

TESIS
EL ESPACIO DEL REALISMO SUCIO

por

ANTONIO MARTÍNEZ ARAGÓN

Expresión Gráfica, Cartografía y Proyecto Urbano

Departamento

Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería
Universidad de Granada



2015

Directores de Tesis

Elisa Valero Ramos
Juan Calatrava Escobar

30 de marzo de 2015

Editorial: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Antonio Martínez Aragón

ISBN: 978-84-9125-210-8

URI: <http://hdl.handle.net/10481/40662>

UNIVERSIDAD DE GRANADA

RESUMEN

El espacio del realismo sucio

por Antonio Martínez Aragón

Presidente del comité supervisor:.....

Profesores: Elisa Valero Ramos y Juan Calatrava Escobar

Departamento de Expresión Gráfica en la Arquitectura y la Ingeniería

Tesis presentada sobre el estudio del espacio narrado en literatura, concretamente en el Realismo Sucio, y sus paralelismos con la arquitectura contemporánea de algunos arquitectos como Lacaton & Vassal, Anna Heringer, Diébédo Francis Kéré, Rem Koolhaas o Zaha Hadid.

TABLA DE CONTENIDOS

Índice	i
Agradecimientos	v
Resumen	vii
Introducción	xi
1. Capítulo I: El realismo sucio. Ética formal	1
1.1. Introducción al realismo sucio	1
1.1.1. La política de la hipocresía	15
1.1.2. La desaparición de la historia	21
1.1.3. Heroísmo y biografía	24
1.1.4. Las libertades del capitalismo tardío	29
1.1.5. Realismo sucio. Genealogía	34
1.1.6. Esteticismo	41
1.1.7. Pobreza exótica	48
1.1.8. El realismo sucio y la hipocresía del capital	58
1.1.9. Realismo sucio. Historia	64
1.1.10. Realismo sucio. Teoría	68
1.1.10. La subversión de Bukowski	79
1.1.11. Liberación	80
1.1.12. «Táctica» o «estrategia» en el realismo	85
1.2. Necesidades mínimas de la literatura y la arquitectura	94
1.3. El espacio en el realismo sucio. Arquitectura de concienciación	106
1.4. Icono basura	115
2. Capítulo II: El espacio en la narración	119

2.1. Narración. Discretización arquitectónica.....	119
2.2. Espacio literario. Cobijo arquitectónico.....	122
2.3. Espacio vs. tiempo. <i>Cronotopo</i>	130
2.4. Espacio y personaje. Actividad doméstica.....	130
2.5. Semiótica del espacio. Cultura arquitectónica.....	134
3. Capítulo III: Análisis del espacio en el realismo sucio	139
3.1. Escritores. Arquitectos.....	139
3.2. Postmodernismo literario y arquitectónico	141
3.3. Carver, Bukowski, Lacaton & Vassal, Koolhaas, Hadid.....	142
3.4. Metodología	143
3.5. «Catedrab»	145
3.6. Representación del espacio. Materialización arquitectónica.	
Paralelismos entre ambas manifestaciones culturales.....	146
3.6.1. Estructuración del espacio. Asumir la complejidad.	
El FRAC.	
Reforma de la plaza de Léon Aucoc	
de Burdeos	146
3.6.2. Linealidad del texto.	
La casa D en Lége-Cap-Ferret.....	165
3.6.3. El foco de atención espacial. Ciudad Manifiesto	
en Mulhouse.	173
3.6.4. La representación del espacio y los sentidos.	
La materialización.	
Casa La Tapie	176
3.6.5. Focalización y espacio	183
3.6.6. La unidad espacial	185
3.6.7. Modos del espacio.	
59 viviendas en Neppert Gardens	187
3.7. Espacio y personaje.	

Arquitectura y usuarios	196
3.7.1. Vinculación entre usuarios y espacio.	
La ausencia del autor	196
3.7.2. El personaje y su espacio.	
Reforma de la plaza de Léon Aucoc de Burdeos	199
3.7.3. Espacios ajenos.	
Arquitectura exterior e interior.....	211
3.7.4. La arquitectura como metonimia	213
3.7.5. Influencia psicológica de la arquitectura en el usuario.....	218
3.7.6. Simbología de la arquitectura.	
Palais de Tokyo.	
El FRAC.....	222
3.8. Narrador y espacio.	
Arquitecto y proyecto.....	227
3.8.1. Espacio del narrador.	
<i>Desfamiliarización</i> arquitectónica	227
3.8.2. Objetivismo.	
Impronta arquitectónica	232
3.8.3. Primera persona.....	235
3.8.4. Distancia.	
Materiales conocidos. Construcción lógica.....	237
3.8.5. Perspectiva múltiple.	
Arquitectura poliédrica.....	239
3.8.6. Experiencia topográfica.	
De la vivienda a la ciudad.....	241
3.8.7. La descripción de los espacios.	
Acción.....	245
3.9. Verosimilitud espacial.	
Construcción real. Tradición.....	247
3.9.1. Realismo. El hogar (el refugio)	248

4. Conclusión.....	251
5. Anexo: «Catedral».....	257
6. Bibliografía general.....	278
7. Anexo II: Compromiso Derechos de Autor.....	293

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en estas líneas de manera sencilla y profunda la colaboración de todas aquellas personas que han contribuido en la elaboración de la presente tesis.

De manera especial a mis directores de tesis Elisa Valero Ramos y Juan Calatrava Escobar, por la constante disponibilidad a ayudar y por la precisión con que siempre me orientaron.

También quiero mostrar mi agradecimiento a la Escuela de Arquitectura de Granada y a todos sus profesores, en especial a aquellos con los que me crucé en las aulas entre los años 1996 y 2001, y que tanto me enseñaron.

Finalmente, agradecer a mis padres, Manuel y Ángeles, el cariño y la oportunidad que me han dado. A Susana, mi mujer, por su apoyo constante. Y por último, a mis hijos Gonzalo, Antonio y Adriana, a quienes les dedico esta tesis y por la comprensión que muestran conmigo por el tiempo que les robo con mis estudios y lecturas.

RESUMEN

Esta tesis trata de estudiar el espacio arquitectónico desde la literatura y como un hecho expositivo, usando como soporte a la vez que desvelando los paralelismos existentes entre la narración del espacio arquitectónico en la literatura y la arquitectura contemporánea. Esta relación se hace patente en aquellos periodos donde las vanguardias actúan con más rebeldía, casi como una digresión dentro del hecho creativo. Estos momentos, tal vez los más sugerentes, son los que ocurren más allá de lo que la modernidad establece como *canon*, de los academicismos, huyendo casi por refracción de los formalismos. En definitiva, estos periodos son todos aquellos a los que se les denomina *postmodernos*.

En literatura uno de estos subgéneros literarios que podríamos denominar postmodernos sería el «realismo sucio», surgido en los años 70. En el caso de la arquitectura el postmodernismo arranca en entre los años 60 y los 80, aunque realmente podríamos decir que se extiende hasta la actualidad. Es más, podríamos hablar de distintos grados de disposiciones postmodernas en el caso de la arquitectura: como la de los años 80 de Rem Koolhaas y Zaha Hadid, o las de Lacaton & Vassal, Anna Heringer o Francis Kéré más recientemente, también llamada «regionalismo sucio» en clara alusión al subgénero literario.

Para analizar la relación existente entre el espacio narrado y la arquitectura contemporánea, decido apoyarme en el análisis de una obra del realismo sucio determinada (*Catedral*) de

un autor concreto (Raymond Carver), y los proyectos de Lacaton & Vassal (de ahora en adelante L&V). Aunque el trabajo parte de apoyos concretos, se hace evidente esta constante relación entre los autores (no solo Carver) del realismo sucio como Bukowski y otros arquitectos (además de L&V) como Rem Koolhaas, Keré o Zaha Hadid. La metodología empleada consiste en el estudio analítico de los elementos que son necesarios tener en cuenta en la creación del espacio literario como: la estructuración del espacio, los modos del espacio, la focalización, la unidad espacial, los actantes, la influencia psicológica de la arquitectura, etcétera; y a partir de estos descubrir los paralelismos existentes con las ideas proyectuales en las obras de algunos de los arquitectos anteriormente mencionados.

Una de las primeras conclusiones que se nos desvelan es que tanto en el «realismo sucio» como en el «regionalismo sucio» es determinante poseer y partir de un ideario ético y por supuesto alejado de cualquier exceso retórico o formal. Una aceptación de la imperfección como camino para encontrar la belleza y por consiguiente la excelencia. Desde este ideario, surgen criterios comunes: construcción de espacios sencillos y casi vacíos, utilización de elementos y materiales conocidos, el uso de la tradición del lector y de los habitantes, una construcción casi mecánica, industrial, con elementos ya conocidos y usados, etc. En los dos casos (el literario y el arquitectónico) el autor se desvanece, cede cualquier protagonismo: en el caso del realismo sucio a los actantes y a la imaginación del lector; y en el caso de L&V a los moradores, a aquellos que habitarán sus espacios y transformarán a su gusto o según sus necesidades sus viviendas. La casi innecesaria intervención del autor, o la ocultación que este hace de sí en su obra es tal vez una de las características que más aleja no a sus autores, sino a

sus obras de todo lo que les precede, alejándolos de cualquier excentricidad de las operaciones formales o «rompedoras».

También entendemos la relación directa entre la escritura casi automática que produce la acción dentro de los relatos de Carver y la industrialización aparente, sin ambages, de los edificios de L&V. Lo que podríamos llamar creación objetiva.

Con esta arquitectura tan contemporánea como lo fue el realismo sucio dentro de la literatura, percibimos que hay un nuevo interés por esta cultura desarraigada, desengañada, en cuya arquitectura lo más destacable no es tanto la forma de sus espacios como *la manera* de la forma de esos espacios. Asumir lo imperfecto o lo ordinario como camino para la perfección. Y esto es lo que une directamente el realismo sucio con estos arquitectos contemporáneos.

INTRODUCCIÓN

La nueva arquitectura, reflejos del realismo sucio

Desde mediados de 2007 arrastramos una crisis sin precedentes y quizás la primera crisis global que de manera objetiva y *positivista* (práctica), nos ha zambullido de lleno en la carencia y en la precariedad, obligándonos a subsistir y a adaptarnos a una nueva realidad aparentemente más sucia y gris. Ahora todo nos parece mate, no hay brillo ni gloria, cualquier atisbo de opulencia solo nos queda en el recuerdo.

Hemos conseguido ver, como arquitectos, el atractivo de la intervención mínima, de los pequeños encargos, de la puesta en valor de edificios a partir de pequeñas manipulaciones del lugar, valorando aquello que pudiera ser deprimente a primera vista (ante una mirada frágil o sin solidez) y, en consecuencia, poniendo de relieve características distintas a la forma, a los acabados, a la apariencia. Emergiendo una arquitectura de fondo, de recorrido, sustentada sobre nuevos argumentos. Ahora los materiales más usados son anodinos, corrientes, la I+D se hace implícita en nuestras prospecciones con sistemas constructivos caseros, casi infantiles, en la utilización de materiales industriales casi de uso doméstico. La innovación no se deja en manos de casas comerciales o en productos de última generación. Hay una vuelta a un *realismo sucio*, a un saber dibujar nuevas arquitecturas con los apoyos de la preexistencia y de las carencias, sin recurrir a importaciones, aprehendiendo de lo que tenemos justo enfrente o a nuestro lado, volviendo a mirar de una manera nueva, tal vez inocente pero más sabia. Esta

manera *inteligente* de intervenir nos la vienen mostrando los arquitectos L&V desde el año 1996 en su propuesta para la plaza de Léon Aucoc de Burdeos.

