sagrado se llegaron a desarrollar otras actividades totalmente paganas, como la de abrir tabernas y colmados, según se desprende de las recomendaciones que se hacen en el siglo X para que en la iglesia no se vendan más que objetos sagrados. Ante tal variedad de destinos, la catedral, la iglesia por excelencia, pudo servir en la Edad Media para un conjunto múltiple de usos: bolsa, teatro, palacio, foro, lugar de reunión (Giordano 1983: 247). Pero, por encima de todas esas funciones ya mencionadas que nos hablan de utilidades laicas, aunque al fin y al cabo concretas, cabe preguntarse por la naturaleza de la iglesia como espacio literario, como referente poético. Nos proponemos hacer tres calas entre las literaturas peninsulares a la búsqueda de muestras que prueban cómo la iglesia es un recurso poético para expresar una idea de alcance literario que va más allá de la constatación de un templo puntual.

La catedral de Toledo o la arquitectura total

Vicente Blasco Ibáñez en *La Catedral* (1903) parte de una realidad objetiva, el templo catedralicio que le sirve como representación del espacio que acoge a una colectividad. Sobre ese todo construye su lectura de los fundamentos, hábitos, oficios, esperanzas y frustraciones de los individuos mediante una red de relaciones que constituyen el soporte sobre el cual levantar su discurso, acogido al posicionamiento político que conocemos del autor valenciano. Nos referimos a su anticlericalismo, al pensamiento liberal español que circulaba entre los intelectuales y escritores hasta bien entrado el siglo XIX. En ese sentido, la novela progresa desde un discurso objetivo –aplicable tanto a la descripción del templo, que acabará por ser metáfora de la sociedad, como a la propia sociedad, que se cobija entre sus muros– hacia un discurso ideológico que el autor espera que sea políticamente revulsivo, al atacar frontalmente los poderes del antiguo régimen.

La novela empieza con una descripción convencional de la catedral de Toledo, lugar donde se localiza la acción:

El primer cuerpo de la fachada estaba rasgado en el centro por la puerta del Perdón, arco ojival enorme y profundo que se estrecha siguiendo la gradación de sus ojivas interiores, adornadas con imágenes de apóstoles, calados doseletes y escudos con leones y castillos. (Blasco Ibáñez 2001: 19)

Desde las primeras páginas, el autor no nos engaña. De la mano de su protagonista, Gabriel, alias Luna, trasunto del propio escritor, que vuelve a casa muy enfermo después de las luchas liberales, se ofrece una primera pincelada de su ideología:

La riqueza de la Iglesia –pensaba Luna– fue un mal para el arte. En un templo pobre se hubiese conservado la uniformidad de la fachada antigua. Pero cuando los arzobispos de Toledo tenían once millones de renta y otros tanto de cabildo, y no se sabía qué hacer del dinero, se iniciaban obras, se hacían reconstrucciones, y el arte decadente paría mamarrachos como la Cena. (Blasco Ibáñez 2001: 20)

Como muestra de lo que entendemos por discurso objetivo y función descriptiva, valgan las referencias que el autor hace a propósito del protagonista, que vive en la parte de la catedral de Toledo llamada las Claverías; también la descripción de las puertas, de las ventanas y de las habitaciones donde habitan los representantes de los varios oficios, sean vidrieros, albañiles, carpinteros o campaneros. En aquel interior se reconocen incluso calles que dan a unos patios equivalentes a las plazas de las villas (Blasco Ibáñez 2001: 35); y se acaba por afirmar que aquel “era un pueblo que vivía sobre la catedral, al nivel de los tejados, y al llegar la noche y cerrarse la escalera de la torre quedaba aislado del resto de la ciudad” (Blasco Ibáñez 2001: 36). Allí vivían años y años, allí nacían, allí morían aquellos individuos, se nos dice, “sin bajar a [las] calles [reales] de la ciudad” (Blasco Ibáñez 2001: 36). Así mismo, también habitan en aquel medio los sacerdotes de segunda fila. Por su parte, las mujeres se encargan de lavar la ropa de los canónigos o de almidonar los sobrepellices. La catedral, de este modo, se presenta como una estructura global, metáfora de la ciudad real, donde hay trabajadores y amos, donde los jóvenes se quejan de los sueldos que reciben, al tiempo que pierden el respeto a la Santa Iglesia Primada, etc.

En aquel espacio ya literaturizado, y a través de las páginas que lo describen, se va introduciendo el discurso ideológico de Blasco Ibáñez. De este modo, al texto se le va añadiendo un nivel crítico: se atacan vicios de los eclesiásticos como la avaricia; se enfatiza contra el fanatismo intolerante; se cuestionan la lascivia y la falta de compostura de los canónigos; se pasa lista a los pecados del cardenal, a su gula, a su doctrina reaccionaria, a su ira y prepotencia, a su falta de castidad. Paralelamente, se cuestiona, por ejemplo, el mundo militar por innecesario. En este punto se equipara la coetánea inutilidad de los estamentos religioso y militar porque si, por una parte, “la Iglesia terminó porque ya no hay fe; la gloria militar ha

acabado para siempre en España porque no hay guerras de conquista, y nuestro carácter de potencia batalladora se perdió, afortunadamente, hace siglos” (Blasco Ibáñez 2001: 291).

Llegado a este nivel de lectura, el autor, tras haber descrito bajo las bóvedas del templo un modelo de sociedad caduco y haber empezado a opinar críticamente sobre sus viciados soportes, pasa directamente a explicitar, no sólo su posicionamiento ideológico, sino también su alternativa. Con este fin, el autor presenta a Gabriel en tertulias con sus amigos y en el interior de la catedral, explicando teorías, entre otras, de Darwin, Büchner, Haeckel, Proudhon (Blasco Ibáñez 2001: 103 y 104), y cuestionando el catolicismo como religión única, considerándolo mera invención humana. Todo ello gracias a “la sociología revolucionaria [que] se apoderó de él” en París, y a la que se sumaba al anarquismo de Bakounin, Reclús, Kropotkin (Blasco Ibáñez 2001: 105). Esa esfera de lo revolucionario intelectual se coteja en el relato con la presencia del proletariado mediante menciones a los mineros, canteros, albañiles y campesinos; es decir, a las reivindicaciones de la clase obrera y de los jornaleros. El autor se expresa con una intención didáctica a favor de la redignificación humana y de la verdadera comprensión del progreso.

Lo que cabe destacar es que, tanto el plano que representa la sociedad caduca como este otro que dibuja la sociedad justa y futura, tienen cabida bajo un edificio catedralicio, el de Toledo, que se convierte en metáfora del mundo occidental, allá en el cambio de siglo en que piensa y escribe Blasco Ibáñez como creador artístico e ideólogo político.

La Sagrada Familia, la iglesia eternamente inacabada

Joan Maragall, en un volumen de 1900, incluye un texto sobre la emblemática Sagrada Familia de Antoni Gaudí, “El Temple que naix”. El poeta y articulista catalán encara, en principio, la realidad objetiva de la construcción del recinto sagrado. Autor simbolista, no puede dejar de mostrarnos el crecimiento de la edificación como si de una fuerza de la naturaleza se tratara. De este modo, Maragall puede ir pasando del discurso descriptivo, desde una realidad objetiva, al cada vez más metafórico de una criatura en crecimiento, criatura que va aglutinando los valores espirituales de una nueva comunidad que debe ir recogiendo a su sombra. El artículo parte de la descripción del pórtico, que, en buena medida, ya existe en el momento de composición del texto:

El temple naixent ja té un portal: no té porta ni teulada, però ja té un portal que mira cap als barris dels treballadors. No pot encara aixoplugar, però ja en fa l'acció; ja convida a entrar, i això que tampoc té encara clos. No hi fa res. Tot just naix, i ja convida. Convida les generacions presents a comunió amb les generacions que han de venir, amb les que han d'omplir les futures naus de futures oracions. (Maragall 1970: 774)

A partir de esa constatación, la escritura progresa desde la descripción del pórtico hasta preguntarse cómo serán las naves aún inexistentes. Pero significativamente acabará por decir que el primero, el pórtico, es “poesía”:

Aquest portal és meravellós. No és pas arquitectura, és poesia: vol parlar. No sembla pas una construcció dels homes. Sembla la terra mateixa, la pedra, esforçant-se en perdre la seva inèrcia i volent i començant ja a significar, a donar confosament imatges, figures o semblances del cel i de la terra, amb una mena de barboteig de pedra. (Maragall 1970: 774)

y las segundas, las naves, son como “oracions”:

Com seran les naus? ¿com seran les oracions? ¿quin son tindran els cants en la grandiosa caixa de pedra? Qui sap!... Però el temple ja convida, segur de la comunió amb aquella fe més alta. (Maragall 1970: 774)

Así, ya en el nivel de lo trascendente, a Joan Maragall lo que le resulta más relevante es la propia obra inacabada y en crecimiento, en continuada gestación, como reflejo del avance de la vida espiritual y, a la postre, del progreso intelectual de la ciudad que aquella obra debe acabar por representar emblemáticamente. Por ello, la Sagrada Familia “no es clou mai”, no debería acabarse nunca; punto en el cual cabría preguntarse si los actuales afanes de las autoridades barcelonesas por cerrar la obra no suponen una verdadera estafa respecto a los anhelos de sus orígenes.

La catedral como imagen del subconsciente

Otra posibilidad a la hora de reutilizar literariamente el referente de la iglesia nos la ofrece Eduardo Blanco Amor. Si tomamos como soporte su novela *La catedral y el niño* (1948), mediante esta narración nos atrevemos a indagar en qué medida, desde la constatación de una realidad objetiva, la catedral de Auria –ciudad milenaria trasunto de Ourense–, pasamos a movernos en el espacio de la intrarrealidad del protagonista.

Era la hora de la siesta cuando entré en la catedral. Extrañamente, en aquella visita resonaban otras anteriores angustias, que ya parecían expulsadas del recuerdo. Me poseía otra vez una emoción arcana, pueril. En aquellos momentos en que tan válidos parecían los medios humanos, regresaba yo por los anteriores caminos, tal vez a someterme de nuevo a aquella potencia oscura o a pretender dominarla; de todas maneras, sintiendo otra vez, mi pie en el abismo [...]. (Blanco Amor 1997: 358)

En esta ocasión, desde el discurso descriptivo pasamos al psicológico. Así ocurre cuando el yo narrativo, Bichín –protagonista y *alter ego* del propio Blanco Amor, cuya vida, al igual que la de su ciudad, gira en buena medida en torno al eje de la catedral, que simboliza fuerzas negativas como la angustia y la ansiedad–, accede a

su interior. Léase, en particular, el episodio en que nos detendremos (cap. X, III: “La muerte, el amor, la vida”), donde el personaje ejecuta un acto de catarsis en que, valiéndose de los elementos sacros de su entorno, anunciados en el fragmento anterior, logra exorcizar sus propios fantasmas. Es así como, en una posterior ida al templo, cumplirá con el ajuste de cuentas que le había suscitado la presencia del Cristo catedralicio en su anterior visita:

Salí, crucé la calle, doblé la esquina –me di cuenta que iba en mangas de camisa– y entré en el templo. El día no era allí ni siquiera una insinuación de luz lejana. No era más que el toque de alba. A pasos rápidos, crucé las naves sin cerciorarme de si me veían o no. Entré en la Capilla del Cristo, descorrí la cortina y encendí el escandaloso reflector eléctrico que el Cabildo había mandado instalar en la pasada novena. La luz dio de lleno en la imagen revelándola horriblemente. Salté la baranda, cogí un candelabro del altar, lo balanceé un instante tanteando la dirección y se lo tiré a la cara. Se oyó un ruido seco, apergaminado y pareció que la cabeza se había levantado un instante, con el impacto. Algo se desprendió de su mejilla y quedó en su lugar un socavón oscuro al que asomaba algo grisáceo, sólido, vagamente puntiagudo. Subí de nuevo las gradas laterales para apagar la luz. Miré más de cerca y quedé sin aliento. Lo que allí asomaba era un hueso, un pómulo. ¡El milagroso Santo Cristo de Auria era una momia humana! (Blanco Amor 1997: 366-367)

Bichín ha esperado al amanecer, cuando el acceso a la catedral no se ve impedido por otras presencias. El narrador nos describe puntualmente el acceso al templo, el recorrido hasta la capilla del Cristo, el descorrer de la cortina que cubría la talla, y el encendido del reflector eléctrico que lo iluminaba. Bajo ese efecto de focalización, se cuenta cómo, pasando sobre la baranda y con un candelabro en la mano, el protagonista golpea la imagen y la decapita, con la sorpresa final que nos ha desvelado la cita transcrita. Si esa actuación, ante la comunidad vecina, es un sacrilegio, para el protagonista supone el acto mediante el cual se libera de la imagen opresora del padre, tal y como en su día Blanco Amor revelara en su biografía. El episodio, para lo que aquí interesa destacar, deja al lector instalado en la tradición de la mejor literatura psicoanalítica (Forcadela 1998: 2 y ss.), ante un motivo de clara referencia freudiana que, a su vez, se corresponde con la mejor enciclopedia literaria de la generación a la que pertenece el escritor. Pero véase que, para llegar a ese punto álgido, el autor gallego se ha valido del mencionado referente objetivo de la catedral orensana, espacio que se ha ido transformando en cobijo de todas las penumbras y donde, finalmente, tiene sentido la escena referida.