En este trabajo no pretendo hablar de la arquitectura como estructura interna de una novela, de la composición de un relato, de las estrategias de la narración o de una metodología concreta de un subgénero literario, sino de *arquitectura*, de *espacio*, de *atmósfera*, de la semiótica de un lugar, de la ósmosis entre el personaje y el entorno, del orden narrativo a través de la arquitectura, de la importancia de la exposición.

El trabajo toma como campo de partida la literatura y más concretamente un subgénero literario realista que expone todo aquello que huele a cotidiano, sórdido, a periferia, con una narración que se aleja de los excesos del colorido posmodernismo y de la cara más consumista de los años cincuenta y sesenta. Una estética que condena la modernidad, un «regionalismo crítico», como lo clasificaría Liane Lefaivre: hablo del «realismo sucio». El *dirty realism* es un género literario indisociable del cuento (del relato), estructura que por su brevedad se amolda tanto en forma y fondo a la economía de medios y de contenido que subyace en el realismo sucio: abstracción, economía del lenguaje, uso de la elipsis, precisión y sobriedad descriptiva. Un nuevo espíritu que interacciona con todas las artes plásticas y que daría origen a un sinfín de términos: minimalismo, neoconstructivismo o *new spirit*..., y que denotan el interés que durante siglos existió sobre el debate plástico entre realismo e idealismo, entre distopía y utopía.



Imagen 1: *Oficina de N. York* (1927) de Edward Hopper.¹

Este estudio sobre el espacio del realismo sucio nos lleva de manera natural a encontrar una relación directa con una manera de hacer arquitectura alejada de modas y juegos formales. Una arquitectura que hoy por hoy tiene como uno de sus mayores exponentes a los arquitectos Anne Lacaton y a su marido Jean-Philippe Vassal. La tesis pretende desde unas suposiciones y el análisis de uno de los textos más representativos del realismo sucio, como es *Catedral* de Carver, llegar a desvelar las innumerables conexiones creadoras entre el realismo sucio y el realismo arquitectónico de Lacaton y Vassal, y por extensión a otros arquitectos que fijaron su atención en las periferias, como hizo Rem Koolhaas en los años

¹ <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/6f/52/46/6f52466cbf3229ab9f89d9cce87f5a9f.jpg> (6/4/2014).

ochenta en un proyecto (una serie de rascacielos) en la autopista que une Ámsterdam, Utrecht y Rotterdam, donde toma como referencia para su idea los bloques más anodinos y característicos de las periferias de las ciudades, que en palabras de Schklovsky: «los hace extraños»; al convertirlos en edificios buenos, arquitectónicamente cultos y esculturalmente presentes.

Como comienzo de esta tesis podríamos hacernos varias preguntas: ¿por qué se llega al realismo sucio?, ¿qué había antes?, ¿qué se hacía literariamente hablando en ese momento?, ¿la búsqueda del realismo viene provocada por el exceso?, ¿surgen los trabajos de los arquitectos Lacaton y Vassal gracias a las obras de otros arquitectos como Frank O. Gehry?, ¿solo se aprende cuando se yerra?, ¿por qué aparece la decadencia?, ¿la búsqueda de la verdad viene siempre después de un desengaño?, ¿es el realismo arquitectónico la única huída posible?, ¿por qué estas preguntas son constantes en cualquier disciplina artística?, ¿por qué estas cuestiones no dejan de repetirse?, ¿se puede aceptar la imperfección como parte de la belleza, o como camino de la excelencia?, ¿debemos asumir la complejidad?

Una de las cosas más interesante a la hora de hablar de la arquitectura pero a través del tamiz de otras disciplinas, buscando enlaces que las interrelacionen, es el darnos cuenta de que las preguntas que surgen entre los arquitectos, escritores, pintores, o cualquier otro artista, suelen ser similares, si no las mismas. Pero más interesante aún resulta cuando nos damos cuenta de que este estudio sincrónico podríamos hacerlo de manera diacrónica y tendría resultados similares. Esto se debe principalmente a que los ciclos se repiten, resurgen,

que la evolución artística pasa por hacer uso de lo anterior, de lo que ya existe, de un volver al origen para poder proponer algo nuevo. Y esto con leves modificaciones (debidas en parte al momento histórico en el que surgen) no deja de repetirse. Este fue uno de los motivos principales que me llevó a entrecruzar disciplinas distintas de épocas diferentes y, por qué no, de lugares muy distintos. Y darme así cuenta de los paralelismos, las conexiones, las coincidencias a la hora de pensar en arquitectura, del tratamiento del espacio, y de las similitudes que hay en la manera de exponer o representar unas intenciones proyectuales ya sea en un papel con formato A4 mediante palabras o en un plano A1 mediante líneas. Y las consecuencias de estas representaciones sobre el receptor: en unos casos el lector y en otras el morador.

En el realismo sucio desaparece la confianza en la perfectibilidad del hombre, en su capacidad de redención como camino para encontrar el lugar utópico tal y como lo detallaba Tomás Moro. Sin embargo, se da en el intradós de cada elipsis, de cada silencio, una presencia constante de aquellas virtudes inmanentes al hombre que parecen desconocer sus personajes, sus voces. Esto se hace de manera rigurosa y concisa, huyendo de cualquier patetismo o didactismo, con una nueva subjetividad sin idealismos que desemboca por el contrario en una objetividad a través de hombres que *viven y observan*.



Imagen 2: *Early Sunday Morning* (1930) de Edward Hopper.²

Esta nueva arquitectura se mueve en lo anodino de la clase media-baja e incluso más allá cuando ocurre no en las periferias de las grandes urbes (como los proyectos a los que nos tiene acostumbrados Koolhaas o Zaha Hadid), sino en países subdesarrollados donde se ubican muchos de los proyectos de Anna Heringer o Diébédo Francis Kéré. Estos arquitectos desvelan en sus intervenciones lugares que hablan de sus habitantes, como en los relatos de Raymond Carver, donde las estancias describen (con el mínimo de referencias) todo tipo de detalles de las vidas de los personajes.

² <http://www.thepublicprofessor.com/wp-content/uploads/2012/12/Edward-Hopper-Early-Sunday-Morning-1930.jpg> (3/3/2014).



Imagen 3: *Teacher's Housing* de Kéré Architecture.³

El origen del término *realismo sucio* surge en 1983 cuando el crítico norteamericano Bill Buford tituló «Dirty realism» el número ocho de su revista literaria inglesa *Granta*, anunciando así una nueva escuela de escritores norteamericanos (años setenta) que se contraponían a la metaficción académica imperante en Estados Unidos y Reino Unido. La influencia de estos escritores llega a nuestro país con ahínco en los años noventa perdurando hasta nuestros días de manera muy activa. Raymond Carver y Charles Bukowski son los principales exponentes del realismo sucio norteamericano de entre todos los escritores adscritos a este movimiento como John Cheever, Tobias Wolff, Richard Ford (con *Rock Springs*), que a su vez influyeron de manera decisiva en autores como Marek Nowakowski (con *War Reports from Poland*) o Jayne Anne Phillips así como en otros con estéticas más o menos próximas: Sam Shepard y Paul Auster, el cubano Pedro Juan Gutiérrez, el galés Irvine Welsh, el francés Michel

³ http://www.kerearchitecture.com/files/8514/0731/8361/2009-03-02_13340.jpg (6/5/2014).

Houellebecq y los poetas españoles Luis Antonio de Villena, Fernando Beltrán o Eladio Orta.

El término *sucio* fue criticado por los academicistas por ser un marbete más publicitario que otra cosa, o tal vez con la intención de sugerir una intención pornográfica, obscena o escatológica. Realmente el apelativo hacía referencia a ese espacio anodino de la clase media-baja norteamericana, tipificados como lugares sucios, decadentes, intranscendentes, donde se desarrollaba la acción. Lugares que hablaban más de sus habitantes que lo que pudiera decir el narrador omnisciente del relato de una manera más convencional o detallista.

En este género la geografía espacial se equipara a la geografía sentimental⁴: una cocina sucia con colillas pisadas en el suelo y una nevera vacía hablaban de una familia rota, *manchada por la vida* (traslación literal del término *dirty realism*). De ahí que sea tan importante en este género *el espacio*, del cual se hace una psicologización que actúa a través de sutiles metáforas de las incapacidades emocionales, de problemas sociales y, en definitiva, de aquellos temas más profundos y extensos.

Tomando como referencia los relatos y poemas de Raymond Carver y Bukowski apreciamos la importancia de la arquitectura, de los espacios, de las casas, de lugares periféricos que sirven como cerco existencial de los personajes en su narrativa. Carver no nos hablaba de ciudades ni de lugares extraordinarios, nos desvela pequeños lugares que nos

⁴ Jorge Romero, *Geografía sentimental: ciudad y fantasmagorías en las crónicas urbanas de Rubén Darío*, Revista Akademos, vol. 9, número 2, 2007.

aparecen desoladores como extensos desiertos, lugares de trabajo que pueden ser *bellos, sucios*, o *solitarios* y esto bastaba para poner en marcha la compleja cámara oscura que genera imágenes en el lector, en el receptor. Como una manera de proyectar. Una ósmosis entre estancias y personajes, donde la arquitectura habla de sentimientos, pero que en otras ocasiones la arquitectura o la atmósfera espacial es narrada por las palabras o los pensamientos de los personajes, a veces con humor, otras con huellas minúsculas.

basura⁵

estoy en un dormitorio oscuro con tres yonquis⁶,
mujeres.
hay bolsas de papel marrón llenas de basura
por todas partes.
es la una y media de la tarde.
hablan de manicomios,
hospitales.
están a ver si pillan para un chute.
ninguna trabaja.
lo suyo son los subsidios y vales de comida y
la atención sanitaria estatal.

⁵ BUKOWSKI, Charles, *Los placeres del condenado. Poemas 1951-1993* s.l., Visor Poesía, 2007. (8)

⁶ El término «yonqui», empleado para designar a la persona adicta a la heroína, es calco del inglés *junkie*, que procede de *junk*, basura, porquería, chatarra. El título del poema en el original es *junk*, y tiene así un doble sentido, remitiendo tanto a las mujeres yonquis como a la basura real de la que viven rodeadas.

los hombres son objetos que sirven
para conseguir el chute.

es la una y media de la tarde
y afuera crecen las plantitas.
sus niños están todavía en el colegio.
las mujeres fuman cigarrillos
y se trincan con desgana la cerveza y
el tequila
que he comprado yo.

echo el rato con ellas.
yo también quiero mi chute:
soy un yonki de la poesía.
[...]

Cuando L&V se plantean en 1996 su propuesta para la plaza de León Aucoc de Burdeos⁷, deciden no intervenir, no gastar dinero, proponiendo una nueva visión del problema, replanteándose de una manera novedosa las incógnitas del proyecto, considerando aquel espacio urbano como algo sereno y bello y cuya degradación podría corregirse con leves intervenciones de mantenimiento y reparación, alejándose por consiguiente de

⁷ «Lacaton & Vassal- Strategies of the Essential», en *Arquitectura Viva*, Monografías, N.º 170, Madrid, 2014.

intervenciones formales o rompedoras que en muchos casos inventan nuevas realidades y conllevan la decadencia implícita de su tiempo, abocadas sin remedio al fracaso y al abandono a pesar, por supuesto, de un elevadísimo coste (y no solo económico).

Estas intervenciones llamadas por algunos críticos «inteligentes», ya no hablan de formas, sino de economía, de sociedad, de la versatilidad del uso de los espacios. Son las rótulas sobre las que se construye la nueva ética arquitectónica. Como en los poemas de Bukowski o en los relatos de Carver, desaparece la retórica o cualquier tipo de licencia. Son arquitecturas no monumentales, basadas en una elementalidad sencilla pero carente de toda simpleza, en una construcción conocida, de una industrialización de andar por casa, casi de bricolaje (como en la Escuela «Meti» en Rudrapur, Bangladesh o los proyectos sociales de Kéré)⁸.