Téngase presente también, como ejemplo paradigmático de iglesia con una función equivalente a la anterior, el final de *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín (Clarín 2005: 994-997). En este caso, Ana Ozores, personaje con menos fortuna que el niño de la novela gallega referida, no logra evadirse de las fuerzas que en su caso concentra el espacio simbólico de la catedral de Vetusta, trasunto de Oviedo. Si bien la suerte de sendos protagonistas se nos ofrece a la postre diversa, los templos que han dado cobijo a sus trascendentes experiencias resultan similares en su negatividad.

LA CASA: ESPACIO PLURAL

Carmen MEJÍA RUIZ

Universidad Complutense de Madrid
cmejiaru@filol.ucm.es

La importancia de este elemento urbano está recogida por J. Chevalier en su *Diccionario de Símbolos* (2008), quien en su primera acepción la sitúa “en el centro del mundo” y la define como “la imagen del universo”. Si partimos de esta definición y asumimos “la casa” como centro del mundo, uno de los motores que mueve la vida ciudadana, entenderemos que, como imagen del universo y dada la diversidad semántica de la ciudad, pueda connotar diversas significaciones. De hecho el propio Chevalier en la acepción sexta añade: “La casa es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, protección o ser materno”. Desde esta perspectiva, la mirada curiosa del viajero por las calles de Nápoles, que en los balcones de sus casas sólo ve a mujeres, patentiza esta significación:

Pero si hay una octava maravilla del mundo, debe ser la morada del napolitano. Creo sinceramente que la mayoría de las casas tienen cien metros de altura. Y las sólidas paredes de ladrillo alcanzan un espesor de dos metros. Se suben nueve tramos de escalera antes de llegar al “primer piso”. No, nueve no, pero algo aproximado a esa cifra.

Cada ventana tiene una especie de balcón –una jaula, casi– allá lejos, lejos entre las nubes eternas, donde se halla el tejado. Gente de tamaño natural en las ventanas del primer piso. Gentes algo menores en las del segundo, y algo menores aún en las del tercero..., y así sucesivamente, cada vez más pequeñas, según una disminución regular. Las de arriba parecen pajaritos puestos sobre una jaula enormemente alta.

La perspectiva de una de esas estrechas grietas en funciones de calle, con sus casas extendiéndose a lo largo hasta unirse en la distancia como raíles; con sus ropas puestas a secar, cruzándose en todas las alturas, ondeando cual harapientas banderas sobre los enjambres de transeúntes; con mujeres vestidas de blanco asomadas a los balcones desde el suelo al cielo, una perspectiva así merece que se vaya a examinar Nápoles en detalle. (Twain 1993: 186)

Si Mark Twain sólo ve a mujeres en los balcones y para Bachelard “la casa” significa el ser interior, se verifica que “la casa” como espacio urbano está regentada por la mujer, quien, como madre, protege a sus habitantes y da cobijo a los mismos. Desde estas significaciones desarrollaremos otras simbologías que enriquecen la lectura de este espacio urbano que, como centro del mundo, desarrolla su pluralidad semántica.

El paso de la gran ciudad de Barcelona a la pequeña ciudad rural, Comarquinal, es descrito con minuciosidad por el escritor Miquel Llor en *Laura a la ciutat dels sants* (1931) —*Laura en la ciudad de los santos*¹—, contraponiendo tradición a modernidad. Su protagonista, Laura, mujer bellísima de Barcelona que por amor cambia la gran ciudad industrial por la pequeña ciudad rural, sufrirá los avatares de adaptación a un mundo desconocido. El clima será uno de los elementos estructuradores de la obra en los que el autor deposita una gran carga, y que elige como elemento diferenciador y premonitorio del futuro de Laura:

—*¿Qué miras? —le pregunta.*

Esta niebla que parece que quiera tapar el sol.

—*Y lo tamará, no lo dudes. Nuestra tierra no es como la capital, donde siempre hace buen tiempo. La niebla no nos suelta hasta fines de mayo —declara Tomás con su voz gutural, de hombre habituado a hablar en la vastedad del campo—. En cambio, tampoco sentirás la humedad del anochecer de Barcelona, que os vuelve pálidos y corrompe los pulmones.*

—*No a todos —observa Laura, muy pacífica.*

—*Claro que no! Tú eres una de las que te has salvado. Por eso te escogí. Eres de lo mejorcito de Barcelona y me lo llevo a casa. Y aunque no tengamos muchas diversiones, creo que dentro de un par de meses no cambiarás Comarquinal por cien Barcelonas.* (Llor 1987: 15)

En este fragmento, Miquel Llor diseña los rasgos de la vida urbana frente a la vida rural: lo delicado de la ciudad personificado en Laura frente a lo rudimentario del mundo rural representado por Tomás; lo saludable del mundo rural frente a lo poco saludable del mundo urbano; la diversión urbana frente a la monotonía o rutina del mundo rural. En la línea de la dualidad de los dos mundos a los que pertenecen los protagonistas, el autor nos presenta los orígenes de pobreza de Laura frente a su futuro esplendoroso, como mujer de uno de los grandes señores de Comarquinal:

Ciertamente, la novedad del cambio encanta a Laura. ¡Pasar una temporada sin ver la Barcelona amarga para una chica pobre y malavenida con la mediocridad del vivir cotidiano; no ver la ostentación de los ricos; no pisar más el polvo, impregnado de grasas de motor de automóvil! De automóviles ajenos. ¡Dejar de ver pasear gente peripuesta, mientras ella luce con desgana ropa aprovechada junto a la tía y a la prima, con las que vivía desde la muerte de su padre!

En cambio, he aquí lo que le espera: empezará a vivir en el reposo de una casona venerable, rodeada de bellos muebles antiguos, de armarios repletos de ropa fresca y honesta. Paseará en coche propio; podrá apoyarse, cobijarse en el brazo de un hombre que no está del todo mal y que es uno de los propietarios de más renombre

¹ Se utiliza en este trabajo la versión castellana.

en aquella ciudad de segunda categoría. Laura sabe que podrá ir y venir de Barcelona cada semana si se le antoja, vestida con toda elegancia y será como si se dejara llevar por el encanto de alguno de los cuentos que le narrara su difunto padre. (Llor 1987: 16)

El paseo desde la estación en la jardinera de los Muntanyola hasta la llegada a la casa sirve a Laura para percibir el contraste entre Barcelona y Comarquinal, ejemplificado en el sonido de las campanas (Llor 1987: 20), comentario que Teresa, cuñada de Laura y asentada en Comarquinal, aprovecha para destacar las cualidades de esta pequeña ciudad frente a las de Barcelona. Al llegar a la casa nos encontramos en el centro del universo de esta familia en la que se instala Laura; un universo cerrado, configurado, reacio a abrir sus puertas a intrusos, en el que todo tiene su lugar y del que Laura puede disponer porque, como Teresa le dice, “desde este instante a ti te corresponde mandar” (Llor 1987: 21). La casa tiene una nueva dueña, la forastera, la barcelonesa.

Podemos decir que la casa, como centro del mundo de los Muntanyola, es “la casa” de la memoria femenina, la de Teresa, “porque Tomás, claro, no le da importancia a esto. Es desmemoriado como todos los hombres” (Llor 1987: 22). La casa que guarda en sus rincones toda una vida de familia:

[...] mas ella comprende el sentimiento de amor por las cosas de aquella casa² en la que Teresa ha nacido, en la que todo evoca el recuerdo de la madre y que ahora corre el riesgo de desvanecerse con la intromisión de una mujer extraña. (Llor 1987: 22)

Sin embargo, para Laura, esta casa es “la casa” que nunca tuvo, “la casa” soñada, anhelada:

Ya estamos en Comarquinal. Estoy en mi casa. ¡Si supieras qué sonido tan dulce tiene esta palabra! ¡Y en qué casa he entrado! ¡Ya lo verás cuando vengas. Muebles como catedrales; lámparas de cristal; hornacinas con santos; una cocina como un salón, con todos los enseres de cobre y hogar! Tenemos chimenea y jardín. (Llor 1987: 24)

La casa de los Muntanyola, gracias a Laura, abre sus puertas transformada y moderna:

Puesto que tanto ella como Tomás, a pesar de no ser sensibles al gusto por las cosas bellas, se daban cuenta de la transformación milagrosa de aquellos objetos abandonados toda la vida, los cuales resurgían ahora dotados de una gracia y una nobleza insospechada que acentuaba el esplendor de la casa sin ostentaciones.

² El texto destacado en redondas es nuestro.

[...] pero las señoras amigas ansiaban ir los jueves al salón de los Muntanyola, tan confortable y claro, perfumado y tibio, donde podían lucir los vestidos nuevos y saborear las excelencias de unos téis auténticos, moda introducida en Comarquinal por la barcelonesa. (Llor 1987: 86)

Miquel Llor, que ha conseguido situar en el mismo plano a Teresa y a Laura con las reuniones sociales de los jueves, rompe el hechizo con la llegada de Tomás, quien “mira deslumbrado, como un extraño, el esplendor de aquella sala; ve la mesa dispuesta con flores y cristales desconocidos, y ve a las dos mujeres sentadas una al lado de la otra” (Llor 1987: 89). La tradición y la modernidad conciliadas, situadas –de igual a igual– en la horizontalidad, se verán abocadas, de nuevo, al enfrentamiento por las consideraciones de Tomás, que serán el detonante del desamor de Laura:

¿Por qué no hacías lo mismo que ha hecho ella, con tanto trasto como hay en casa? Pero eso sólo lo saben hacer bien los barceloneses; es necesario ser señor de verdad, y sin duda, hasta ahora, no había habido nunca ninguna señora en la familia. (Llor 1987: 90)

Tomás desentraña el verdadero quehacer femenino de Teresa frente a Laura: “No es lo mismo sentirse aquí que pasarse la vida en los fogones y con la cesta de la ropa” (Llor 1987: 90).

“La casa”, centro del universo doméstico femenino, representada por el sacrificio de Teresa, queda ultrajada, rota; esta ruptura ocasionada por Tomás, ajeno al sacrificio doméstico, provoca el distanciamiento irreconciliable de los dos mundos femeninos instalados en la casa:

Teresa ve claro el porvenir que le espera como recompensa a tanto sacrificio. Siéntete una profunda rebeldía contra la belleza y la elegancia de Laura. Y encima ¡es la dueña! ¡Una mujer hermosa, joven y casada! Por el contrario, ella, Teresa, una Muntanyola de sangre, nacida en la casa, actúa como si fuera una criada de confianza; tiene cuarenta años; es soltera, está avejentada, tiene las manos echadas a perder por los humildes quehaceres. ¡Y el hermano le recrimina aún! (Llor 1987: 91)

Pero, además, es el momento desencadenante de la decepción, del descubrimiento de la verdad, del desamor. Cuando Tomás expone sus ideas sobre la mujer –“A las mujeres hay que tenerlas sujetas por las riendas; si no hacéis como los caballos y...” (Llor 1987: 92), o “y no tengo mucha paciencia para escuchar los consejos de las mujeres, que tenéis menos seso que los gorriones” (Llor 1987: 92)– Laura descubre así “a un extraño, a un ser desconocido” (Llor 1987: 92) y, por lo tanto, brota el desamor: “No, no hay amor” (Llor 1987: 93). Si Laura llega a Comarquinal por amor, instalándose en la casa como la esposa de un Muntanyola, el momento del desamor es premonitorio del abandono de ese espacio amoroso. La casa de los Muntanyola, en la que Laura intentaba ser feliz conviviendo con Teresa, buscando la fórmula para que sus gustos encajasen con los de ella y para que pudieran compartir momentos

de felicidad, se ve abocada al abandono tras el descubrimiento del desamor. Laura dejará Comarquinal en busca de su libertad, y abandona el espacio protector que la adoptó, “la casa” de los Muntanyola, espacio que no consiguió hacer suyo.

Desde esta perspectiva se puede investigar la significación de “la casa” como espacio asfixiante, que desencadena la falta de libertad femenina. En *La plaça del diamant* (1962) de Merçe Rodoreda, la casa es el espacio elegido por el hombre, en el que Natalia-Colometa, su protagonista, se siente enjaulada como las palomas que Quimet instaló en su casa. En este caso el espacio protector desarrolla su contrario. Las palabras de Colometa anuncian su prisión en la casa que Quimet diseñará a su gusto (*vid.* Rodoreda 1976: 366-369) y que ella tendrá que aceptar aunque no sea de su agrado:

I em va dir que si volia ser la seva dona havia de començar per trobar bé tot el que ell trobava bé. [...] i quan el vais poder tallar vais preguntar-li:

—I si una cos no m`agrada de cap de les maneres?

—T`ha d`agradar, perquè tu no hi entens. (Rodoreda 1976: 359)

La casa como centro del mundo, imagen del universo, se ejemplifica en la novela gallega *O porco de pé* (1929) de Vicente Risco, en la que se satiriza el ascenso al poder del personaje más mediocre de toda la ciudad, de ahí su título. Don Celedonio, comerciante castellano, se instala en Oria, trasunto de Orense, e irá, desde su mediocridad, ganando posiciones hasta llegar a ser el alcalde de la misma. La casa que nos presenta Vicente Risco, como centro del mundo e imagen del universo del poder, una vez encumbrado Don Celedonio, refleja la ostentación satirizada:

Subiu o Alveiros pola escaleira de mármore alfombrada de roxo con barras de metal dourado, adornada de palmeiras en testos de madeira con aros dourados, alumeados con potentes plafóns en tódolos descansos, [...]

E levouno de arrastro ó comedor estilo español. Onde estaban as persoas de respeito, arredor da gran mesa onde campaban inmensas tartas, colosais brazos de xitano, pasteis enormes, montañas de pastas, pasteis, masas, froitas escarchadas, empanadillas, roscas, biscoitos, melindres, amendoados, galletas, bombóns, cakes, roscóns, merengados, ametralladoras, turróns, serpes de mazapán, sándwiches, ovos moles, touciños do ceo, mantenga doce, guindas en augardente, chocolates, orellas de frade, figos pasos, dátiles, bananas, piña de América, namentres nos aparadores había un exército de botellas de xerez, tostado, porto, champán, coñac, beneditino, chartreuse, ron, anís, curaçao, xenebra, kumel, e caixas de cigarros. (Risco 1989: 132)

En contraposición con este universo masculino de poder, Vicente Risco se detiene en describirnos “la casa” del doctor Alveiros, que representa los valores opuestos a don Celedonio. El mundo al que pertenece el doctor Alveiros responde a un universo intelectual, altruista, en el que la ostentación propia de la mediocridad no tiene cabida, por ello la casa del doctor Alveiros, como centro de su mundo, es la antítesis de la casa de don Celedonio:

A casa do Dr. Alveiros era vella e tiña catro pisos. Soportal no baixo, balcóns de ferro nos tres primeiros pisos, galería no último. [...]

No cuarto tiña a súa alcoba na parte de atrás con outra cama salomónica e un gomal de ferro, e unha cómoda onde gardaba a roupa, enriba da cal había un verdadeiro altar, con santiños e lamparitas, e candieiros con cera, estampas, reliquias, rosarios pendurados da parede e libros de devoción. Adiante, o que abaixo eran salóns, alí eran dúas habitacións, a meirande adicada á biblioteca con alzadeiros do chan óteito onde había algúns milleiros de volumen novos, vellos e medianos, que truxera das súas viaxes e que cotío recibía do extranxeiro, e trataban case que todos eles de Medicina, Teología e Ciencias Ocultas. A outra estaba adicada a cuarto de estudio, e era onde o Alveiros pasaba o tempo.

Aquel cuarto era coma o dun crego. (Risco 1989: 111-112)

La contraposición de este espacio, como centro del universo femenino y masculino ejemplificado en estas obras, ofrece una gran riqueza tanto simbólica como semántica que, con el estudio de otros ejemplos de las distintas literaturas, vaticina la existencia de un extenso corpus que abre puertas a múltiples significaciones.

EL MERCADO: UMBRAL Y PARÁFRASIS DE LA CIUDAD, ANALOGÍA DEL ESPACIO VITAL

Juan M. RIBERA LLOPIS

Universidad Complutense de Madrid
jumriber@filol.ucm.es

Viajeros y viajeras del ochocientos y de las primeras décadas del novecientos, seguramente los más septentrionales y a medida que alcanzaban ciudades mediterráneas y orientales, asentaron el lugar común, sobreviviente hasta hace muy poco, de que una magnífica manera de adentrarse en la naturaleza de una u otra urbe era pasar por su mercado al inicio del día. Ciertamente es también que, aunque en aquel lugar ya hubieran transcurrido relatos maestros de Boccaccio y Chaucer, ese punto de partida y esa concomitancia se convirtieron en tópico literario entre el siglo XIX y el siglo XX. A ese entramado de hábitos y a su literaturización se acoge buena parte de lo que sigue, ejecutando, en primer lugar y de modo no exento de apreciaciones personales, una aproximación al pasado y presente de los modelos de mercado y, en segundo lugar, una lectura de tres textos literarios que contemplan el espacio del mercado desde el prisma de la constatación de la realidad objetiva hasta su significación metafórica. Una coda final, a través de un cuarto texto, aproxima a una última apreciación simbólica del componente urbano aquí tratado.

La plaza —eje donde se equiparan el pueblo, la villa y la ciudad como espacios favorables al encuentro e intercambio humanos de todo tipo, tal y como glosa José Saramago en una prosa de *A Bagagem do Viajante* (1986), trayéndonos a través de sus líneas desde una plaza de provincias hasta “uma praça de Lisboa”, enaltecedoras una y otra de “[...] a mesma necessidade de espaço livre e aberto, onde os homens possam falar e reconhecerem-se uns aos outros” (Saramago 1986: 133), quizás la lisboeta Rossio, tal vez algún cruce de rúas en la Alfama o la explanada ante la Zé Velha— ha sido desde siempre coordinada idónea para el trasiego comercial; utilización mercantil de la plaza que, sin interrupción, ha seguido vigente en el espacio árabe, entre

[...] cosas, chismes, productos que llenan el vacío, ocupan materialmente el paisaje urbano, se vierten a granel desde bazares y tenderetes, abruman el campo visual hasta el empalago pirámides de almendras y nueces, hojas secas de alheña, pinchos morunos, calderos humeantes de harira, sacos de habas, montañas pringosas de dátiles, alfombras, aguamaniles, espejos [...]. (Goytisolo 1980: 207),

tal y como revive Juan Goytisolo en *Makbara* (1980). En nuestra geografía, desde el ágora del mundo antiguo y la confluencia de callejas en el burgo del medioevo hasta cada una de las variantes que conducen a los actuales centros comerciales, aquella espacialización de la confluencia con un particular destino no ha hecho sino acomodarse a necesidades y a convenciones, a modos y a modas de cada momento. Atendamos a los extremos mencionados, indicando alguna modificación que apreciamos como esencial: en plazas griegas y medievales, el mercado allí convocado, en el eje mismo de la comunidad, se reunía, más allá de los soportales, a cielo abierto, animando la sorpresa de la búsqueda, del hallazgo y hasta de la maravilla en el laberinto tejido entre sus irregulares puestos; esa cartografía del mercado, que a duras penas se mantiene en mercadillos y en alguna que otra feria artesanal, queda anulada en las grandes superficies y en los centros comerciales del presente globalizado; y, por favor, que no nos vengán con que suponen el desarrollo de las galerías del *fin de siglo* ni de los zocos ni de los bazares mediterráneos, desde Marrakech y Túnez a Estambul, pasando por la milanese Galería Vittorio Emanuele II. Los nuevos medios comerciales, prioritariamente levantados en zonas periféricas o en centros urbanos previamente despoblados y convertidos en zonas de servicios, necesitan cubrirse o encerrarse bajo petulantes cúpulas o cualquier tipo de mastodónticas arquitecturas, al tiempo que sus recorridos quedan estrictamente sujetos a mudos signos iconográficos, no a indicadores mediante palabras, mientras sólo pueden recorrerse sobre materiales que amortiguan los pasos de sus visitantes, quedando su atmósfera neutralizada por músicas monocordes, periódicamente acompañadas por una sorda voz en *off* que manda una y otra consigna. Aquí, en esos parajes, sólo caben los clónicos visitantes a quienes se les concede la fortuna de deambular en sus monotemáticas tardes, día tras día, o durante todo un enajenado fin de semana; nada queda en esos individuos de los usuarios de los ya remotos modelos de mercado que, a la búsqueda de unas especias o, sencillamente, de la fruta de la estación, avanzaban entre estridentes reclamos y encuentros inesperados tanto de productos como de conocidos,

entre el más variado cambio de olores y de colores, textura humana de la que nada sobrevive entre el aire falsamente oxigenado mediante todo tipo de *sprays*, allí, en los templos del más aséptico y acelerado consumo.

En cualquier caso y entre ambos extremos que, habrá que reconocer, nos llevan personalmente de la nostalgia al rechazo, cupo un tiempo que vio confluír la herencia con la búsqueda de soluciones ante las nuevas necesidades urbanas. Del ochocientos a la primera mitad del novecientos se asiste a la configuración de la gran metrópoli moderna que, entre otras urgencias, ha de desarrollar la forma de aquel ancestral concepto –el mercado de plaza– en favor de un modelo que resuelva la cotidiana necesidad de alimentación de la nueva máquina humana de dimensiones cada vez más demenciales. Así surgieron los primeros grandes mercados que, ciertamente, se cubrieron y se organizaron con zonas e itinerarios internos y hasta se sujetaron a horarios, pero que, ésa es la gran diferencia, conservaron perfumes y cromatismos variados donde hoy sólo hay marcas; gestos y miradas, donde ahora sólo caben hieráticas presencias. Todo aquello que venía de una tradición llena de vida siguió cabiendo bajo las etéreas estructuras férreas del siglo XIX que, aún acomodándose a diferentes materiales y a otros diseños, influyeron directamente en el trazado y en la atmósfera mantenidos en los mercados de hasta muy avanzado el siglo hace poco transido. Así pues, en tres textos, pasamos a atender ese capítulo, en el que crecimos sintiendo sus raíces y, a su vez, una respuesta humana a la modernidad. Señalaremos su constatación y su vuelo simbólico. Al mismo tiempo, también y no obstante, incidiremos en su liquidación, conclusión que cede el paso a los mencionados engendros en que la tópica incomunicación de la sociedad presente hace por dar con los espacios donde explayarse a sus anchas. A propósito de ese punto de llegada y dicho lo dicho, poco, por no decir nada, nos interesa y nada más cabe mencionar.

Narcís Oller, La papallona (1882)

Primeras líneas de una novela absolutamente urbana, la inicial luz del día nos lleva al mercado barcelonés de la Boqueria, espacio cruzado por las tres primeras protagonistas en aparecer que, camino de la Rambla, hacen allí acto de presencia. Atraviesan un mercado recién dispuesto y, como la ciudad entorno, decidido a inaugurar su jornada. Intencionalmente, Oller pone en funcionamiento la narración allí donde la urbe que transitarán sus criaturas y su argumento busca el alimento de su dinámica cotidiana. Se trata, eso sí, de un mercado acabado de ordenar; se nos anuncia la vida que cobrará poco después, cuando lleguen las almidonadas sirvientas de casa bien y todo se llene de movimiento. Por ahora, los puestos se ofrecen terminados de disponer; como mucho, aparecen los labradores que han desembarcado con sus productos y los más raudos mozos de las fondas que llevarán aquellos nutrientes a otros núcleos de arranque de la vida urbana. En esa inauguración del día –en la ciudad, significativamente contemplada desde el mercado–, los productos dispuestos a la venta o asomando por las bocas de los cestos forman un bodegón con “[...] fresca verdura, argentades cues de peix i fruites carmínies o daurades” (Oller 1997: 7), tal

y como siguen repitiendo los más diversos reportajes fotográficos sobre la Boqueria, fascinados los objetivos ante el colorismo de sus puestos de venta. El novelista, en nuestro caso, no desea ir más allá de lo descriptivo y su registro no intenta superar el del cronista visitante de aquel medio; eso sí, para umbral de un relato urbano que se inicia con el comienzo de una jornada determinante para su argumento, ha elegido pasar por el mercado. Este primer texto mira en el mercado el primer latido diurno de la ciudad.