⁸ *Arquitectura Viva*, Más por menos, N.º 133, Madrid.



Imagen 4: *Meti-Handmade School* (2004-2006) de Anne Heringer (Bangladesh).⁹

De esta atmósfera nos habla permanentemente L&V a través de la atmósfera que tienen los lugares donde se intervienen y en especial los edificios en los que sea actúa mediante una transformación que plantea insertar unos usos nuevos muy distintos para los que los edificios fueron diseñados. Se trata de saber encontrar la belleza de esa decadencia sobrevinida por el tiempo o el desuso en un edificio y ponerla en valor. Esta es hoy por hoy la manera de ser verdaderamente contemporáneo.

⁹http://isthaturban.wikispaces.com/file/view/Isabel%20Gonz%C3%A1lez_METI-HANDMADE%20SCHOOL_03.jpg/383027912/800x531/Isabel%20Gonz%C3%A1lez_METI-HANDMADE%20SCHOOL_03.jpg (16/6/2014).



Imagen 5: *Nevera de hielo* (1966) de Antonio López.¹⁰

¹⁰<http://image.slidesharecdn.com/antoniolpez-realismomagico-110630073740-phpapp01/95/antonio-lpez-realismo-magico-36-728.jpg?cb=1309437554> (16/6/2014).

La arquitectura del realismo sucio se nos presenta reflejada a través del espejo de la narración objetiva, ubicada en un contexto concreto pero con una atmósfera descontextualizada, universal, pensada para sus diferentes usos, sus diferentes lecturas. El escritor actúa como un arquitecto que encuentra la evocación con un uso mínimo de elementos descriptivos e incluso impropios, dejando espacios con límites difusos, puertas entreabiertas, historias sin cerrar. Lugares donde toma importancia el silencio que se mueve entre las estancias que no se ven, que se desconocen o que tal vez no existan. No hay cabida a la retórica arquitectónica y menos a la retórica literaria. Esta literatura *intelectual* aporta una corriente estética comprometida con los distintos modos de vida. Ya no vale cualquier cosa que no se justifique. L&V, Anna Heringer o Francis Kéré nos enseñan cómo la arquitectura verdaderamente comprometida con esas distintas formas de habitar termina por dar sentido a un proyecto. Todo surge con naturalidad, no hay una imposición formal o constructiva, no hay una necesidad de modernidad inmerecida. La intervención contemporánea surge bajo el manto de un ética profesional que a su vez parte de una vida ética. No todo vale.

Los espacios de Carver y Bukowski actúan como *intermedialidad* entre la representación verbal y la representación visual, trayéndonos a colación el concepto de *Ekphrasis*¹¹ de Hermógenes de Torso dentro de *Ecphrasis Progymasmata*, donde se definía como «descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos».

¹¹ Pedro Antonio Agudelo, «Los ojos de la palabra. la construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria». Este artículo deriva del proyecto de investigación «Cuadros de ficción. La figura de la ecfrasis en tres cuentos de Pedro Gómez Valderrama» (2011), inscrito en la Línea Estudios del Lenguaje de la Universidad Eafit.

Cuando el escritor-arquitecto imagina sus arquitecturas puede actuar de una manera detallada y minuciosa, donde hay poco margen a la interpretación; o puede hacerlo de un modo alusivo, silencioso, elíptico y abierto donde toma especial importancia la visión del lector: como en el realismo sucio.

Espacios indisociables a sus moradores



Imagen 6: *Meti-Handmade School* (2004-2006) de Anne Heringer (Bangladesh).¹²

Los escritores del realismo sucio proyectan sus propios espacios y los escriben (los construyen) pero también piensan en su uso (en sus diferentes lecturas). El escritor se convierte en arquitecto. Esta parte *funcional* de la narración es probablemente lo más

¹²http://isthaturban.wikispaces.com/file/view/Isabel%20Gonz%C3%A1lez_METI-HANDMADE%20SCHOOL_03.jpg/383027912/800x531/Isabel%20Gonz%C3%A1lez_METI-HANDMADE%20SCHOOL_03.jpg (16/6/2014).

arquitectónico de sus relatos. Carver y Bukowski proyectan espacios y los definen pensando en el lector como un encargado de obra que tiene que desmenuzar los planos creados con palabras, y entender y visualizar la arquitectura que representan. Pero no solo la forma, sino su atmósfera, el intradós (la idea). El lector se convierte en maestro de obras de una arquitectura donde la forma es el argumento de la historia que quiere narrarse, el uso final del espacio.

En la arquitectura escrita no existen puntos de fuga, ni existe una línea de horizonte, y por supuesto los escritores del realismo sucio no se limitan a recursos deícticos, referenciales, adjetivales o comparativos para posicionar al espectador, sino que usan técnicas en ocasiones cinematográficas, abriendo la perspectiva de manera panorámica hasta el infinito. Para conseguirlo convierten el espacio en símbolo, y más concretamente en símbolos comunes, conocidos. Lugares que padecemos todos, que se relacionan con nuestras creencias, nuestros prejuicios, una idea de sociedad que aceptamos como real y no como una ficción. Espacios íntimos, nuestros, que no desvelamos a nadie por pudor, y esto es lo que produce la empatía entre el lector y la narración. De ahí que tome especial importancia la verosimilitud en estos cuentos.

El realismo sucio nos ubica en una ventana, nos convierte en *voyeurs*, y una vez posicionados nos despierta, como si entráramos en la estancia de la acción (como en un edificio que visitáramos por primera vez), los diferentes sentidos: la vista, el oído, el olfato o el tacto; y cada uno con sus áreas de la realidad que interaccionan para que la experiencia de esa visita inesperada sea lo más real y creíble. El ladrido del perro del vecino en el jardín

trasero (nos habla probablemente de la ciudad jardín del extrarradio donde vive el protagonista); el olor del baño que llega hasta la sala de estar (nos dice que no sabemos si el baño es grande o no, ni dónde está, pero ya sabemos que carece de ventilación natural); o el sonido al pisar la moqueta empapada (por algún líquido) del recibidor de un motel, que nos enumera las escasas estrellas del establecimiento; son algunos ejemplos de cómo se expande de manera panóptica la visual del lector dejándola volar libremente, abierta a cualquier *uso*.

Esta manera de narrar nos permite mirar el espacio, recorrerlo con nuestros ojos, pasear por las distintas partes del lugar donde ocurren los hechos, focalizar lo que queramos como haría un *voyeur*. Muy alejado de la manera en la que ocurre en el cine, donde nuestra mirada se enfrenta a un formato fijo, *enmarcado*, una pantalla donde se suceden las imágenes de manera continua y rápida sin tiempo a poder cambiar la dirección o nuestra perspectiva, desapareciendo la posibilidad de escrutar con la mirada curiosa. La proyección visual te plantea problemas, a la vez que los resuelve, muy distinto a la literatura.

Carver o Bukowski¹³ piensan en la narración (oral y escrita) de sus espacios, como una arquitectura donde primero surge un proyecto que una vez construido determinará un uso, o por el contrario nuevos usos o diferentes al pensado originariamente, que provocarán relaciones que darán sentido a esa arquitectura. Así las diferentes lecturas de un espacio escrito fabricarán distintos escenarios posibles y siempre verosímiles.

¹³ HEMMINGSON, Michael, *The Dirty Realism Duo: Charles Bukowski Raymond Carver*, United States, Wildside Press, 2008.

Tal vez el realismo sucio sea o no el origen de algunos de los ismos culturales del último cuarto del siglo veinte, o de parte de los movimientos artísticos que surgieron posteriormente, pero no cabe duda de que fue determinante no solo por su forma plástica que terminó por contaminar distintas disciplinas como en el caso de la pintura en los cuadros de Edward Hopper; o despertar en arquitectos como Rem Koolhaas o Zaha Hadid¹⁴ el interés por las zonas periféricas e industriales en los años 80 (cementeros de la urbanidad), o incluso llegar hasta nuestros días a cineastas como Quentin Tarantino o Jorge Loriga Torrenova. Vivimos un nuevo interés por esta cultura desarraigada, desengañada. Los arquitectos prefieren moverse en complejas periferias donde apenas existen apoyos condicionantes, para erigirse ellos con sus edificios en el consuelo de los más afligidos, en reinventores de todo aquello que necesita reinventarse («en tiempos de decadencia»).

Lo más destacable de los espacios y lugares narrados por los autores del realismo sucio no es tanto la forma de sus espacios como *la manera* de la forma de esos espacios. A esta manera tan novedosa de algo tan antiguo y tan literario como es narrar el escenario donde se desarrolla una acción, se podrían yuxtaponer las palabras con las que definiría el escultor Eduardo Chillida las *Suites* de Johann Sebastian Bach: «algo tan moderno como las olas, tan antiguo como el mar».

¹⁴ SPADARO, Marcela, «Materialidad en la obra de Zaha Hadid Architects», *Polis: Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, N° 13. Milán, Universidad Nacional Litoral, 2014.

En el estudio del realismo literario de los años 70 podemos encontrar rasgos comunes con este realismo arquitectónico que se originó en los años 80 con Rem Koolhaas y sus intervenciones en las zonas industriales y degradadas de las ciudades, y todo después de los excesos de aquel posmodernismo que tal vez incitó a todo aquello. Algo parecido viene ocurriendo en la nueva arquitectura desarrollada por algunos autores como L&V, Anna Heringer o Diébédo Francis Kéré, pero que a diferencia de los proyectos de Koolhaas o Zaha Hadid ocurren en lugares con menos relevancia. Son lugares anodinos y más humildes pero que hablan de sus moradores, lugares donde la geografía espacial se equipara a la geografía sentimental.

La tesis toma como referencia la obra de L&V especialmente, de Anna Heringer, de Francis Kéré, de Rem Koolhaas, o Zaha Hadid. Proyectos contemporáneos a la vez que reconocidos, una arquitectura de investigación pero construida con materiales convencionales en el caso de los primeros, industriales, una arquitectura de bricolaje, y en el caso de los últimos (Koolhaas o Hadid) proyectos de mayor inventiva y habilidad técnica que son a su vez contextualmente anticontextuales¹⁵, comprometidos con las *entrañas* de la vida urbana de su tiempo. Ya no importa el lenguaje visual sino que la arquitectura se hace sencilla y se centra en su servicio a la vida. Una arquitectura realista, basada en la economía de medios, en conseguir lo deseado mediante un bajo coste económico pero sin renunciar a las superficies

¹⁵ Entendiendo por *contextualismo arquitectónico* a los proyectos llevados a cabo en los años sesenta por Venturi, Scott Brown e Iznour, los cuales a través de su «Learning from las Vegas» iniciaron un movimiento en el que tomaban elementos del *strip* y de otros elementos urbanos, vernáculos y populares, y los incorporaban a sus diseños. Eran realmente un movimiento *populista* y no cosmético como algunos lo consideraban.

amplias, al aprovechamiento de todos los espacios, a que cada zona de la vivienda tenga su área, su hábitat. El presente trabajo desvela las intenciones casi comunes del realismo literario y el realismo arquitectónico, encontrando como dice Luis Fernández-Galiano¹⁶ «la belleza de lo que es evidente, necesario y suficiente».

¹⁶ *Arquitectura Viva*, Realismo Sucio., N.º 3. Madrid, Noviembre 1988.

CAPÍTULO 1

1. EL REALISMO SUCIO. ÉTICA FORMAL

1.1. Introducción al realismo sucio

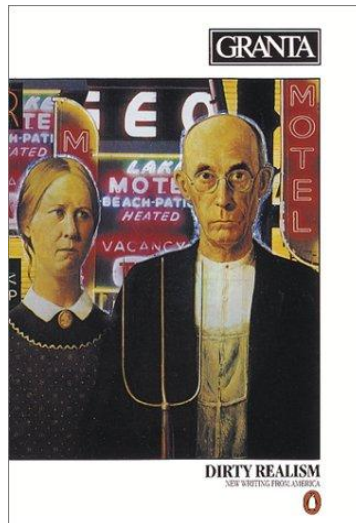


Imagen 7: Portada del número 8 de la revista *Granta*.¹⁷

En 1983, el crítico y editor británico Bill Buford etiquetó en la revista *Granta* con el marbete de «realismo sucio» a un movimiento literario surgido en Norteamérica que estaba

¹⁷ <http://www.granta.com/dyn/1229958580274.jpeg> (11/1/2014).

rompiendo con los esquemas literarios de la época. Algunos de estos escritores eran Charles Bukowski, John Fante, Tobias Wolff, Bobbie Anne Mason, Raymond Carver y Richard Ford.

En 1973, diez años antes del término acuñado por Buford, Roland Barthes hizo una observación sorprendente a la vez que profética en «The pleasure of the text», que ayudaría a dilucidar las estrategias del realismo sucio¹⁸. La estética del realismo sucio presenta una abierta hipocresía que pone en práctica lo que Barthes extrapolaba desde la posición del lector:

imagina alguien que suprime dentro de sí todas la barreras, todas las clases sociales, todas las exclusiones, y no por sincretismo, sino por descarte de esos viejos fantasmas: contradicción lógica.

El realismo sucio desafía la contradicción, haciendo alarde de su desdén por la coherencia, la lógica, la rendición de cuentas. En lugar del «sincretismo» el realismo sucio yuxtapone diversas manifestaciones concretas (características de su momento histórico, una síntesis en el nivel textual contraria a los impulsos y modos de su época). El realismo sucio no solo es consciente de la contradicción dentro de sus textos, sino que promulga la volatilidad del poder a la vez que subvertir las normas establecidas en la sociedad norteamericana

¹⁸ El realismo sucio aplica claramente estas observaciones de Barthes en «the reader of the text at the moment he takes his pleasure».

contemporánea, y todo mantenido mediante un cuidadoso equilibrio a través de la pasividad del autor.

Buford quiso describir con su término a un grupo de escritores – Richard Ford, Jayne Anne Phillips, Raymod Carver, Elizabeth Tallent, Tobias Wolff, Charles Bukowski y Bobie Anne Mason – que compartieron una estética creativa y que en la mayoría de los casos ni se conocieron entre ellos. Más tarde en *Granta 19* (1986), bajo el título «More Dirt», Buford amentó su selección con Ellen Gilchrist y Louise Erdrich. La adopción por parte de la crítica más entusiasta del término de Buford ha incluido escritores e incluso otros géneros bajo el canon del realismo sucio. Frank Shelton se ha referido al realismo sucio cuando habla solo y exclusivamente de Richard Ford, Raymond Carver y Tobias Wolff. Más recientemente, David W. Foster aplica el término en su ensayo «El realismo sucio de Enrique Medina» (1997)¹⁹. En un artículo en *Backlogue* (1992), Leon Van Schaik habla sobre el realismo sucio como una estética y movimiento político en arquitectura, mientras Barbara J. Bloemink en «Realism Bites: Realism in Contemporary Art» –un artículo publicado a la vez que la exposición con el mismo nombre en el Kemper Museum of Contemporary Art and Design (de 4 de mayo al 13 de junio de 1996)– relacionando el realismo sucio con las artes visuales, ha también aplicado el término ahora a autores no estadounidenses o autores de otras razas, e incluso no circunscribiéndose exclusivamente al relato.

¹⁹ Ensayo publicado en *The Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*.

Estas referencias principalmente se refieren a la aplicación formal y académica del término; pero realmente se ha producido el cruce entre lo nacional y lo internacional, entre los escritores del realismo crítico o estético con el realismo sucio. Todo esto nos lleva a entender lo dispar del término y de todo lo que termina por englobar. El realismo sucio acaba abarcando diversos campos artísticos, así como autores hispanos, canadienses, a mujeres y trabajadores, o a toda las experiencias de la clase media, haciendo casi imposible visualizar una escuela o movimiento singular en torno a una serie de preocupaciones. Pero en el fondo esta falta de coherencia y diversidad de escritores hace que sea la característica más unificadora del movimiento. Todo esto hace del realismo más que un grupo uniforme de escritores, un grupo de escritores concretos, locales, en el que cada uno escribe dependiendo de sus experiencias, llevando a cabo una literatura independiente, creando una disparidad que termina por ser la característica más definitoria. Visto en conjunto, podríamos decir que el realismo sucio fragmenta la visión totalizadora del mundo con excepciones casi constantes.

Granta 19 nos habla de un grupo de escritores con una visión «desilusionada» de la vida urbana y rural americana, una visión sin ningún tipo de excitación, tanto en el estilo como en el contenido, tal y como lo define Raymond Carver en *Fires* (1983) llamando «trucos» a la escritura experimental de la década de los 60, lo que Buford denominó «the large historical statement» de los realistas y naturalistas anteriores como Saul Bellow o Theodore Dreiser. El término «unillusioned» también nos habla de la falta de método, de la carencia de ideología,

o de la escritura mecánica que subyace en la propia escritura de estos autores. El realismo sucio no niega lo sistemático, pero despliega un sistema no sistemático, es decir, elude cualquier tipo de afiliación política, o ideológica, rehuyendo la estandarización²⁰. El realismo sucio desconfía de cualquier marco epistemológico, que como en el caso de Neruda (con su posición política) termina por dañar la visión del autor.

Buford describe la idea operativa del realismo sucio como un manera diferente de tratar lo local, los detalles con sus matices, las pequeñas alteraciones en el lenguaje y en los gestos, y todo esto hace que su forma más original sea el relato corto, llevándonos a un renacimiento del cuento americano.

El realismo sucio se sostiene en lo «local», en los «matices», en las «pequeñas distorsiones», y lo utiliza como método para hablar de lo universal. Cómo lo hace: por contraposición (lo «universal» frente a lo «específico»). Es decir, se trata de localizar lo universal en lo particular.²¹ Los detalles del realismo sucio dan fe de una síntesis de contrarios.

²⁰ Un ejemplo de esta idea es cuando Neeli Cherkovski en *Whitman's Wild Children* (1988) cita a Charles Bukowski hablando sobre Pablo Neruda con una nota: «el problema es cuando se convierte en político. Esta es su debilidad».

²¹ Cynthia J. Hallet en su ensayo «Minimalism and the Short Story» (1996), observa cómo en las historias de Buford «El conjunto de la sociedad queda reflejada en las astillas de la experiencia individual».

Democracia²²

el problema, por supuesto, no es el Sistema Democrático,
son las
partículas vivas que componen el Sistema Democrático.
a la próxima persona que te cruces por la calle,
multiplícala
él o
ella por
3 ó 4 ó 30 ó 40 millones
y sabrás
de inmediato
por qué las cosas siguen sin funcionar
para la mayoría de
nosotros.
[...]

y todos seguimos siendo
tan idiotas como para esperar
que quien está por llegar
AHORA
lo curará casi
todo.

²² BUKOWSKI, Charles, *Los placeres del condenado. Poemas 1951-1993*, Visor Poesía, 2007 (8).

ciudadanos,
el problema nunca fue el Sistema
Democrático, el problema sois

vosotros.

Buford presenta el realismo sucio exclusivamente a través del relato. En su profundo estudio sobre los escritores más importantes de la posguerra, y aun siendo unos autores marginados por los academicistas y muy especialmente por la industria editora, Buford escoge a estos autores del realismo sucio, como los más representativos. La música de Tom Waits, las películas de Cassavetes y las novelas, obras de teatro y los cómics de Richard Ford, David Mamet y Frank Miller, respectivamente, ejemplifican un movimiento cultural demasiado expandido como para reducirlo a un único género artístico. Aunque el relato es su mejor exponente, el realismo sucio está en las novelas, en los poemas, en los guiones de cine e incluso en la música pop.

La relevancia de *Granta 8* reside en que habla del realismo sucio no como un comienzo de un movimiento, sino como de algo ya consolidado. Aparte de Edgar Allan Poe, pocos escritores norteamericanos tuvieron tanto compromiso con los relatos, entre ellos Hemingway. Algunos de estos relatos, como «Post Office» (1971) de Charles Bukowski, por

ejemplo, parecen anécdotas enlazadas, pequeñas historias (suites) unidas, yuxtapuestas. Esta obsesión por la brevedad, la ligereza, es también característico de la poesía del realismo sucio. Buford hace referencias una y otra vez a la pequeñez del realismo sucio, a su interés por lo marginal, por las experiencias microcósmicas de la sociedad americana. Es una actitud verdaderamente poco convencional. Existe una radical falta de ambición, eludiendo hasta la extensión de las formas. Rara vez un cuento de Carver tiene más de diez páginas. El relato de Carver «Fab» (1976), es uno los más emblemáticos de sus comienzos. La historia transcurre en su totalidad en el tiempo que dura una comida en un restaurante. La acción es lo que acontece entre una camarera y un cliente.

Los autores del realismo sucio exhiben de manera casi constante una aversión a retratar figuras y situaciones más allá del mundo cotidiano. Por ejemplo, Ford hace uso de los cazadores, los boxeadores, de agentes inmobiliarios, desempleados, clientes de bares, o jugadores de medio pelo de hockey. No suelen aparecer figuras históricas, políticos, etc. Los autores del realismo sucio aspiran a lo intrascendente, tal vez sea este uno de los componentes centrales de su estética subversiva.

Robert R. Wilson cierra su ensayo sobre la obra de Diane Schoemperlen²³ delimitando el campo estético del realismo sucio: el núcleo conceptual del realismo sucio es el uso controlado y de manera consistente de los dominios de la semiótica. Como un modo de narración que excluye los conflictos, la alteridad y las rarezas que a veces surgen en infinidad de textos. Por encima de todo, el realismo sucio ofrece poco espacio para la alegría. La acción suele ser lineal, se evitan los caminos cruzados o superposición de discursos o normas implícitas. Esta manera de narrar hace que Wilson alterne entre llamar a esta escritura «minimalismo estructural» o, citando a Buford, «realismo sucio». Tal y como trazan la trayectoria narrativa y el discurso, Wilson mantiene que el realismo sucio aspira al monólogo.

Otra de las características del realismo sucio son los distintos puntos de vistas e ideologías que se entrecruzan. En definitiva la permanente contradicción. Richard Ford en *The Ultimate Good Luck* (1981) desarrolla una escena que explicita el fondo del realismo sucio: «Mas allá de lo que uno ve, las cosas no son de una manera, pero sí de muchas maneras a la vez». La realidad externa al conocimiento humano es un escenario lleno de conflictos («otras maneras») y de («simultaneidades»). Y como dice Batjin: «tan solo el lenguaje es capaz de recoger con precisión estos matices y conciliar palabra e ideas». El realismo sucio no es

²³ WILSON, Robert R., «Diane Schoemperlen's fiction: the clean, well-lit worlds of dirty realism», *Essays on Canadian Writing*, Spring-90, Issue 40, p.80.

pluralismo, sino plural. Autoriza para sí tocar temas contrarios mientras veta para otros esta conducta.²⁴ En definitiva, la paradoja es que la norma que pueda regir un situación es la de que no hay ninguna norma que regule cada situación. El realismo sucio presenta una sencillez superficial que enmascara una complejidad interior. Buford encuentra en su entorno las características más comunes del realismo sucio:

Son historias extrañas: sin adornos, sin muebles, alquileres baratos, personas que ven la tele durante el día, que leen novelas baratas o escuchan música country. Son camareras, cajeras de supermercados, trabajadores de la construcción, secretarias y vaqueros desempleados. Ellos juegan al bingo, comen hamburguesas con queso, cazan ciervos y se alojan en moteles. Beben mucho y están a menudo en problemas: por robar un coche, por romper ventanas, por robar carteras... pueden ser de cualquier lugar: vagabundos de un mundo caótico y comida basura, oprimidos por el consumismo del mundo moderno.