Almudena Grandes, Mercado de Barceló (2003)

El modelo de mercado del texto anterior ha pervivido durante buena parte del novecientos. Alguno de aquellos mercados originales de dos siglos atrás ha continuado en activo, nutriendo a su ciudad, a la vez que se ha incorporado a sus itinerarios culturales o turísticos. El barcelonés ya mencionado, la Boqueria, así como su congénere valenciano, el Mercat Central, crecido significativamente al amparo de la Llotja medieval, uno y otro bajo sus estructuras modernistas y atendidos por sus luminosas vendedoras, cubren esas dos vertientes, entre la necesidad, la utilidad y el espectáculo. Y tanto originales como secuelas, desde muy pronto emparentados con la idea de ser el motor diario de sus respectivas ciudades, se han contemplado también como especular microcosmos de la urbe a la que animan a entrar, día tras día, en el ritmo de su vida.

El segundo texto se sitúa ante esa realidad heredada y, a la postre, agotada. Grandes nos lleva al madrileño mercado de Barceló, treinta años después, cuando recupera su barrio y rememora el día de compras de antaño, llevada de la mano de su madre. Lo ve viejo en su presente, lo llena con los tipos de aquel tiempo pasado que se miraban en la multitud *flâneur* de la modernidad baudeleriana y, a su vez, nos advierte de la caducidad de ese modelo de mercado, de ese “[...] mundo en las tripas del mundo, una realidad que se estrena a sí misma cada mañana” (Grandes 2003: 13). Sólo cabe informar que, en los patrones de la emergente *gallardón city*, en el espacio ocupado por el mercado de Barceló se proyectan dos torres de lujosos apartamentos, sus respectivos aparcamientos, la consabida zona verde que siempre se vende políticamente bien y una residual *galería comercial*; frágil sobrevivencia, mediante esa ambigua y reductora definición, del mercado tradicional en el corazón de la ciudad; aquél al que, como mucho y en otros casos, se le suele conceder la salida cursi de reconvertirse en un enésimo *centro de gourmet*, por ejemplo la actual transformación del igualmente madrileño mercado de San Miguel.

En cualquier caso, si el texto de Oller nos conducía al inicio de la actividad urbana a través de un nuevo modelo de mercado allá por el ochocientos, el de Grandes, así mismo equiparador entre los comienzos del día y de las ventas, nos sitúa ante el precipicio vacío donde va a caer aquel espejo de un modelo de sociedad y, con él, sus actantes. Y recordemos que cualquier tipo de mutación, al menos en el caso que nos ocupa, parece ir necesariamente a peor. Véase si no el proyecto del centro comercial que va a levantarse en los antiguos terrenos del mercado del matritense barrio de Chueca, premios de arquitectura al margen.

Émile Zola, Le ventre de Paris (1873)

Si este texto canónico a la hora de hablar sobre la relación entre ciudad moderna y literatura, y más aún sobre la sede del comercio ciudadano y sobre su naturaleza simbólica a propósito de lo urbano, se cierra con otra sensorial descripción de los puestos del mercado, de nuevo a modo de colectivo bodegón, percíbase su alcance. Esa imagen de lo alimenticio, según se nos hace entender, nutre un ente identificado en los párrafos anteriores, París, ciudad a la que se accede, de nuevo al inicio del día, pasando por el eje de su aparato digestivo, el mercado de abastos. Estamos, por tanto, ante un díptico estrechamente ensamblado entre sus partes, y entre cuyas hojas se da un cruce de miradas trascendidas, pues la una lleva a la otra, cargándose mutuamente de sentido.

Otra vez, al rayar las primeras luces, el protagonista ahora de Zola llega al mercado de les Halles tras su inmediato acceso a la capital. París, primera meta de llegada, queda directamente aglutinado en el destino de su significativo círculo concéntrico. Este último, el mercado, se abarca como un microcosmos equiparable a la inmensa realidad urbana que lo rodea: es una “ville” con sus “rues”, “faubourgs”, “promenades”, etc.; concentración sobrevolada por todo tipo de rumores, incluso rodeada por enigmáticas tinieblas y vegetación que, en este caso, forman las etéreas bóvedas y la floresta de espigadas columnas de hierro de los diez pabellones del proyecto de Victor Baltard levantado entre 1852 y 1870. Desde esa nueva realidad autónoma que se discierne mediante los signos de la circundante, el paso de la macro-ciudad real a la micro-ciudad ejemplar, ese trayecto que primero se ha proyectado en un movimiento de afuera adentro —de lo constatable a lo metafórico—, pronto cobra una dinámica a la inversa. Es entonces cuando percibimos la trascendencia de la metáfora espacial que se ha llevado a cabo: les Halles, con sus acumulados nutrientes, incluso con su incipiente rumor estomacal, es el eje de la energía que ha de mover el macro-cuerpo en que se inserta; suya es la fuerza que, con el principio de la jornada, impulso adelante desde aquel epicentro, circulará por las calles-tripas-venas de la ciudad, dotando de aliento al organismo total. Visto simbólicamente como el *ventre de Paris*, allí donde se gesta su vida, el mercado es para Zola el espacio idóneo para su ficción. A favor del significado último tanto del argumento como de su espacialización, el escritor deja atrás el registro descriptivo para adentrarse en el plano de lo metafórico. Y esto, con la previsión de un amplio horizonte, pues el autor, trabajando sobre un signo de absoluta y coetánea modernidad, no tenía porqué prever aquel espacio como una realidad con apenas un siglo de perdurabilidad. La remodelación del espacio en su día ocupado por la estructura de les Halles condujo, como todos sabemos, a su desaparición y al trazado de la plaza que hoy puede visitarse. Aquí, vericuetos arquitectónicos y tímidas vértebras vegetales parecen ser el plano arqueológico y restante de aquel cuerpo con vida y un día decapitado en aras de una postmodernidad que, al menos en esa ubicación, sólo parece generar su propio detritus. Hace tiempo, y acabemos con esto, que las autoridades municipales parisinas no saben ni qué hacer con ni cómo mantener aquel espacio y aquella obra que, en su momento, fueron abanderados de la nueva imagen de la, otro-ra, ciudad luz. Todo un apagón, *mes chers amis...*

Josef Winkler, Natura morta. Novela corta romana (2001)

El mercado, así pues, es imagen del impulso vital que dinamiza día a día la ciudad; el mercado se nos ofrece como metáfora del cuerpo en que se crece la ciudad. Josef Winkler vuelve doblemente con su *Natura morta. Eine römische Novelle* (2001³) al motivo literario del mercado como pulsación y como corporeidad en que se contempla especularmente la naturaleza de lo urbano. Ahora, en este texto, en y desde la incursión en el mercado romano de la Piazza Vittorio Emanuele. A ese epicentro se accede en el relato y en el arranque de la jornada mediante la mención a otro componente de la imagen corporal de la ciudad, el metro, visto a modo de vena o de conducto digestivo que sitúa en o impulsa hacia aquel *vientre* a los personajes y a los productos que coronarán la factura simbólica de aquel espacio. Pero, más aún –tumulto humano e inmenso bodegón de la materia nutriente que vive su efímera plenitud en el tiempo de su exposición comercial, entre el huerto o el redil de sus orígenes y lo putrefacto de su destino en la basura o en los estómagos de sus benefactores–, el narrador lleva esa contemplación de lo urbano a través de aquel espacio concéntrico a otro plano significativo, el de la comprensión de la naturaleza humana, de los usufructuarios de ese medio.

Avanzando en la lectura del texto, otro signo venéreo de la contemplación corporal de lo urbano, ahora el tranvía, traslada la acción, los domingos, ante el Vaticano, en la Piazza San Pietro. Allí, una equivalente multitud adobada ahora con los practicantes del turismo religioso se da cita en torno al mercado de una pareja producción que se quiere igualmente nutritiva. Se trata en este caso de lo espiritual, la de los devotos *souvenirs* y la de los lugares de culto. En esos dos planos complementarios de una sola criatura –fisiología y espiritualidad–, el narrador no ha evitado detectar a su vez signos de caducidad, allí donde todo parece traslucir energía en el movimiento y el vocerío implícitos a su doble escenario, mediante un discurso acumulativo. Pero el relato hace por volver al mercado inicial para sentenciar la imagen definitiva de aquel cuerpo único, la que queda objetivada mediante la inesperada muerte del adolescente protagonista. Es aquí donde la caterva coral de las otras páginas se detiene y se hace desfilar una a una a sus figuras; es entonces cuando la materia viva de carnes y frutas fenece. Lo pausadamente ritual substituye a lo aglomeradamente colectivo y superpuesto de las otras páginas. La muerte impone su propio horizonte hacia la nada más absoluta y ante el que sólo pudiera levantarse la efímera nostalgia. En ese punto, Josef Winkler radicaliza el mercado como espacio simbólico. Más allá de ser escenario y representación de la vida en el eje de ese organismo que es la ciudad, incluso por encima de la representación de los componentes básicos del ser humano, el mercado se ofrece como paisaje existencial que acoge y potencia cada uno de los impulsos vitales de sus criaturas, también como vacío por el que deambularán sus ausencias.

³ 2003 para la traducción castellana.

EL HOTEL: UN ESPACIO MULTIUSO

EUGENIA POPEANGA CHELARU

Universidad Complutense de Madrid
eugeniapop@filol.ucm.es

Los viajeros deben descansar. De siempre, la aventura de viajar ha sido un componente básico de la existencia; por ello, el *homo viator* no es producto de una época determinada, sino que atraviesa todo tiempo desde la más remota antigüedad. Se viaja por necesidad, por placer, para emprender la guerra, descubrir nuevas tierras o establecer relaciones comerciales. Desde Heródoto hasta “el idiota que viaja” (según Jean-Didier Urbain), todo el mundo precisa pernoctar, descansar donde pueda. Lo hará, bien a la luz de las estrellas, tendido en la arena del desierto, en las verdes praderas del Oeste, en las estepas asiáticas, en cuevas, o en el hueco de un árbol. No obstante, a ser posible –y siempre que llegue–, lo hará al abrigo de las murallas de una población, castillo o fortaleza. Cristianos o musulmanes, por los caminos del peregrinaje, descubrimiento, conquista u ocio, desean la ciudad, que les ofrece amparo, cierta seguridad, un templo donde orar, un buen cobijo para reposar, la posibilidad de adquirir víveres o renovar su cabalgadura; en suma, una posada. Si bien la historia de las ventas, mesones, caravasares intra o extramuros resulta interesante en muchos aspectos –y los viajeros aportan datos valiosos sobre la forma de acogida a lo largo del tiempo–, nuestro interés se centra en un establecimiento preferentemente urbano. La posada puede ser rural y hallarse en cualquier punto del camino, en tanto que el hotel, como alojamiento para el viajero, comienza a ser tomado en cuenta como tal con el desarrollo de la ciudad moderna. Los libros de viajes hablan de posadas hasta bien entrado el siglo XVIII; más tarde, tenemos ya hoteles que rivalizan con “la buena pensión familiar”, principalmente en la literatura inglesa, donde las heroínas de Jane Austen viajan a los hoteles-balneario de moda.