La calidad de los relatos «sin adornos», y su sencillez sintáctica, se asemeja a la «simplicidad» de los personajes. El realismo sucio toma a sus protagonistas de la sociedad conocida como «white trash»²⁵ (basura blanca), el trato con los vagabundos, los pobres, los

²⁴ En un incidente relatado por Cherkovski se nos muestra a Bukowski exigir históricamente la fidelidad de una mujer, mientras que en sus relatos y poemas, supuestamente autobiográficos, presenta un adulterio tras otro.

²⁵ «Basura blanca» (en inglés *white trash*) es un término despectivo usado principalmente en los Estados Unidos que combina un componente étnico con la clase social. A menudo se utiliza también el de *trailer trash*. Es comparable a «honky», que se refiere a personas blancas, aunque además alega un bajo estatus social y una perspectiva de pobreza (movilidad

desarraigados, la fragilidad familiar o laboral. El realismo sucio no representa únicamente a borrachos de barrios humildes (como en *Buday's Monday Night Man*, 1995), sino que va desde *strippers*²⁶ a abogados²⁷, agentes inmobiliarios²⁸, carteros²⁹, atletas profesionales³⁰ o vendedores a domicilio³¹. El realismo sucio, en definitiva, cubre todo, desde un lugar de casas adosadas hasta lo más suburbano. Otro criterio para caracterizar el realismo sucio según Buford es el uso de los artefactos y divertimentos propios de la sociedad de consumo como: ver la televisión durante el día, romances superficiales, la música country, el bingo, las hamburguesas de queso, moteles. La sociedad de consumo, entonces, tal como se manifiesta en su amplio espectro social, constituye el *locus* cultural del realismo sucio. Por otra parte, los personajes no están definidos por lo que son, sino por lo que hacen: cazadores, carteristas, albañiles, alcohólicos, ladrones, carteristas, secretarias, etc. El proceso de la acción más que una noción estable de la identidad, constituye según el realismo sucio la visión del hombre en permanente desarrollo, sin fijar, y que por tanto depende del contexto. Por extraño que parezca, la lista de intereses y actividades específicas de Buford se desvanece bajo la generalización, «podrían ser de cualquier lugar». En última instancia, ni

descendente). Llamar a alguien «basura blanca» es acusar a esa persona de estar en bancarrota a nivel cultural. «Basura blanca» no es un grupo demográfico reconocido en sociología.

²⁶ ATKINSON, Diana, *Highways and Dancehalls*, 1995.

²⁷ MCGUANE, Thomas, «Partners», en *To Skin a Cat: Stories*, 1986.

²⁸ *Independence Day*, 1995.

²⁹ BUKOWSKI, Charles, *Post Office*, 1971.

³⁰ JARMAN, Marc Anthony, *Savage King Ya!*, 1983.

³¹ CARVER, Raymond, «Vitamins», en *Catbedral*, 1983.

local, ni marginados, ni ocupaciones realmente importantes, y una apatía, con la cual el realismo sucio nos informa sobre la opresión del consumismo moderno. En otras palabras, los detalles más característicos no determinan nada en concreto, es decir, los detalles funcionan de manera intercambiable, nunca de manera conjunta para concluir algo concreto. No hay una jerarquía de partes, epistemológica o ética: ser de Kentucky no aporta nada distinto a la personalidad que ser de Alabama u Oregón. La sociedad ya no concibe el tema en términos de contingencia regional: personajes tipo, lugares, ocupaciones corrientes y similares, productos genéricos, y todo con pequeños matices diferenciales. El realismo sucio reconoce una cosificación social del ser humano que no tiene en cuenta la clase social, la ocupación, antecedentes o años. No importan de dónde vienen los personajes, todos ellos muestran tendencias similares. Los personajes del realismo sucio son identificables a pesar del lugar. La noción del personaje como sujeto y objeto de consumo se le relaciona directamente con la cultura de consumo. Si estos personajes son el producto de algo, entonces ellos son productos de un mercado que prefiere eliminar las diferencias (de clase, de ocupación, de estatus o de edad) con el fin de convertir al hombre en un objeto de consumo público, como consumidores en medio de todo el desorden dominante. La desaparición de los estándares sobre la definición del hombre, entonces, constituye a su vez la condición de los personajes del realismo sucio y su sentido de oponer resistencia a lo establecido.

El realismo sucio insiste no en valores absolutos, sino en el constante intercambio, interacción y equilibrio de todo lo posible, deteniéndose en la forma en que los personajes despliegan o descartan los distintos paradigmas conocidos (incluyendo el esencialismo), asumiendo la verdad de su situación particular y después descartando la verdad cuando ya no les sirve. Así, el realismo sucio sigue a los personajes a medida que avanzan, pero sin llegar. Al igual que ellos consumen o hacen uso de los mecanismos modernos de consumo, de manera que ellos también consumen diferentes categorías morales, políticas y filosóficas, posturas marxistas, capitalistas, cristianas, machistas, esencialistas, feministas, esteticistas, según sea necesario, para luego descartar o desacreditar esas prácticas. Como Fredric Jameson dice en *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991)³², «la aceptación de posiciones contrarias, la hipocresía entre la teoría y la práctica, es evidente en la estética del realismo sucio, lo que corrobora su actitud posmoderna».

El realismo sucio opta por el conflicto entre lo textual y lo real. El lenguaje como artificio permite la simultaneidad necesaria para la hipocresía. El texto permite al escritor incidir, revisar y codificar los acontecimientos físicos de formas diferentes (redireccionando el significado de los conceptos). La hipocresía verbal o textual justifica los efectos inalterables de la acción física, como el sexo, las lesiones corporales, o la muerte; la misma

³² Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New Delhi, Aakar Books, 2006.

sintaxis usada por los autores presenta un tipo de hipocresía: una evasión de la complejidad que subyace en sus historias. Las oraciones simples, lacónicas y la dicción coloquial exhiben una actitud, supuestamente, que enlaza de forma directa con la experiencia; pero esta forma de expresarse, sin embargo, a menudo significa una evasión o exasperación por las complejidades que encuentra. Como dice Carver³³, el realismo sucio evita ideas, pues para ellos parece más seguro aceptar cualquier posición como veraz, que escudriñar las diferentes posturas con sus errores e inconsistencias para luego tratar de construir un modelo a partir de unos resultados. No interesa en el realismo sucio la regla de oro de la teoría imperante del momento: «el rigor». Una estética de la hipocresía, la esencia de la contradicción, protege a los autores de cualquier refutación lógica pues, como ellos opinan, cualquier inconsistencia desvelada solo fortalece su posición. Esta aceptación de todo (que aparentemente anula al mismo tiempo la autoridad) ilustra una aguda conciencia de, y una reacción a, la lógica consumista de la posmodernidad.

El relato de Lorna Jackson «Science Diet», de su colección *Dressing for Hope* (1995)³⁴, ofrece un ejemplo claro de todo lo expuesto hasta ahora sobre el realismo sucio. En esta historias, un personaje enfermo de cáncer se hace las siguientes aseveraciones para animarse a levantarse del sofá: «Canto silencioso, ideas irracionales: *Mi cuerpo es equilibrado, en perfecta*

³³ Como dice Carver en *Fires*: «¿Qué son los puntos de vista? No ayudan nada. Simplemente hacen las cosas más difíciles».

³⁴JACKSON, Lorna, *Dressing for Hope*, Fredericton, Goose Lane, 1995.

armonía con el universo. Mi mente y cuerpo ahora manifiestan divina perfección». Estas cuatro breves frases testimonian la forma ordinaria del lenguaje evadiendo la complejidad necesaria para explicar la situación concreta. En primer lugar, la cura del cáncer, más que el cáncer en sí, incapacita al narrador al indicar una convergencia entre binarios: la enfermedad y la cura intercambian de significado. Así, la cura recrea la incapacidad de la enfermedad que la amenaza. La palabra «irracional» expresa la actitud de Jackson hacia los acontecimientos de su relato. «Cantar» y «silencio» cooperan antagónicamente para revelar el conflicto entre la posición real y la declarada por el narrador, su necesidad de escapar del aislamiento del silencio hacia su decadencia. Como autor, el lenguaje le permite toda la libertad necesaria para crear la historia, permitiendo a Jackson situarse dentro o fuera de la realidad verificable, devolviéndonos un momento concreto caracterizado por la atomización, la simulación y la convencionalización. El realismo sucio depende de cómo el autor juega con las diferentes opciones, la eficacia con que expone su hipocresía.

1.1.1. La política de la hipocresía

El foco estético del realismo sucio –ya sea la «precisión» de Carver o el «lirismo» de Jarman– es para Buford (y para algún otro como Wilson) como políticamente indeterminado. Buford escribe:

Estos autores son, desde una perspectiva , los jóvenes de los años 60, una generación que habiendo surgido de los hierbajos, blancos y marchas protesta, son ahora sospechosos de héroes, de cruzados y de un fácil idealismo. Es posible ver en muchas de estos relatos un silencio político, al menos en sus detalles, pero es una postura política alejada de las armas: nos son historias de protestas pero son la ocasión para ello.

La política del realismo sucio³⁵, o la falta de ella, compete y reacciona contra el activismo social de la década de los 60. En lugar de «cruzadas» e «idealismos» hacen política con los detalles de sus historias. La última línea del extracto expresa la idea más importante de Buford; él caracteriza las historias como carentes de cualquier tipo de protesta pero sin embargo dice que son muy descriptivas de las condiciones del entorno, las condiciones que tradicionalmente han provocado protestas y un activismo con inclinaciones políticas.

En la novel de Richard Ford *Wildlife* (1990), Jeanette, la madre del narrador dice: «No siento lástima por nadie. No siento lástima por mí mismo, así que no veo por qué debería sentir pena por esas otras personas. En particular por esas que no conozco bien». Aparentemente cruel, la respuesta de la madre apoya la reclamación de Buford de que el realismo sucio se preocupa de los problemas personales y no políticos, problemas que están en la pequeña escala. Como alegato Jeanette apunta –no se compadece de sus proclamas ni

³⁵ DOBOZY, Tamas, «In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's *Factotum*», MFS Modern Fiction Studies , Vol. 47, Number 1, Spring 2001.

de las de otros— que el realismo sucio es personal y raramente político —si políticamente significa propuestas para aliviar, cambiar y mejorar las condiciones sociales. Esto no es que el realismo sucio no tenga implicaciones políticas, pero rara vez nombra cuestiones políticas directamente. Debemos interpretarlo, entendiendo sus políticas, para evitar el riesgo de confundir nuestras inclinaciones con las del autor. Como Jeanette señala, las preocupaciones, si se ejercen de manera absoluta, permanecen arraigadas en lo «particular», un círculo muy bien conocido. El realismo sucio, con unas pocas excepciones (sobre todo Bukowski), rehúye hablar en nombre de grupos sociales, marginados o de cualquier otro tipo, aunque visto como un grupo literario ciertamente hablan de un tipo social, así como testifican la atomización política de la sociedad americana.