Así pues, el hotel es un edificio civil, público, que ofrece prestaciones a los clientes, mayormente viajeros. La gama de servicios se ha venido ampliando desde una simple cama en habitaciones compartidas, hasta la actualidad, cuando el hotel llega a convertirse en un centro gigantesco en el que el viajero encuentra todo cuanto puede conseguir en una ciudad. No siempre la comida, por ejemplo (recordemos a la condesa D’Aulnoy, que, en su *Viaje por España*, cuenta cómo en una posada del País Vasco hubo de mandar que le compraran la comida en el pueblo). Existen hoteles-barco, como el Queen Mary, que brindan en el muelle donde están atracados ya para siempre la ilusión de una travesía; aunque hay también barcos-hotel –los grandes transatlánticos de crucero– que funcionan como ciudades flotantes. Tras el mítico Orient-Express de los años 20 y 30, proliferan los trenes-hotel que conjugan el deleite del viaje y el lujo de servicios especiales.

Finalmente, se crean hoteles temáticos, que entrañan el aliciente de viajar por la ciudad (Nueva York, Luxor, Venecia recreados en Las Vegas), sin salir del recinto hotelero. Entendemos por ello que el hotel pretende desde siempre asimilarse a una ciudad ofreciendo, en su espacio limitado y al alcance del cliente, todo lo que éste pueda agenciarse en la urbe. La réplica a los “monstruos hoteleros” son los “hoteles con encanto”, en los que prima el trato familiar y que vienen a ser el trasunto de las clásicas pensiones. En la ciudad, tales variantes pobres del hotel propician la relación directa y personal –sea amistosa o no– entre los huéspedes o de éstos con los patronos, en contraposición al anonimato de los grandes hoteles, dirigidos por un gerente desconocido. La cena familiar, con la sopera al centro de la mesa, que congregaba en torno a huéspedes y dueños, dista mucho de las frías comidas de un restaurante hotelero. Sin duda, la pensión merece tratamiento aparte, individualizado, pues se encuentra entre el hogar privado y el espacio público del hotel. Su ambigua situación, poco marcada en el plano arquitectónico (las pensiones no se proyectan ni construyen como tales, sino que a tal efecto se habilitan viviendas particulares), reciben, sin embargo, un amplio tratamiento literario (Balzac, Flaubert, Zola, Galdós, Baroja...). El hotel, en cambio, requiere un específico diseño arquitectónico. Se proyecta como edificio para una función precisa y se estudia su emplazamiento idóneo dentro de la ciudad, con la acusada tendencia “postmoderna” a crear hoteles-ciudad como espacios multiuso. Es habitual emplazar los hoteles en el núcleo urbano, máxime en las ciudades europeas. En cambio, el *motel* americano confiere prioridad al coche, como antaño al caballo, y se crea el albergue moderno: casitas con aparcamiento, donde es nula toda relación entre los viajeros. Se trata de lugares de incomunicación, soledad y, a veces, de muerte.

Retomando el hotel como símil de la ciudad, donde se encuentran tanto calles, tiendas, jardines y restaurantes, como el decorado íntimo que genera la ilusión de la casa, con sus rincones para escribir cartas, butacas confortables, prendas de uso personal, todo ello encaminado a la creación de un espacio familiar, un símil de la propia casa. El hotel llega, pues, a ser una ciudad en sus espacios comunes y una casa (la de cada cliente) en sus espacios privados, confirmándose así la idea de un espacio multiforme, adaptable, apto para reemplazar dos construcciones fundamentales de la vida humana. Sin embargo, la coordenada temporal es diferente, ya que el hotel, incluso frente a la pensión, se caracteriza por ser un lugar de tránsito. El tiempo de la estancia es limitado por lo general, si bien hay ocasiones en que el huésped permanece meses e incluso años, convirtiendo el hotel casi en su propio domicilio. Éste podría ser el caso del protagonista de la novela *El año de la muerte de Ricardo Reis*, de Saramago, que llega a Lisboa procedente del Brasil y es conducido por el taxista a un establecimiento hotelero, que va a ser su primera vivienda en Lisboa. El hotel le atrapa en su rutina, donde conoce a sus dos amores: uno lejano, casi irreal, sublimado por la enfermedad –la joven Marcenda–; otro cercano, carnal, con una camarera del hotel. El *Bragança*, que en un comienzo parece acogedor, al cabo le rechaza por motivos vagamente políticos, tras una larga estancia que le ha permitido reconocer y reconciliarse con su ciudad, para luego encontrar su casa propia. Durante este tiempo, el hotel y Ricardo Reis acompañan sus vidas a la par que se amoldan al ritmo de la urbe como lugar de encuentros, de citas amorosas y espacio fronterizo del personaje con el viejo mundo.

La permanencia prolongada en los hoteles altera la función primordial del espacio multiuso como lugar de tránsito. Conviene destacar a este respecto la relevancia de los marcadores del “afuera” y el “adentro”, que funcionan de forma desigual. La vida del hotel parece volcarse hacia adentro, aumentando el confort interior, incluso en el caso de hoteles-ciudad, que nunca exhiben su espacio periférico, sus calles sucias, su población errante y desorganizada. En las entrañas del hotel-ciudad, en la vertical descendente –es decir, en los bajos–, se vislumbran las tuberías, las cloacas, las calderas, multitud de “servicios ocultos” (recuérdese el tráfico de órganos a cambio de documentos que tiene lugar en un hotel en la película *Negocios ocultos* de Stephen Frears de 2002), sucios, desagradables, que despiden olores a lavandería, plancha, vapores de diversa procedencia, alimentos rancios, etc. Si la ciudad real se proyecta tanto en horizontal como en vertical, para el hotel prevalece esta última dimensión. De un lado, está el vientre del edificio, preñado de lo que los clientes no pueden ni deben percibir; de otro, las plantas superiores, destinadas a los más pudientes. Tanto el espacio de la ciudad como el del hotel pueden sufrir ataques de ladrones, asesinos, perturbados sexuales, drogadictos y todo tipo de delincuencia y marginalidad social, a veces alojada en el hotel objeto de sus crímenes, que opera desde dentro y lleva el disfraz del servicio: buzo de fontanero, ropa de camarero, de pinche de cocina, aunque también el frac del gran señor, o el abrigo de pieles de las damas. El “afuera” es aquí emblemático por la ubicación del edificio en su entorno, lo que imprime carácter y crea leyendas urbanas, aunque asimismo puede limitarse al reducido espacio de la acera asignado a la entrada. Así como la ciudad vive, se concibe y opera hacia fuera, el hotel-ciudad, por compleja que sea la ilusión de realidad urbana que suscita (jardines, terrazas, fuentes...), todo lo reúne dentro a la manera de un amplio recipiente bien cerrado, frente a la topografía abierta de la ciudad. En ésta, los barrios establecen barreras sociales, mientras que en el hotel tal discriminación está marcada, en su estructura verticalizada, por el “supra” y el “infra” de su espacio. La planta baja, por lo general, constituye una prolongación de la calle, del “afuera”, el área de tránsito por excelencia, de los encuentros, de las citas y esperas, de relación directa con el personal del hotel. El hall reviste las funciones de una plaza pública, ya que públicos son, en general, los servicios que en él se disponen: bar, restaurante, boutique, peluquería, floristería, puesto de periódicos, jardines interiores o exteriores, a los que pueden acceder de igual manera los huéspedes inscritos y los visitantes; son puntos susceptibles de contacto y conflictos humanos, todo bajo la libertad vigilada desde el tradicional mostrador de recepción, más tarde reforzado por las cámaras, las mismas que se encuentran por las calles.

En las ciudades de la dictadura (sea del signo que fuere), el hotel proporciona a los servicios de seguridad la obligatoria información sobre sus ocupantes, incluido todo género de sistemas de vigilancia (micrófonos y cámaras ocultas) en los espacios privados. El hotel se convierte así en una especie de cárcel para el extranjero, que prefiere el aire de la ciudad real a esta falsa y peligrosa “vivienda”. Así es como aparece el hotel *Rossia* de Moscú citado por Leguineche en su libro *Hotel Nirvana, la vuelta a Europa por los hoteles míticos y sus historias*, y también el hotel *Intercontinental* de Bucarest en la novela *Libertad* de Ignacio Vidal-Folch, ambientada en los años más crudos de la dictadura de Ceaușescu:

Le despertó el rumor característico de las habitaciones de hotel, esa onda sonora que dejaron los huéspedes precedentes o la queja de las cañerías y motores del sótano cansados, o un micrófono que delata su escondite tras el espejo, en el jarrito con flores de papel, en el auricular del teléfono descompuesto. Fue resucitando en la celda caldeada, entre tres paredes anaranjadas y un vidrio empañado que daba al balcón suspendido sobre el mundo, y el zumbido le acompañó mientras se afeitaba, duchaba, perfumaba y vestía con el celo habitual, digno de ceremonias sacras. [...] La entrada estaba prohibida a los rumanos si no iban acompañados de los huéspedes extranjeros, y los estudiantes cuando pasaban por delante imaginaban el bar como la cueva de Alí Baba y los cuarenta ladrones. [...] ¿Y acaso hay algo más dulce y más triste que dejar pasar el tiempo en una anónima habitación de hotel, en compañía insignificante, en plástica insignificante, con un whisky cargadito para descongelar el alma, mientras al otro lado de la ventana, más allá de la rechoncha mole del Teatro Rumano, el miedo ronda a hombres pequeños como escarabajos y sobre los lejanos tejados, cuajados de chimeneas apagadas, se van encendiendo en el anochecer las lucecitas de los recuerdos? (Vidal-Folch 1996: 40, 62, 100)

Los hoteles han sido asimismo escenario de complots y conspiraciones políticas, de reuniones de espías o de jefes de estado que viajan de incógnito. Leguineche cita el hotel *Cuatro estaciones* de Munich, donde se encuentran Hitler, Daladier, Chamberlain y Mussolini, en la entrega de los Sudetes (Leguineche 1999: 179-180). Hoy en día, el *Metropol* de Bruselas llega a ser, no ya la prolongación de la casa, sino la de la oficina, convirtiéndose en centro de operaciones comerciales y bursátiles.

A pesar de las muchas y complejas relaciones del hotel con el espacio, y de las sugerencias de índole metafórica que implica la interpretación de los marcadores “arriba-abajo” y “afuera-adentro”, nuestro interés se centra en la proyección estética-literaria de un edificio civil y público que cumple una serie de funciones sociales representables con lenguajes distintos del urbanístico, antropológico y sociológico. Como ya queda dicho, se trata de un espacio total, equiparable a un centro vital, como es la casa, y al espacio social que es la ciudad. Lo que diferencia al hotel de ambos espacios es el factor tiempo, por lo fugaz y limitado. La expansión del espacio hotelero no supone en absoluto la modificación del tiempo. El hotel es un lugar de paso, por lo que el tiempo así se circunscribe a la duración real de la estancia del viajero en una determinada localidad. Sólo en contados casos el hotel sustituye a la casa, siendo la permanencia indefinida. Es el caso, por ejemplo, del Conde Giuseppe di Stefano que, amenazado por la Mafia, tiene que refugiarse en el palermitano *Hotel delle Palme*, de donde no saldrá sino camino de la tumba (*vid.* Leguineche 1999: 101-102).

De este modo, el hotel evoluciona de un lugar familiar, de estancia prolongada y cíclica (caso de la pensión), a un *no-lugar*, donde nadie conoce a nadie y cuyos largos corredores semejan calles desiertas, y sus puertas cerradas, casas deshabitadas. Más aún que los hoteles, los moteles comportan espacios sin carácter definido, anónimos; los huéspedes pierden todo contacto con la recepción, ya que los sistemas electrónicos les permiten disponer de autonomía: salir y entrar sin dar cuentas a nadie. Lugares de paso, no-lugares, espacios multiuso, más parecidos cada día a

centros comerciales o grandes aeropuertos, donde la gente se cruza, se mezclan los idiomas y desaparecen los saludos.

El escritor Jesús Torbado, que viaja mucho, no se siente feliz en esta clase de hoteles interactivos virtuales cibernéticos “la competencia es cruel y una de las crueldades mayores es llenar de originalidades los grandes hoteles. No hablo de las invenciones justificadas, [...] sino de las que responden a los caprichos de los diseñadores, decoradores y amos de la electrónica”. (Leguineche 1999: 321)

Sitios de todos y de nadie, los hoteles han dejado en la literatura y en el cine una marcada huella, debido justamente a sus múltiples funciones y por asimilarse a los espacios más idóneos para realizar los principales ritos de paso en una urbe. Si bien la ciudad es testigo de nacimientos en plena calle o en diferentes medios de transporte, la literatura confiere más relieve a los ritos de iniciación erótica celebrados en un hotel; desde la flamante y esperada “noche de bodas”, en que el hotel proporciona todos los aditamentos necesarios (flores, *champagne*, chocolates, etc.), hasta la “cita” erótica vulgar. Consumada tal iniciación, el hotel –como espacio distinto al de la casa, protector del anonimato– deviene el cobijo por excelencia del amor prohibido, furtivo, sórdido, en habitaciones por horas, o suntuoso en amplias suites de lujo. Como espacio para encuentros y desencuentros, el hotel incrementa su acogida, ofreciendo intimidad a los amantes, y puede, de ese modo, desde albergar la iniciación sexual como rito de paso, hasta convertirse en un espacio de transgresión. Citamos nuevamente el *Hotel delle Palme*, punto de encuentro adúltero de la bella Angelica Sedàra, una de las figuras principales de *El gato pardo*, de Lampedusa.

La literatura decimonónica, como la de comienzos del siglo XX, recalca la importancia del hotel-balneario como espacio de transgresión sexual, con repercusiones morales, incluso religiosas. Recordamos a este propósito el escenario del hotel del Lido en *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, donde se desarrolla de forma sutil –entre el hall, el comedor y los jardines– la transformación del protagonista mediante una iniciación amorosa transgresora, que hace de Tassio, el hermoso polaco adolescente, alojado en el mismo establecimiento, objeto de deseo, búsqueda y persecuciones casi irreales, ensoñaciones y debates morales. Dicho hotel será el lugar postrero para Gustav von Aschenbach, donde se funde el amor prohibido –rotas ya las barreras morales– con la muerte, bajo la imagen de la Venecia enferma. Vemos, pues, que de los ritos eróticos, de iniciación y de ruptura, se llega al rito de paso –esencial para el ciclo vital– de la muerte. El espacio del hotel juega un papel señero en la realización de tales ritos. Unas veces es elegido voluntariamente para ello; otras, constituye el espacio que elige la muerte para irrumpir de forma violenta y cruel. Lugar de amor, de encuentros clandestinos, bailes benéficos, citas de la cosmopolita sociedad alejandrina, es el *Cecil Hotel*, mencionado por Forster en su guía de la ciudad egipcia. Lawrence Durrell convierte dicho hotel en espacio emblemático de su *Cuarteto de Alejandría*, encaminando a sus protagonistas a los salones más allá de los cuales se intuyen las habitaciones a través del lenguaje gestual, amoroso o político.

Se habían conocido en el mismo lugar donde yo la vi por primera vez, en el descolorido vestíbulo del Cecil, en un espejo. En el vestíbulo de ese hotel moribundo las palmeras se quiebran y reflejan sus hojas inmóviles en los espejos de marcos dorados. Aquí sólo pueden vivir permanentemente los ricos, envueltos en este otro marco dorado que dan la vejez segura y la jubilación. Yo busco un alojamiento más barato. (Durrell 1970: 90)

El hotel como espacio del amor, lícito o ilícito, se iguala como espacio de la muerte. La realidad nos proporciona ejemplos tales como el suicidio de Cesare Pavese en un hotel de Turín, o como el parisino *Hotel Ritz*, asociado estrechamente al trágico accidente de la popular Lady Di. En el *Gran Hotel* de Roma, muere el rey de España Alfonso XIII (1941), hotel que ejerce de capilla ardiente. En 1898, a las puertas del hotel ginebrino *Beau Rivage*, a orillas del lago Lemán, la emperatriz austriaca Sísí encuentra la muerte a manos de un anarquista italiano. La relación podría extenderse a hoteles de menor categoría.

Crímenes y suicidios que tienen un hotel por escenario pueden perpetrarse ya en la privacidad de sus estancias, ya en los espacios públicos del mismo. En la literatura policíaca –y más especialmente en la novela negra, o de misterio–, la habitación de hotel o el motel es con frecuencia escenario de un crimen. La serie la homologan las novelas de Agatha Christie. En *El hotel Bertram*, todo un establecimiento constituye el ámbito de varios crímenes, engaños y ambigüedades, abocados a confundir a todos, excepto a la perspicua Miss Marple. El hotel, apacible en apariencia, confortable y moderno, a la par que familiar y “chapado a la antigua”, demuestra ser un antro de crímenes y estafas, que camufla su verdadera faz bajo la edulcorada apariencia de un hotel *demodé*. Luego resulta haber estancias con cadáver, corredores oscuros y una tranquila calle, ámbito del “afuera” del hotel, convertida en umbral de asesinatos.

La novela *Gran Hotel (Menschen im Hotel)*, de la escritora austriaca Vicki Baum, nos muestra cómo en un hotel puede haber de todo: desde cruces de vidas dispares, historias amorosas, desengaños, muertes, etc., hasta cómo operan ladrones y detectives; en suma, un edificio que funciona igual que toda una urbe. Inspirará una inolvidable réplica cinematográfica, protagonizada por Greta Garbo, y abrirá una amplia senda a una serie de novelas de “hoteles” (A. Hailey) que alcanzarán también la gran pantalla, así como la televisión. Aparte de estos relatos que identifican la “historia” con la fisiología de un hotel, podemos mencionar episodios harto significativos: ahí está, por ejemplo, la novela de Cesare Pavese *Entre mujeres solas*, cuya protagonista regresa a Turín, su ciudad de origen; y tiene que alojarse en un hotel, pues carece ya de raíces, de casa y de familia. El hotel es ahora un lugar de paso, un dormitorio para descansar, plaza donde se afincan su persona y donde puede ser localizada; pero carece, pese a la larga estancia, de cualquier relación con la ocupante que haga de él un espacio familiar. Es más, comporta el sitio donde se produce el conato de suicidio de una joven, quien, una vez salvada, pasará a formar parte del círculo amistoso de la protagonista. El innominado hotel turinés imprime soledad a una mujer sola y es un lugar de muerte para otra. En otro innominado hotel palermitano, próximo a la estación del ferrocarril, se extingue la vida del príncipe

Fabrizio de Salina, de *Il Gattopardo* lampedusiano. Aquel que poseía palacios y villas espléndidas en toda Sicilia pasa de la vida a la muerte en una habitación “con todas las comodidades”, en un momento de fuerte calor veraniego.

Se ahogaba uno en aquella habitación baja: el calor hacía fermentar los olores, intensificaba el de las peluches mal sacudidas; las sombras de las docenas de cucarachas aplastadas surgían en su olor medicamentoso; fuera de las mesitas de noche los tenaces recuerdos de los viejos y distintos orines ensombrecían la habitación. Hizo abrir las persianas: el hotel estaba en la sombra, pero la luz refleja del mar metálico era cegadora. Sin embargo, esto era mucho mejor que aquel hedor de cárcel. (Lampedusa 2007: 253)

En este lugar sórdido, lejos del fragante jardín de su villa, el príncipe percibe, en el sueño que empaña sus ojos y emborriona su mente, la figura joven de Angélica y el olor a mar.

El cuarto de un hotel puede ser el espacio que alberga el tránsito de un estado a otro dentro de un ciclo vital, pero puede también, como lugar de transgresión, ser una puerta abierta, un umbral intermedio entre éste y otros mundos, a modo del espejo mágico que atraviesa Alicia. En su novela *La noche de San Juan*, Mircea Eliade retoma un motivo recursivo en su narrativa y en sus escritos autobiográficos: es el descubrimiento (en sus *Memorias*) y la existencia en la ficción de una estancia ubicada en un hotel bucarestino, donde el protagonista, que tiene su propia casa en la ciudad, se refugia para escribir. El espacio elegido tendrá un nombre: se llamará *Sambô*, un nombre *hápax*, que hace de la vulgar habitación un lugar encantado, apto para abrirse a otros mundos, a otros tiempos vislumbrados en su experiencia infantil. El tiempo psicológico y el tiempo histórico se anulan; el espacio se circulariza convirtiéndose en espacio total, paradisíaco, en una isla. El ocupante autobiográfico de la estancia *Sambô* verá en ella el lugar de la felicidad solitaria, de la felicidad del uno solo. Insatisfecho, no obstante, buscará su pareja ideal en el bosque prohibido y emprenderá, de este modo, su camino hacia la muerte.

–Hemos llegado. Aquí está mi habitación secreta. Os suplico que no le habléis a nadie de esta visita. En otra ocasión os diré por qué... [...] Era un hotel nuevo, bastante limpio pero carente de gusto y a malas penas podía esconder su pobreza.

–Pasad –les dijo Stefan después de encender la luz–. Os ruego que habléis muy bajo, pues las paredes son de adobe y se oye todo. Siento no poder ofreceros nada [...]. Aquí no consumo nada. A veces, cuando tengo sed, bebo agua del grifo en un vaso. Eso es todo. Como en la habitación sambô, en ésta también están suspendidas todas las funciones fisiológicas. Cuando tengo hambre bajo a la calle y me compro un bollo. Pero no puedo comérmelo aquí. No puedo subir a la habitación secreta con un bollo o un yogur o una bolsa de fruta. Así ocurría en la habitación sambô –añadió sonriendo–. Antes de revelaros el gran secreto, tengo que contaros la historia de la habitación sambô. [...] Tendría yo unos cinco o seis años y me encontraba con mi familia en Movila. Vivía en una especie de villa-hotel que tenía dos plantas y unas quince o veinte habitaciones. [...] Oí pronunciar con voz solemne la palabra ¡sambô! Súbitamente, todos enmudecieron y bajaron los ojos al plato. Luego fueron repitiendo

cada uno de ellos ¡sambô!, ¡sambô!... En ese momento, sentí un escalofrío como nunca antes lo había sentido. Sentía que había penetrado en un arcano inmenso y estremecedor. [...] salí, atravesé lo más rápido que pude el pasillo y subí al segundo piso. No sabía adónde dirigirme pero sentía cómo me brincaba el corazón en el pecho cada vez más. Cerré los ojos de miedo y empecé a andar muy despacio por la alfombra hasta el fondo del pasillo. No sé si anduve mucho o poco, pero de repente me encontré delante de una puerta y en ese instante comprendí que estaba delante de sambô. [...] Los transparentes estaban echados y la habitación estaba sumida en una misteriosa penumbra, un frescor completamente distinto al de las otras habitaciones en las que había entrado hasta entonces. No sé por qué, pero me parecía que allí todo flotaba en medio de una luz verde. Quizás los transparentes eran verdes. Por otro lado, la habitación estaba llena de muebles de todas clases, de cofres y cestos con papeles y periódicos viejos. Pero a mí me parecía que era verde. Y entonces, en ese instante, comprendí lo que era sambô. Comprendí que existía aquí en la tierra, junto a nosotros, al alcance de la mano y, no obstante, invisible a los demás, inaccesible a los no iniciados, un espacio privilegiado, un lugar paradisíaco que, si se tiene la oportunidad de conocer, es imposible olvidar en toda la vida. Pues en sambô sentía que yo no vivía como había vivido hasta entonces. Vivía de otra manera, poseído de una continua e indecible placidez. No sé de dónde procedía esa placidez sin nombre. Más tarde, al recordar a sambô, he tenido la seguridad de que allí me esperaba Dios y me tomaba en brazos en cuanto traspasaba el umbral. Nunca más he vuelto a sentir una felicidad comparable, ni siquiera en la iglesia, ni en un museo. Jamás, en ninguna parte. [...] Se detuvo extenuado y encendió otro cigarrillo.

—Pero, en el fondo, ¿qué es sambô? —preguntó Ileana—. ¿Qué significaba esa palabra? (Eliade 1998: 88-91)

Finalmente, Patricia Highsmith nos ofrece la imagen curiosa de un hotel situado en Washington Square, lugar de la novela homónima de Henry James. No se trata esta vez ni del anonimato ni de una muerte violenta, sino de lo que vive y siente un huésped habitual de los hoteles descuidados; esto es, una cucaracha. El cuento gira en torno a la mala vida del bicho que ha pasado, igual que el establecimiento, de una confortable vida, con restos de comida opulenta, a una vida miserable, acorde con la degradación del hotel. Así, pues, tras sufrir varias desgracias familiares, inferidas tanto por la escoba de la empleada como por la ruda bota de algún huésped, el ortóptero decide irse a otra parte.