Wilson secunda la opinión de Buford sobre la falta de una opinión política abierta del realismo sucio, es decir, con los fuertes vínculos relacionados con la historia de la humanidad:

la política, la insurrección, la revolución y la guerra están ausentes en el realismo sucio. Los grandes miedos humanos — el exilio, la tortura, o la muerte —no tienen presencia. La pérdida es un tema recurrente... pero esto ocurre al mismo nivel que diariamente el deseo y la frustración. Esto ocurre en las relaciones entre hombres y mujeres, no en la historia.

Wilson se refiere a un registro a gran escala de los acontecimientos, una serie de acontecimientos con implicación nacional o internacional, no en la «historia personal», el registro de la vida de la familia o de los ciudadanos. Si admitimos esta definición de «historia», el argumento de Wilson es exacto. Cualquier investigación política en torno al realismo sucio, debe tratar la problemática de lo particular, el énfasis en la experiencia, un contacto con lo real que ilustra una situación histórica específica. La historia surge en lo específico (hablando de la fragmentación como nuestra manera actual de procesar la información).

La política del realismo sucio surge como la sombra (la antítesis) de las preocupaciones personales. En el relato «Winterkill», incluido en la colección *Rock Springs* (1987), Richard Ford nos anuncia el empuje antitético del realismo sucio: «Troy... jadeó con amargura. Amargura real. La peor que he oído nunca de ningún hombre, y he oído sonoras amargas, aunque esta era como una sindical». Aquí, los adjetivos «real» y «peor» generan el conflicto dentro del fragmento. El primer adjetivo indica lo auténtico y lo no auténtico de «amargura», y el segundo grado de «amargura». Ford representa el concepto de amargura en sus distintas formas, elevando así los matices de las asociaciones personales y políticas. La autenticidad personal de «amargura» surge en relación a la gran escala política y empresarial, de donde surgen las sombras de los temores de Ford; la historia se compone de los campos de experiencia que no son totalmente «sonoros» para el discurso institucional (p.e. asuntos de

sindicatos). «Winterkill» habla de la fatiga de sacrificarse por un gran discurso. Hay que tener en cuenta también que la consideración política viene después de la experiencia personal, que ejemplifica la vacilación del realismo sucio entre la experiencia y la teorización, del tipo que Stuart Hall describe como «movimiento totalizante» del pensamiento y del análisis. La palabra «aunque» que precede a «sindical» sugiere una diferencia entre lo personal y lo colectivo, que pertenece a algo más general (grande). La experiencia personal en conflicto con las generalidades del discurso político enfatiza su segregación. Se trata de la idea de determinismo en el análisis de Ford; en lugar de ir hacia lo conceptual totalizando las diferencias entre lo personal y lo político, Ford simplemente permite que se coloquen juntos en posesión de la sentencia, mostrando los peligros de perder la expresión individual, o de la historia concreta, en un discurso histórico más amplio. De esta manera, la escritura de Ford interrumpe fácilmente el flujo metonímico descrito por teóricos como Roman Jakobson³⁶; en este caso, puesto que los textos de Ford progresan de lo particular al todo, en lugar de contrastar y moverse entre dos perspectivas –la personal y la política– estancadas, en una yuxtaposición sincrónica. La intersección de lo personal y lo político permanece aterrorizada por la amenaza de la supresión histórica. Al regresar a lo provisional, la imposibilidad del desarrollo de un discurso social efectivo desde la situación de Troy recuerda la necesidad de programas políticos.

³⁶ JAKOBSON, Roman, *The Metaphor and Metonymic Poles*.

Ford articula la intersección de lo personal con lo político en *The Ultimate Good Luck*, donde Harry y Rae Quinn discuten los gestos que la política con crédito requiere: «“No puedes llamarte a ti mismo un vagabundo,” dijo. “Alguien más tiene que hacerlo. No puedes conseguir ambas cosas”». Aquí Quinn niega la posibilidad de tenerlo «en ambos sentidos». Uno no puede elegirse como «vagabundo», otros deben hacerlo por uno. Las clasificaciones siempre llegan desde fuera, por imposición. Harry critica la libertad de adoptar una clasificación generalizada de Rae para evitar explicar sus acciones y experiencias. Harry restringe esta auto denominación con autoridad, con la fuerza de un dogma, pero luego se niega a cumplirlo con él mismo. Él acaba respondiendo con una evasiva cuando Rae le pregunta con determinación si ella es o no un vagabundo: «“yo no soy una autoridad en nada”, dice. “Eso es todo”». Negando la propia autoridad en «todo» el argumento parece el mismo tipo de excusa que la autodesignación de vagabundo. Un poco más tarde, Rae menciona el problema de una manera sencilla: «Aquellos pocos sistemas autosuficientes se hacen más pequeños... están bien. Pero no soportan lo suficiente... Hacen cosas simples. Pensé que podría sobrellevarlo. Debería haber imaginado hace tiempo que no podría». Rae aísla el problema con sistemas de «autocontención», su incapacidad para simplificar lo complejo más allá de sus horizontes conceptuales, su intolerancia a la inconsciencia queda demostrada por Harry. El realismo sucio resuelve el problema de una manera simple y compleja –«compleja» por las dos caras de la experiencia y «simple» por el monólogo, el «riguroso control semiótico» y el discurso «particularizado» de Wilson y Buford–, no por

reconciliar los dos lados (ubicándose en el eje entre ellos), pero sí por aproximación de ambos (ocupando los ejes y sus partes). Ellos dividen en fases irreconocibles como uno, o más exactamente, sostienen la unidad pero conservando la disparidad. La hipocresía permite que el sistema simultáneamente se contenga y se libere, por lo que en todo momento su lógica operacional lo libera de la responsabilidad a la lógica; su sistema operacional previene su censura sistemática. El discurso de totalización de la crítica encuentra la representación y la pérdida en todo momento en Ford.

1.1.2. La desaparición de la Historia

En *Notes of a Dirty Old Man* (1969)³⁷, Bukowski ofrece una vibrante ventana en el camino del realismo sucio entre la creación del discurso y las preguntas del subconsciente que deshacen las generalizaciones de este para reintroducir la historia como una ingobernable fuerza:

Los hombres son golpeados simplemente por el bien de la derrota; los tribunales son sitios donde el fin es escrito primero y todo lo que precede es simplemente un vodevil, los hombres se meten en habitaciones para ser

³⁷ *Notes of a Dirty Old Man* (1969) es una colección de columnas escritas por Charles Bukowski para el periódico *Open City* publicada por Essex House en 1969.

interrogados y salir medio hombres, o simplemente sin ser hombres. Algunos hombres esperan la revolución, pero cuando usted se rebele y establezca su nuevo gobierno, descubrirá que dicho gobierno es igual de viejo que el de papá, él sólo lleva una máscara de cartón.

Este extracto ilustra la actitud cínica de Bukowski sobre la mejora social. Él sospecha sobre la justicia de la ley, como en el caso de los tribunales, y teme alternativas endémicas radicales a la injusticia como la revolución. La máscara de papel también podría significar la interferencia entre la teoría y la historia creada por el texto. Para Bukowski los movimientos revolucionarios manifiestan las condiciones en las que ellos crecieron. Bukowski considera a las religiones legisladas como el cristianismo y a las ideologías políticas como el marxismo como lo mismo. Con un pesimismo propio de la Guerra Fría, Bukowski predice la reducción de todas las revoluciones aparentemente esperanzadoras a sus mismos gobiernos, provocando una legislación, jerarquía y opresión del propio alzamiento. «Marx es únicamente tanques que se mueven por Praga». La práctica de Marx (por fuerzas soviéticas) se opone a la teoría de Marx en un caso concreto cuya realidad mina el marxismo histórico de transacción vulgar que conservaría un orden establecido y el discurso (la supremacía soviética, el mantenimiento de la retórica del bloque soviético) a cargo de imperativos inmediatos históricos. El marxismo de estilo soviético en realidad oscureció la realidad bajo una estructura histórica de transición política, militar y económica.

Sin embargo, la denigración de Bukowski de todas las revoluciones por sí mismas, constituye un tipo de teoría universal usada por los revolucionarios. Mezclado con este universal, sin embargo, Bukowski entrega un mensaje de particularidad, concreto: en lugar de determinar la causa originaria de la violencia, que él considera como un fenómeno circular, fuera de la lógica «*causa y efecto*» de los reformadores sociales –quienes intentarían acabar con la violencia mediante el aislamiento y la eliminación de los motivos de sus hechos–, en la obra de Bukowski, «los hombres son golpeados por el mero hecho de la derrota (paliza)», y solo la revolución se hace necesaria y el progreso de la remota revolución, *causa y efecto*. En lugar de avanzar en la teoría general sobre las necesidades del hombre –a diferencia de los sistemas políticos y religiosos que postulan una narrativa de progreso con un agente causal identificable (y con la solución para revertir la condición del caído)–, Bukowski se presenta a sí mismo en una serie de situaciones en conflicto o actitudes en un intento de eludir cualquier patrón definitivo o detectable. Así como la Guerra Fría informa sobre la actitud de Bukowski hacia el marxismo ruso, también informa sobre su punto de vista sobre las posibilidades ofrecidas por la democracia americana: «¿Qué nos ofrece? Humpfrey o Nixon. Como he dicho, mierda fría, mierda caliente, todo es mierda». Esto no le impidió, sin embargo, apostar por su propia marca de identidad de hedonismo universal y promoción bukowskiana de una teoría sobre el cinismo de la Guerra Fría. Como Nadel señala, la escritura posmoderna, a diferencia de la modernidad, ya no se refiere a la historia como un «enemigo», sino como un «cómplice»; los realistas sucios ven «escribir no como un recuerdo de o una colección de

historias, sino como una creación de historias». La creación de Bukowski del relato tiene su origen en la inestabilidad evidente del discurso histórico, y por eso su texto construye la historia, al mismo tiempo que desacredita tales construcciones. Realmente en la visión de la historia del realismo sucio vemos cómo opera la hipocresía.

1.1.3. Heroísmo y Biografía

El heroísmo del realismo sucio difiere del naturalismo al considerarse heroico por no poder enfrentarse al mundo, y por su continua presencia en el lado de la derrota. El heroísmo del realismo sucio no resulta de aceptar con valentía «un mundo que otros evitan» sino de vivir con la derrota, como el trabajo de Raymond Carver en *Fires*³⁸:

el desconocido marido, descalzo,
humillado, tratando de salvar su vida, él
es el héroe de este poema.

La admiración brota de las confesiones de incapacidad, de la debilidad, de la protección de la propia vida a costa de todo lo demás. El heroísmo exige las comodidades

³⁸ CARVER, Raymond, *Fires: essays, poems stories*, Random House, Vintage International, 1989.

del cobarde –cobardía, humillación y pérdida–; Carver no es ajeno al adulterio, ya sea por su parte o por su esposa, confunde su heroísmo ante la pérdida con la historia de Pancho Villa, arrebatando la historia en manos de los vencedores y poniéndola en manos de los perdedores. Ya no está dispuesto a tolerar un heroísmo tradicional de valores y modos de comportamiento prescritos, el realismo sucio confunde biografía con escritura para sugerir y escudriñar las posturas heroicas del yo, lo que resulta, en efecto, la empresa más heroica de todas. Su capacidad de afrontar su incapacidad para enfrentarse al mundo nos habla de la particular idea de heroísmo para el realismo sucio.