Me he mudado. Solía vivir en el hotel Duke, que se encuentra en una esquina de la plaza de Washington. [...] Ahora, el hotel Duke tiene una maltratada marquesina verde, que se extiende por encima de la acera, con tantos agujeros que no protege a nadie de la lluvia. Después de subir cuatro peldaños de cemento, se entra en un sórdido vestíbulo que apesta a humo de marihuana, a whisky rancio, y que está insuficientemente iluminado. A fin de cuentas, la actual clientela no siempre desea ver a sus compañeros de hotel. Sé distinguir los pisos del hotel por su olor. A fin de cuentas yo era un residente en el hotel, con aposento hereditario, con más derecho que cualquiera de las bestias humanas alojadas allí. Soy (y conste que no soy Franz Kafka disfrazado) una cucaracha. Luego, lanzando maldiciones, el caballero recogió sus papeles.

–¡Washington Square! ¡Henry James se levantaría de la tumba si viera esto!
 Este fue el momento en que tomé una decisión. Yo me voy. Media hora después, me encontraba en una habitación calentita, con una gruesa alfombra que no olía a polvo. (Highsmith 2003: 124)

Vemos, pues, que el hotel, elemento esencial en la vida urbana, ha inspirado en torno suyo una literatura fértil y variada. En primer lugar, suscita leyendas relativas a personajes o sucesos históricos que, por su impacto político y social, económico o artístico, han marcado su impronta en el trascurso de los hechos de la vida moderna. Hay hoteles que han escrito la historia como sitios de encuentro, y otros, por ser lugares testimonio de heroísmo y valentía de periodistas de guerra (el Hotel Palestina en Bagdad, el Holiday Inn en Sarajevo). Hay hoteles míticos por su lujo, *glamour*, misterio, o bien por las figuras, sobre todo del mundo del cine, que los han habitado. Pero hay también modestos hoteles, no menos míticos por haber dado albergue creativo a autores de obras insignes.

EL CEMENTERIO: DE CIUDAD MICROSCÓPICA A MUSEO AL AIRE LIBRE

Edmundo GARRIDO ALARCÓN

Universidad Complutense de Madrid
 egarrido75@filol.ucm.es

Según el diccionario etimológico de Corominas la palabra cementerio viene directamente del griego pero su significado es “dormitorio”. Esto nos lleva inmediatamente a pensar en varios de los lugares comunes asociados al campo semántico de la tumba: desde el *descanso eterno* hasta la *última morada*. Así, la asociación del lugar de los muertos con la casa y la ciudad queda establecida de manera diacrónica. La palabra fue derivando en su uso del griego al latín y de ahí hasta la actualidad. Por otra parte, la palabra *necrópolis*, un neologismo que Corominas data tan tarde como 1914, engloba de manera precisa esta idea de la *ciudad de los muertos* como una versión a escala de la sociedad en su totalidad. Estas correspondencias lingüísticas, verdaderas metonimias, ya nos hablan de las potencialidades simbólicas y metafóricas de este espacio urbano.

En términos espaciales, el cementerio es ambiguo. Cerrado en el eje horizontal, está rodeado por una muralla, y abierto en el eje vertical, hacia el cielo y hacia la tierra. Es público en cuanto se puede recorrer libremente, pero cada tumba es privada, menos la fosa común u hoyanca. Actualmente puede ser sagrado o profano. Es el

lugar del *descanso eterno* pero las tumbas se suelen dar en concesión por algunos años, y se reciclan cuando no hay descendientes. Su urbanismo interno es sumamente variado. La única constante es que su planta remeda la de una ciudad: sectores de tumbas rodeadas por calles y algunos edificios clave, por supuesto diferentes de los civiles, como el crematorio, el columbario, etc. Una morfología reciente es el cementerio-parque donde las tumbas sólo son losas a ras de suelo, con un césped perfecto y árboles a su alrededor. Este cambio morfológico brutal, de la verticalidad de la estela o lápida a lo horizontal, elude la función más básica de la tumba, la de señalar el lugar (*Sema* es la palabra griega para *señal*, pero también para *tumba*). Así, estos cementerios-parque parecen estar pensados para disimular su función dentro del paisaje urbano. Veremos como esta configuración arquitectónica contemporánea se ha desplazado a los cementerios más antiguos y representativos, como Père Lachaise, mediante un procedimiento de silenciamiento, quizás cercano al descrito por el urbanista Paul Virilio.

Sólo por dar unos cuantos ejemplos, en general de occidente, vamos a hacer un breve repaso a ciertas configuraciones urbanas del cementerio. La historia de las ideas es clave en este acercamiento espacial. El cementerio pasa en la modernidad de estar adosado a la iglesia, de ser el *camposanto*, con la consabida exclusión de suicidas y herejes, a estar en el extrarradio de la ciudad y ser menos exclusivo. La aparición de cementerios laicos se enmarca en la lucha social, republicana, por un estado donde la Iglesia esté separada del Estado. Este cambio físico, originado en un cambio de paradigma social, será la clave del cambio de estatuto del arquetipo del cementerio en el imaginario literario. Es lo que Javier del Prado llama la *crisis de la trascendencia* y es un cambio bastante asentado en los estudios literarios. Sólo vamos a precisar que en el caso del cementerio éste pierde su configuración de *espacio de paso*, frontera hacia el *más allá* religioso para convertirse en un límite, espacio de *aporía*, sin salida en la conciencia atea.

El paradigma medieval se puede ver claramente en un texto clave, *El cementerio peligroso*: “[...] vio junto al camino una capilla alta y hermosa cuyo cementerio estaba rodeado por un muro. Gawain pensó que allí estaría a salvo para pasar la noche” (Anónimo 1984: 18). El lugar se vuelve inquietante al estar habitado por un demonio, como podría estarlo un bosque o un castillo, y no por el hecho de ser un cementerio. De hecho, la posibilidad de dormir en él nos recuerda que muchos cementerios, debido a su ubicación céntrica y su morfología de espacios abiertos, fueron usados como mercados y lugares de paso. De hecho, Eugenia Popeanga recuerda, en sus diferentes cursos en torno a temas medievales, que aún se conserva en Salzburgo un cementerio medieval ubicado en el patio interior de un conjunto de casas y que, además de ser un lugar de paso en la actualidad, era el sitio donde se instalaba el mercado de la zona (St. Sebastianskirche). Saltando de literaturas y épocas, el cementerio de *Hamlet* ya es un espacio problemático pero sin duda trascendente. El fantasma del rey regresa porque no ha tenido una “buena muerte”, lo que nos lleva al conocido tópico del *Arte de bien morir*.

Finalmente, es fácil comprender, desde este punto de vista antropológico, como la imaginación simbólica del siglo XIX, heredera de esta evolución, incorpora rápidamente la angustia ante este final estricto, después de siglos en los que los eufe-

mismos de la muerte giraban en torno a una continuación del camino de la vida en otro espacio, entendiendo que si el alma ya no podía pasar al más allá entonces tenía muchas más posibilidades de *regresar*. Así se puede comprender, sin pretender explicar, la proliferación de narraciones fantásticas, especialmente de temática gótica, plagadas de cementerios y *revenants* saliendo de sus tumbas. En éstos, encontramos desde encuentros ilícitos y violaciones (en la obra de referencia de la novela gótica, situada en Madrid, *El monje* de Matthew Gregory Lewis) hasta falsos entierros, profanaciones, pasando por toda una serie de apariciones de fantasmas (en obras de Dumas, Poe, Stevenson, y un largo etcétera). Así podríamos pensar, generalizando, en el cementerio como un *marco* privilegiado para la escenificación de la crisis de la conciencia moderna.

Dejamos de lado otras configuraciones como las catacumbas, osarios, etc. Sin embargo, cabe destacar, por su visibilidad urbana, las tumbas construidas como monumentos a reyes o jefes de estado y terminan por constituirse en símbolos de poder y garantes de su legitimación. Procedimiento que se puede atestiguar, en el contexto de la asociación estado-iglesia, en la abadía de Westminster o en la Basílica de Saint Denis. Su destrucción y posterior rehabilitación, tratada en un relato por Alexandre Dumas padre, permite comprender la importancia de ese espacio en el imaginario francés de la monarquía. En un contexto laico, las evoluciones del *Panthéon* en el imaginario político francés han sido estudiadas como uno de los *lieux de mémoire* fundamentales, junto con la Marsellesa o el 14 de Julio, en el extenso estudio del mismo nombre dirigido por Pierre Nora. Este tema ha sido ampliamente estudiado en un ensayo recientemente aparecido, *Tumba y poder, el culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin*, de Olaf B. Rader.

Poniendo como ejemplo la ciudad donde esto se escribe, podemos llamar la atención sobre otra característica de la evolución urbanística de la mayoría de las grandes capitales: la ciudad de Madrid se ha construido sobre sus antiguos cementerios. En primer lugar, los que estaban adosados a las iglesias. Las clases sociales también se reflejaban en las posibilidades de enterramiento. En el Madrid antiguo, eran básicamente tres en orden decreciente de jerarquía social: dentro de la iglesia, en el cementerio adyacente a la misma o en los cementerios adyacentes a los hospitales (Gea 1999: 51). Todos sitios intramuros. Así la ciudad moderna está constituida por una serie de espacios abiertos, espacios públicos ganados a los muertos. En primer lugar la plaza, el espacio privilegiado del mercado, en especial en el Madrid más antiguo, como sucedió con los cementerios adyacentes a las iglesias de San Ginés, San Andrés o la plaza de la Cebada, antiguo cementerio musulmán. Posteriormente los cementerios serán reconvertidos en jardines (uno en el interior del Retiro, frente al Huerto del Francés), estadios (Vallehermoso) o simples campos de fútbol (Chamartín), dependiendo de su tamaño (Gea 1999: 86, 82, 76 y 83). Se trata de cementerios que habían sido construidos en el extrarradio y fueron engullidos por el desarrollo urbanístico de la ciudad. Por último, resulta inquietante el destino de uno de los cementerios adosados a hospitales que hemos mencionado; el antiguo *Hospital General*, hoy *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, tenía su cementerio detrás del edificio (Gea 1999: 85), es decir, donde se sitúa hoy la ampliación de Jean Nouvel (2005) con más salas de exposición, una librería y la biblioteca del museo, *hundida* en una fosa.

Justamente de muchos de estos cementerios desaparecidos nos habla una *crónica*, narrada curiosamente por un pintor, José Gutiérrez Solana. Publicada originalmente en 1923, *Madrid callejero* dedica un capítulo a los que ya en ese momento eran *cementerios abandonados*:

Al entrar en este cementerio saludamos al conserje, que debe estar bien satisfecho de tener para sí el más romántico y uno de los más hermosos jardines de Madrid, sobre todo en el verano, paseando entre las calles de cipreses, que en las noches de luna forzosamente tiene que sentirse algo poeta, filósofo y sentimental. (Gutiérrez Solana 1984: 53)

Es decir, ya encontramos aquí la conversión del cementerio en jardín con decorado romántico. Si buscamos entre los *viajeros*, una descripción interesante es la que nos ofrece Juan Goytisolo, por el espacio que trata: la *Ciudad de los Muertos* de El Cairo, descrita en *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*. Es el famoso cementerio cuyos mausoleos son habitados por familias completas, en condiciones precarias, con el compromiso de desalojar los días en que los deudos de sus habitantes subterráneos los conmemoran. Goytisolo combina el cuadro pintoresco con la problemática social e histórica, desde una posición sumamente consciente de los peligros del exotismo en que han caído tantos viajeros occidentales en oriente. Dejamos planteada, ya que no es posible realizarla aquí, la comparación entre la visión positiva de la cotidiana proximidad del espacio de la muerte que transmite Goytisolo en su *Estambul otomano* con la crónica que hace Orhan Pamuk en su *Estambul, ciudad y recuerdos*, imbuida de la *amargura* que atraviesa todo el texto.

El modelo del cementerio como ciudad a escala se invierte cuando diferentes autores, con diversos tonos, usan el cementerio como *metáfora* de la ciudad. Quizás el ejemplo más significativo, en especial por el lugar donde esto se publica, sean las palabras de *Fígaro* el día de difuntos de 1836: “Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. *Madrid es el cementerio*. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo” (Larra 2001: 395). Un ejemplo contemporáneo de la validez de esta figura es la *ciudad-moridero* que recrea la situación de Ciudad Juárez en la novela póstuma de Roberto Bolaño *2666*, como ha estudiado en un texto de este mismo volumen Patricia Rivera. Otros textos interesantes que mencionamos de pasada son el capítulo 6 del *Ulises* de Joyce y su irónico descenso al Hades del cementerio, pasando por la puerta del hospital, adyacente, y el bar, frente a su puerta; el relato circular de la vida de Grenouille, protagonista de *El perfume* de Patrick Süskind, que nace en un cementerio-mercado (*Cimetière des Innocents*) y regresa a él a morir devorado; y la novela contemporánea *Cuando llegue el momento* del austriaco Josef Winkler, en la cual el espacio del cementerio se convierte en *leitmotiv* y eje que articula la narración.