Tanto Carver como Bukowski enfatizan repetidamente la derrota personal o el retiro como la fuente de su arte y, por lo tanto, su heroísmo: desde la escritura ante la adversidad casi insuperable se muestra la hazaña más heroica del realismo sucio. En el ensayo *Fuegos* Raymond Carver acredita con sus «Kids» el trabajo de mayor influencia en el desarrollo de su escritura; el ensayo también sugiere que las horribles circunstancias de su vida –pobreza, alcoholismo y un matrimonio infeliz– contribuyeron directamente a las ideas simultáneas de estados contradictorios: «pero he aprendido algunas cosas en el camino. Una de las cosas que aprendí es que tuve que asentir o quebrantar. También aprendí que es posible asentir y quebrantar al mismo tiempo». Contradicciones generalizadas al «mismo tiempo» en la vida de Carver divulgadas por su estética de la simultaneidad; y ahora igual que su propio éxito como autor, en última instancia debe más a sus pérdidas y limitaciones que a cualquier

abundancia vivida. Del mismo modo, Bukowski, como describe en *Spinning off Bukowski*³⁹, urge constantemente a sus discípulos a escribir desde una «visión visceral». Bukowski recomienda escribir desde la reacción, lo que implica necesariamente una narración desde las condiciones que lo conforman a uno. En este sentido, Bukowski sofoca sus reacciones exponiendo deliberadamente las condiciones que hablan de su personalidad.

Los textos del realismo sucio juegan con la autenticidad a través de su relación con las propias experiencias del autor, consolidando aún más el foco directo «vivido», en lugar de las condiciones imaginadas de otras personas. La autenticidad textual se desarrolla a través de la primera mano del autor. La figura de Bukowski como ídolo —una imagen que surge supuestamente de su autobiografía— surge tan exageradamente que su editor Daniel Wladron se ve obligado a comenzar con un «prólogo» en *Spinning off Bukowski* con el desmentido: «*nos gustan nuestros héroes para ser perfectos. No queremos carne y sangre; queremos monumentos. Demandamos ídolos —impecables, puros y superbombres. Bukowski era uno de esos*». Todavía la imagen de Bukowski como «monumento» beneficia sus escritos desde su demanda de heroísmo.

³⁹ *Spinning off Bukowski* es una memoria rápida sobre la vida de Charles Bukowski escrita por Steve Richmond, amigo íntimo del autor durante 30 años.

En *Septuagenarian Stew* (1990)⁴⁰, un poema llamado «Flying through space» describe (con él como protagonista) cómo llegando a estar a media pulgada del récord del colegio durante la práctica de salto de longitud él adopta una actitud conscientemente indiferente por el logro obtenido; entonces, cuando el entrenador expresa su asombro, «Chinaski» responde: «¿Perdone! ¿Importa si me ducho ahora?», saliendo, y sintiendo «cómo el entrenador y la clase le miraban». Chinaski pretende hacer ver «que tiene cosas más importantes en la cabeza». Y lo hace así:

paré
miré alrededor
metí la mano en
mi culo y
me rascqué
terminé
me alejé hacia
la ducha
sintiendo el
asombro
y la confusión
detrás de mí.

⁴⁰ *Septuagenarian Stew* es una combinación de poesías e historias escritas por Charles Bukowski que cava en las vidas de diferentes personas del *backstreet* de Los Angeles. Él describe desde la ama de casa, el vagabundo, un jugador o una celebridad para evocar un retrato de la ciudad.

El heroísmo de Bukowski surge en el hecho de evitar y denigrar el logro y al mismo tiempo reconocer que, al no cumplir con los estándares y normas de comportamiento que se esperan, solidifica su posición como marginado. El tono autobiográfico de sus poemas sugiere que Bukowski disfrutaba mucho promoviendo su bajo estatus; en *Whitman's Wild Children* de Neeli Cherkovski corrobora la autopromoción de la autora en la descripción de la primera visita de Bukowski: «Entonces él (Bukowski) miró las fotos de algunos de mis héroes literarios en la pared y dijo, “Jesús, ¿cómo es que no hay ninguno mío”»? La sincronización del arte con la experiencia permite a los textos del realismo sucio que adquieran un doble contexto el de la ficción y el de la vida escrita, y crear así una mística en torno a la persona del autor. Esta mística da a la escritura una mayor autenticidad, que a su vez refuerza la confianza del lector hacia la narrativa escrita (una confianza después minada por el estilo de la propia escritura) que realza la calidad de la representación (la diversión). La conjunción entre biografía y ficción resulta uno de los principales puntos de venta del realismo sucio, y de hecho resulta evidente la capitulación ante el mercado de sus autores (mientras que a su vez la propia escritura trata de negar la participación en la sociedad general). La heroica postura de excluido del realismo sucio y en concreto de Charles Bukowski sirve finalmente para revalorizarse a sí mismo ante el mercado. Lo que demuestra una vez más una hipocresía entre la intención (teoría) y el efecto (la práctica), que permite a los autores del realismo sucio

operar a través del conflicto. En definitiva, su postura heroica de auto-revelación surge de un impulso heroico para beneficio personal.

*1.1.4. Las libertades del capitalismo tardío*⁴¹

El realismo sucio explora los límites extremos de la libertad personal. La hipocresía del realismo sucio celebra la individualidad con todos sus caprichos y antojos. La desconfianza de una práctica hipócrita en última instancia impide cualquier tipo de empresa comunal, pues cualquier cooperación requiere formalidad. Lo más característico del realismo sucio es precisamente esta vuelta hacia el solipsismo.

Charles Bukowski exhibe un constante regocijo por su renuncia a toda responsabilidad. El mismo título de su colección de poemas *You get so alone at times that it just makes sense* (1986), expresa el aislamiento como último fin ante la incoherencia y la división social. Su poema «together», representa la impulsiva inmediatez de un momento. La ironía del título se hace evidente al final del poema:

Entonces tomé una buena bebida fuerte

⁴¹ JAMESON, Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC., Duke University, 1991, p. iv.

y pensé, todos estamos
condenados
juntos, eso es todo lo que
hay (eso es todo lo que había en aquella bebida
particular, al igual que todo lo demás)

Bukowski llega a la epifanía después de que sus compañeros de copas se duerman; su realización y su contra-realización llega en un momento de soledad; sus compañeros en cierta manera también lo mantienen aislado. La palabra «particular» denota el enfoque del realismo sucio hacia la «verdad». Verdad que pertenece a ese momento concreto de su declamación, de manera absoluta, y en la que cree fervientemente pero solo en ese momento. De esta manera las particularidades de Bukowski son universales. Sin embargo, en una frase o enunciado posterior, puede presentar lo contrario de esa verdad absoluta que se le desvela en ese momento, surgiendo otra nueva verdad que sustituye a la anterior. El poema expone abiertamente esta bipolaridad. La forma poética de Bukowski, el verso libre, respalda esta inconsistencia. Él rompe las líneas y yuxtapone las palabras que son claves, «bebida» y «condenado», frente a palabras sueltas a las que les cede todo un renglón –«hay»–, desafiando todo tipo de convenciones y provocando el recelo del lector. Su poesía más tardía (de donde proviene esta muestra), emplea una dicción tan despojada, tan clara y aparentemente improvisada que se adelanta a cualquier apreciación de esfuerzo de rigor

poético. Daniel Waldron⁴², en su introducción a *Spinning off Bukowski* (1996) de Steve Richmond, afirma: «Él (Bukowski) escribió compulsivamente, y cuenta como en la más profunda pobreza, roto, paralizado, encontró un lápiz y escribió “en los márgenes de los periódicos sucios” porque no disponía de nada más»; y Bukowski defendía esa imagen mítica de sí mismo como escritor compulsivo escribiendo el poema «moving up the ladder» en *Septuagenarian Stew* (1990), y cuando su «redactor y editor» lo visita para preguntarle por sus últimos poemas, y abre el armario y encuentra:

Una
montaña de papel, hojas
sueltas que habían sido apiladas, rellenas
y tiradas allí, vinieron
a caerse

Los poemas más recientes como «moving up the ladder», son notas en prosa, plagadas de saltos de línea al azar. Bukowski ataca la noción que se tiene de la poesía en verso (poética) en una carta a James Boyar May, donde le da las explicaciones de por qué no puede hacer poesía más que sin unos números, sin unas medidas, sin ritmos («No, por el amor de

⁴² Autor de *Charles Bukowski: laughing with the gods* (Sun Dog Press, 2000).

Dios. ¿No puede ser Arte el Arte sin programa, sin números?»). Para Bukowski el poema ofrece un medio a su capricho artístico.

Otra de las características más representativas y en la que Bukowski hace más hincapié que ningún otro autor es en convertirse en la voz de los desposeídos. Pero esta intención se lleva más a cabo en las condiciones que en las soluciones. Cherkovski señala que Bukowski no ofrecía ninguna ruta de escape a los problemas que él identificaba. Bukowski nunca recurre a la protesta social o económica, no se apoya en ninguna jerga izquierdista para hacer frente a las dificultades de la clase trabajadora o más baja. Como Buford señala, los poemas no expresan protestas, pero representan la ocasión para ello. De esta manera, se aprecia la tenue relación entre realismo sucio y política. Bukowski trató de vivir sin límites (un término vago que abarca configuraciones éticas y morales de comportamiento, por consiguiente configuraciones que siempre implican hacer y no hacer, o límites), pero, lo más importante, vivir sin evidenciar una ideología particular. La falta de ideología no significa que Bukowski no pueda concebir una actitud política, pero se niega a aprobar una. Habla en nombre de los desposeídos, sin embargo en lo que se refiere a sí mismo se denomina como un «outsider», en otras palabras, Bukowski participa tanto de la afiliación comunal (la de los desposeídos), y a su vez la rechaza. Los textos de Bukowski continuamente consiguen que la ideología de su autor sea ambigua y contradictoria.

La determinación ideológica del realismo sucio confunde en cuanto a su fondo político, y constantemente los críticos hablan de la posición del narrador. Esta individualidad

del realismo se fija en la estética. Bukowski nunca conscientemente escribió un poema contra la guerra. Su guerra es la guerra interior, la guerra de permanecer individual frente a los efectos mutilantes de nuestra sociedad. Todo el tiempo refleja su continua batalla por librarse del ahogamiento brutal al que nos somete el sistema. La mutilación de la individualidad por las fuerzas sociales aparece de manera más evidente en su novela *Factotum* (1975), en la que describe los efectos del trabajo asalariado en la clase baja, y donde la maquinaria del capital «ahoga» al individuo, evitándole disfrutar de la promesa de la democracia tan efusivamente descrita por Whitman en «Song of Myself»⁴³. En lugar de alabar el paisaje capitalista de América, Bukowski se aflige por los dañados, cabezas mutiladas y cuerpos entregados a la búsqueda del dinero y el éxito social. En todo momento los poemas y cuentos de Bukowski responden a la asfixiante opresión de cómo debe hacerse un poema, del paisaje urbano, o la propia América, pero contraponiéndose a los «pacifistas», a «la izquierda» política de los 60. La mutilación aparece en todos los frentes como resultado de la ideología del espectro político estadounidense.

⁴³ «Song of Myself» es un poema de Walt Whitman incluido en su trabajo *Leaves of Grass*.

1.1.5. Realismo sucio. Genealogía.

El debate sobre el realismo del siglo XX (incluida su variante, el naturalismo) se ha centrado consistentemente en el grado de compromiso con las costumbres sociales, convencionales y productivas. Desde William Dean Howells⁴⁴ a Charles Bukowski, el realismo estadounidense responde a las condiciones del momento histórico. Inmerso en el presente cultural, el realismo despliega diferentes estrategias para escribir su crítica social, algunas veces omitiendo la extensión de, o luchando en contra de, su inmersión en su entorno y, en otras ocasiones, aprovechando esta inmersión para determinados propósitos de los activistas, personales o prerrogativas estéticas.