Para dar un ejemplo comparatista, vamos a mostrar el desplazamiento de la configuración simbólica de Père Lachaise desde dos textos narrativos de Honoré de Balzac hasta un libro de viajes de Mark Twain. El pasaje más conocido del primero res-

pecto a este espacio se encuentra al final del *Père Goriot* pero realmente apenas hay una caracterización del espacio. Sí resulta interesante el decorado romántico de la escena y la observación de París desde la altura, lo que permite la famosa frase de Rastignac:

Caía la tarde, un húmedo crepúsculo irritaba los nervios, miró la tumba y en ella enterró su última lágrima de joven, esa lágrima arrancada por las santas emociones de un corazón puro, una de esas lágrimas que, de la tierra en que caen, rebotan hacia los cielos. [...] Ya sólo Rastignac, dio unos pasos hacia lo alto del cementerio y vio París tortuosamente acostado a lo largo de las dos orillas del Sena, donde ya empezaban a brillar las luces. [...] Lanzó sobre aquella bordoneante colmena una mirada que parecía sorberle por adelantado su miel y pronunció estas grandiosas palabras: –¡Ahora nos las veremos los dos! (Balzac 2003a: 332-333)

Sin embargo, a nuestro juicio, es en *Ferragus*, la primera parte de la *Historia de los Trece*, publicada sólo un año antes que la anterior, donde aparece una visión más compleja de Père Lachaise. Por una parte, Balzac le dedica lo que podríamos llamar un breve ensayo sobre la muerte en París y su burocratización por parte de la administración, los *ciceroni*, preparados para guiar a los visitantes por el dédalo del cementerio, y su curioso conserje. Por otra parte, menos costumbrista, encontramos una reflexión que mediante la yuxtaposición de dos descripciones, la vista del cementerio y la de París, catalizadas mediante un símil científico, el microscopio, transmite perfectamente la mentada comparación entre ambos espacios. No citamos la descripción inicial por ser una acumulación de elementos y pasamos directamente al pasaje donde comienza la comparación.

¡Una comedia infame! [Père Lachaise] Es aún todo París con sus calles, sus muestras de tiendas, sus industrias, sus hoteles, pero visto con el lente de la disminución; un París microscópico, reducido a las exiguas dimensiones de las sombras, de las larvas de los muertos; un género humano sin más grandeza ya que su vanidad. // Luego vio Julio a sus pies, [...] al verdadero París, envuelto en un velo azulado producido por sus humos y que la luz del sol hacía entonces diáfano. (Balzac 2003b: 258)

Por supuesto, la reflexión final de Jules, que omitimos, no se puede comparar en su peso ontológico a la de Rastignac, pero lo que nos interesa aquí es la configuración urbana, fundada en el estatuto trascendente del espacio que representa el final de la vida. Castex, en una nota a este pasaje, señala que desde su primera juventud Balzac visitaba el cementerio para “instruirse y meditar” (Balzac 1956: 164). La “comedia infame” conlleva una ironía pero esta se asocia a la muerte inevitable, no a una mirada moderna sobre un sentimentalismo romántico exacerbado. Así entroncamos con la visión que nos aporta Mark Twain en su libro *Un yanqui por Europa camino de Tierra Santa* (*The Innocents Abroad, or The New Pilgrim's Progress*, donde ya el título expresa una ironía intertextual respecto a la alegoría de John Bunyan, libro de cabecera del puritanismo colonial de sus antepasados). Como es común a lo

largo de este libro, Twain articula su texto mediante un trabajo paródico. Así, primero caracteriza el espacio en base a tópicos reconocibles, y bastante cercanos a los de Balzac, para luego desmontarlos. Focaliza su desacralización en la tumba de Abelardo y Eloisa, ya que es la tumba que más le llama la atención por la cantidad de visitantes del más variado tipo que concentra. Lo hace escribiendo una versión irónica de su historia “en parte para honrada información al lector, y en parte para convencer a una parte del público de que ha estado malgastando innecesariamente gran cantidad de sentimientos cotizables” (Twain 1993: 88). Luego, al no encontrar el patronímico a Fulbert, lo llama *George Washington Fulbert*, y finalmente carga contra el romanticismo en la figura de Lamartine, quien “derramó verdaderas cataratas de lágrimas [sobre la historia de los amantes], si bien es verdad que ese buen hombre nunca pudo ver algo ligeramente patético sin desbordarse” (Twain 1993: 92). El cementerio aprovechado como espacio para grandes finales en Balzac e ironizado por Twain ha tenido un destino que nos permite dar un cierre a la idea inicial de cierto silenciamiento de la función básica del cementerio. Esto se puede comprobar en la manera en que el *Mairie de Paris* presenta este espacio en un CD-ROM de hace ya 10 años como un “musée en plein air”. Su cabecera habla de “le plus grand parc intra-muros de la capitale”. En el sitio oficial del *Mairie de Paris* (www.paris.fr), los cementerios se encuentran en la categoría de “Parcs & jardins”, donde se presentan como “véritables musées-jardins à ciel ouvert”.

Para concluir este paseo literario no podemos dejar de lado el cementerio configurado como espacio literario. El epitafio aparece en la antigüedad (por ejemplo en la antología de *Epigramas funerarios griegos*, de la Biblioteca Clásica Gredos) y se desarrolla hasta convertirse en una forma literaria renacentista, ya desvinculada de la lápida misma. Más tarde aparecen los *tombeaux* barrocos, de larga tradición en la literatura y la música francesa hasta la modernidad. Tampoco se puede dejar de mencionar en este contexto la conocida *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters y el poema-cementerio *Canto a su amor desaparecido* del poeta chileno Raúl Zurita. Se ha pasado de escribir sobre la tumba, epi-tafios, a escribir tumbas, quizás con la esperanza de que estas últimas sean más duraderas. Un caso menos conocido y que nos permite integrar el aspecto plástico del cementerio es el del cementerio de Săpânța, en Rumanía. Bruno Mazzoni da cuenta de estos epitafios tallados en madera, acompañados de originales ilustraciones policromadas, destacando “el carácter fundamentalmente irónico-burlesco del *cementerio alegre*” (Mazzoni 1996-2003: 72). La combinación de una estética colorida y folklórica, que es icono del oficio del difunto, con unos textos rudos pero mordaces y nada sentimentales, surgidos en pleno siglo veinte bajo el yugo comunista, hacen de este cementerio un espacio único de alegre resistencia y vitalidad. Como dijo Gómez de la Serna: “El epitafio es la última tarjeta de visita que se hace el hombre” (Gómez de la Serna 2003: 138). Por ello terminamos con dos breves epitafios. Uno real, grabado sobre la tumba de Vicente Huidobro, ubicada frente al mar: “Abrid la tumba / al fondo / de esta tumba / se ve el mar”, y otro, no usado realmente, de Groucho Marx: “Excuse me, I can’t stand up”.

Bibliografía

Obras de referencia

- AMENDOLA, Giandomenico (1983): *Uomini e case: i presupposti sociologici della progettazione architettonica*. Bari: Dedalo.
- AUGÉ, Marc (1998): *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- (1998): *Los “no lugares”. Espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (2001): *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France.
- BARTHES, Roland (1985): “La Semiologie et l'urbanisme”, en *L'aventure semiologique*. París: Seuil.
- FORCADELA, Manuel (1998): “A navalla e a lúa” [en línea]. En: *Acheronta: Revista de psicoanálisis y cultura*, 8: 1-43. Buenos Aires: Psicomundo.com. En: <http://www.acheronta.org> [Consulta: 29/04/2008]. ISSN: 0329-9147.
- GEA ORTIGAS, María Isabel (1999): *Historia del oso y del madroño (los escudos de Madrid) - Antiguos cementerios de Madrid*. Colección: La pequeña biblioteca de Madrid. Madrid: La Librería.
- GIORDANO, Oronzo (1983): *Religiosidad popular en la alta Edad Media*. Madrid: Gredos.
- PEREC, George (2004): *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- PIKE, Burton (1981): *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- POPA-LISEANU, Doina; y FRATICELLI, Bárbara (eds.) (2006): *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitara.
- POPEANGA, Eugenia; y FRATICELLI, Bárbara (eds.) (2002): *Historia y poética de la ciudad: estudios sobre las ciudades de la Península*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ROMANO, Marco (1993): *L'estetica della città europea*. Torino: Einaudi.
- SANSOT, Pierre (1984): *Poétique de la ville*. París: Klincksieck.

Textos

- ANÓNIMO (1984): *El cementerio peligroso*. Madrid: Siruela.
- BALZAC, Honoré de (1956): *Histoire des treize*. Édition de Pierre-George Castex. Paris: Garnier.
- (2003a): *El tío Goriot. Obras Completas I*. Madrid: Santillana.
- (2003b): *Ferragus. Historia de los trece. Obras Completas V*. Madrid: Santillana.
- BLANCO-AMOR, Eduardo (1997): *La catedral y el niño*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (2001): *La Catedral*. Toledo: Antonio Pareja Editor.
- CLARÍN, Leopoldo Alas (2005): *La Regenta*. Barcelona: Crítica.
- DURRELL, Lawrence (1970): *Justine, El cuarteto de Alejandría I*. Barcelona: Edhasa.
- ELIADE, Mircea (1998): *La noche de San Juan*. Barcelona: Herder.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2006): *Greguerías*. Madrid: Cátedra.
- GOYTISOLO, Juan (1980): *Makbara*. Barcelona: Seix Barral.
- GRANDES, Almudena (2003): *Mercado de Barceló*. Barcelona: Tusquets editores.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (1984): *Madrid callejero*. Madrid: Trieste.
- HIGHSMITH, Patricia (2003): *Crímenes bestiales*. Barcelona: Anagrama.
- LAMPEDUSA, Giovanni Tommasi di (2007): *El Gatopardo*. Madrid: Alianza.
- LARRA, Mariano José de (2001): *Artículos*. Madrid: Cátedra.
- LEGUINECHE, Manuel (1999): *Hotel Nirvana, la vuelta a Europa por los hoteles míticos y sus historias*. Madrid: El País-Aguilar.
- LLOR, Miquel (1987): *Laura en la ciudad de los santos*. Barcelona: Destino.
- MARAGALL, Joan (1970): *Obres completes. Obra catalana*, vol. I. Barcelona: Selecta.
- Marie de Paris. *Paris.fr* [en línea]. Paris: 01/03/2006. En: http://www.paris.fr/portail/Parcs/Portail.lut?page_id=1702 [Consulta: 06/05/2009].
- MAZZONI, Bruno (1996-2003): “Epitafios de Săpânța, el alegre descanso”, en *ART: FMR* [La enciclopedia del arte de Franco Maria Ricci], Tomo 9, Siglo XX, vol. 3. Milano: Franco Maria Ricci imp. pp. 63-76.
- OLLER, Narcís (1997): *La papallona*. Barcelona: Selecta-Catalònia.
- RISCO, Vicente (1989): *O porco de pé*. Vigo: Galaxia.
- RODOREDA, Merçe (1976): *La plaça del Diamant*, en *Obres completes*. Barcelona: Edicions 6. pp. 352-526.
- SARAMAGO, José (1986): *A Bagagem do Viajante. Crónicas*. Lisboa: Caminho.
- TWAIN, Mark (1993): *Un yanqui por Europa camino de Tierra Santa*. Barcelona: Laertes.
- VIDAL-FOLCH, Ignacio (1996): *La libertad*. Barcelona: Anagrama.
- VV.AA. (1999): *Cimetière du Père Lachaise: un musée en plein air* [CD-ROM]. Paris: Mairie de Paris / A6-MédiaGuide.
- WINKLER, Josef (2003): *Natura morta. Novela corta romana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ZOLA, Émile (1958): *Le ventre de Paris*. Paris: Fasquelle.