El desarrollo genealógico del realismo sucio indica el despertar de los realistas americanos a la nueva cultura de consumo y a la cada vez mayor influencia en la vida diaria. Desde el realismo o el naturalismo hasta el realismo sucio (en la medida en que se pueda encasillar a determinados autores en estos términos), traza las diferentes voluntades a admitir una intrincada cultura y una filiación histórica entre el producto de los autores (sus textos) y su entorno (de acuerdo con el creciente dominio de la cultura en todos los

⁴⁴ Escritor, hispanista y viajero estadounidense nacido en 1837, asociado al realismo. Murió en Nueva York en mayo de 1920. Acusó el influjo de León Tolstoy y fue amigo personal de prestigiosos autores como Mark Twain, Henry James, William James o Henry Adams entre otros. En «Editor's Study», su columna de crítica literaria en el *Athlantic Monthly*, y luego en *Harper's*, divulgó sus teorías acerca del realismo en la literatura. También colaboró en la difusión de varios autores entre los que se cuentan Stephen Crane, Emily Dickinson, Hamlin Garland, Frank Norris y Robert Herrick. Tradujo al inglés *Un drama nuevo* de Manuel Tamayo y Baus.

aspectos de la vida estadounidense). Desde los primeros intentos naturalistas de mediados de siglo, Frank Norris y John Steinbeck (más dispuestos a admitir la compleja interacción de dependencia entre el autor y la sociedad), a los realistas sucios de finales del siglo, Richard Ford y Charles Bukowski (cuya escritura termina por perder cualquier autonomía con respecto a su entorno social), el registro del realismo norteamericano muestra un compromiso gradual con una noción dialéctica del momento histórico. El movimiento del realismo hacia la visión dialéctica encarnada en la hipocresía estética del realismo sucio fue testigo de varias permutaciones durante el siglo XX, permutaciones debidas a las cambiantes condiciones históricas. El desarrollo del realismo verdaderamente dialéctico surge de las fuerzas sociales y culturales que rodean al autor. Los realistas Theodore Dreiser, Frank Norris, J.T. Farrell, John Steinbeck, Richard Ford y Charles Bukowski, respondieron al momento histórico de una manera individual, y haciendo hincapié en una serie de temas, trabajando en contra de cualquier proceso dialéctico incorporado a su escritura. Mientras que las técnicas fueron pasando de generación en generación, ellos solo las usaron en la medida en que les fueron útiles (a sus autores) para hablar de su tiempo – periodo político, cultural o social. De manera que solo tomaban lo heredado como compromiso puntual con su presente, pero con la intención de eludir cualquier tipo de convención estética o filosófica transmitida de antepasados literarios a sus discípulos.

Como se indicaba en *Factotum*, el realismo americano, incluso en el periodo de posguerra, sigue ocupándose del autor en relación con la historia, la sociedad y la cultura, labor ya iniciada en los tres primeros cuartos de siglo con William Dead Howells, Theodore Dreiser, Frank Norris, Edith Wharton y otros. La tradición naturalista muestra el interés sobre un campo de actuación en lugar de la entrega de afirmaciones y principios dogmáticos o estéticos. Como la sociedad estadounidense que experimentó cambios a lo largo del siglo XX, el naturalismo, por necesidad, también modificó los procedimientos para la traslación de la realidad del siglo. Los trabajos naturalistas muestran la influencia de la historia sobre los escritores, aunque más bien los trabajos de los autores sobre la historia. La cultura de consumo, la ciencia, la protesta, la política y la filosofía y la militancia en cualquier tendencia, conectan a los autores con su entorno y muestra su voluntad de compromiso, en vez de escapar de la presión o la realidad, como Farrel lo describe en *Events in this world*. En los textos ilustra el conflicto entre la idea y lo concreto, el naturalismo, y por extensión el realismo sucio, participando activamente de la dialéctica *jamesoniana*, variando el estilo dialéctico, dependiendo de las circunstancias. Claramente la Guerra Fría y la escritura posmoderna, provocan que el realismo sucio adopte la actitud naturalista a las cuestiones de finales del siglo, como la carrera armamentística, Vietnam, el predominio cada vez más global de la cultura americana, el resurgimiento de la ciencia newtoniana, la contracultura de los años 60 y, por último, la desintegración a principios de 1990 de la Unión Soviética. Todo esto testifica la indisociable conexión entre los textos y

su momento histórico, la subversión y la protesta como elementos necesarios del naturalismo y como modo de trabajo, en vez de en contra de toda la cultura capitalista. Las tácticas trazadas por Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life*⁴⁵, ofrecen un modelo teórico y operacional para el estudio eficiente de la hipocresía estética del realismo sucio en una sociedad dominada por lo que Jameson llama «la lógica del Capitalismo tardío». Si el naturalismo ofrece la base sobre la que el realismo sucio se desarrolla, y la tradición de la literatura americana sobre la que el realismo sucio trabajó en sus comienzos, entonces el *Posmodernismo, o la lógica del Capitalismo tardío* y *The Practice of Everyday Life* amplían nuestra comprensión del realismo sucio en el presente.

El debate sobre el realismo, elaborado por Donald Pizer en su colección de ensayos y crítica⁴⁶, más o menos comienza a mitad de la década de 1870. La controversia consistía en una polémica que enfrentó, por un lado, a los defensores de una democracia importada, de estética socialmente activa que favorecía la «commonplace»⁴⁷ (lo ordinario, lo conocido, la cosa común), frente a los creadores ya arraigados, reaccionarios y aristócratas del Romanticismo. Esta polémica ha aparecido en gran parte de la historia en lo concerniente al realismo, con estudiosos y críticos que examinan el grado en que los autores llamados realistas logran criticar y capitular ante la convención social, política y económica. El debate

⁴⁵CERTEAU, Michael de, «The Practice of Everyday Life», University of California Press, 2011. Cfr. Review by Kamuran Godelek, 28 de febrero de 2012 (Volume 16, Issue 9).

⁴⁶ *Documents of American Realism and Naturalism* (1998).

⁴⁷ Término acuñado por William Dead Howells, según Pizer, para referirse al nuevo modo de escribir.

crítico circundante focaliza más sobre la intención, con los mismos críticos y escritores que reaccionan o promocionan las propuestas formuladas por sus predecesores. La intención cubre un terreno excesivamente amplio. No es la intención del autor a menudo elaborada por los propios autores en obras como *The Responsibilities of the Novelist* (1902) de Fran Norris, o la de James T. Farrell's *Some Observations on Naturalism, so called, in Fiction* (1950). Esta expresión de la intención consciente encuentra apoyo en la crítica (sobre todo en las primeras críticas, señala Pizer), como en los casos de Hamlin Garland, H.H. Boyesen y Clarence Darrow, o Charles Dudley Warner o Hamilton Wright Mabie, quienes, en defensa y en ataque, respectivamente, se ocupan directamente de la intención declarada de los escritores realistas como Howells: «La discusión crítica del realismo y el naturalismo americano se realizó como un debate público centrado en las implicaciones de estas formas de expresión en la vida americana contemporánea». Esta «discusión», se desarrolla a partir de la Guerra Civil Americana y su revalorización de la democracia, desde el «conocido conflicto del siglo XIX entre la fe religiosa y la duda», a partir de una reacción en contra, y el desafío a «el tema de la sexualidad en la ficción», y desde las cuestiones planteadas por el modelo de Darwin de la evolución y el aumento de los métodos científicos empíricos en general. El primer realismo americano se concreta en la obra de William Dean Howells, invocando un siglo de fe jeffersoniana y jacksoniana (democrática) en el buen sentido, y la visión moral de las personas corrientes. Las novelas de Howells y sus seguidores se apartaron de las fantasías que entonces prevalecían de las obras románticas y comerciales,

comprometiéndose directamente con los temas sociales más destacados de su época – posteriores a la guerra civil americana, el auge de la industria y la cultura de consumo, la participación de América en los asuntos mundiales, el cambio de valores sociales, el surgimiento de la ciencia como filtro principal entre los seres humanos y el mundo–, trazando durante el proceso las bases para la autocrítica evidente en la ficción posmoderna (que considera continuamente su propia relación con la cultura). Aunque ni Howells ni Dreiser expresaron abiertamente cuál fue la influencia de sus culturas en sus respectivos trabajos (por el contrario, Dreiser cree que sus trabajos constituyeron un objetivo de los programas para la reforma social, proyectos de diagnóstico a través de los cuales podía examinar científicamente su cultura, por así decirlo, desde el exterior), volvieron la atención de la novela americana hacia la sociedad que la consumía.

El realismo de finales del siglo XIX tenía, en su raíz, una profunda sospecha, si no es que franca hostilidad, hacia lo que Theodore Dreiser llama en «True Arte Speaks Plainly» (1903), «formas inmutables». Con esta frase, Dreiser se refería a las teorías –principalmente cristianas– que, consideradas como eternas, de aplicación universal e inmutable, obstruyeron según él, la visión de la historia y la sociedad en la construcción social. Setenta años después, Fredric Jameson, en *Marxism and Form*⁴⁸, se haría eco de las «formas

⁴⁸ JAMESON, Fredric, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton UP, 1971.

inmutables» de Dreiser con la palabra «hipóstasis» –la cual para él significaba una «ilusión óptica de la sustancialidad del pensamiento», o la creencia en el contenido histórico de un concepto particular –cuando se hace referencia a la labor de la dialéctica marxista sobre la epistemología. En este contexto, la teoría de la dialéctica marxista de Jameson proporciona un medio para salvar las diferentes formas adoptadas por la crítica de la epistemología esencialista en el naturalismo y el realismo sucio; indeterminación del realismo sucio que participa en la gran tradición del realismo americano. Pero mientras que Dreiser atacó la dependencia de los modelos epistemológicos obsoletos que no podía explicar (representar), o lo suficiente para comprometerse con las transformaciones visibles en la historia, que no (o más precisamente, dadas las preocupaciones de su tiempo, no podía) adoptar pronto la indeterminación posmoderna que cuenta en el realismo sucio. De hecho –como los críticos actuales Walter Benn Michaels, Paul Civello, James R. Giles y June Howard– defensores del naturalismo que no sustituye sus propias formas inmutables por la doctrina cristiana o la economía del siglo XIX, ellos abordaron los problemas de su tiempo mediante la subordinación de la historias a los preceptos estéticos.

1.1.6. Esteticismo

Sister Carrie (1900)⁴⁹ de Dreiser ofrece un paradigma de comportamiento que rechaza las categorías cristianas de la tentación o la naturaleza de un modelo absoluto de la evolución y la biología:

La fortuna material de un hombre de progreso es la misma que la de su crecimiento corporal. O él se hace más fuerte, más sano, más sabio, como los jóvenes cuando se acercan a la madurez, o él se hará más débil, más viejo y mordaz mentalmente, como el hombre que se acerca a la vejez. No hay otros estados.

La absoluta declaración de Dreiser indica una renuncia rigurosa a preguntas absolutas de una visión que ve el declinar fisiológico como inmutable y universal, una visión que Walter Benn Michaels⁵⁰ llama «El mito del equilibrio». Dreiser desplaza el «mito» de la voluntad con un «mito» biológico; los hombres ya no determinan su destino a través de la fuerza de la voluntad, sino por reconocer y hacer frente a los efectos del declive físico: «la hombría aparece aquí solo como el equilibrio imposible, la desaparición de los puntos de fuga de la juventud y la vejez». Aquí, Dreiser considera el cuerpo como el irreductible factor

⁴⁹ *Sister Carrie* (1900) es una novela de Theodore Dreiser sobre una muchacha de campo que se traslada a la ciudad, donde comienza a comprender su propio Sueño americano, primero como amante de hombres entendiéndolo como algo superior y más tarde convirtiéndose en una actriz famosa. A esta novela se la ha llegado a denominar: «greatest of all American urban novels».

⁵⁰ En *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* (1987).

que determina la elección y el comportamiento. *Sister Carrie* no solo, como señala Michaels, promueve la ideología del deseo impulsado por la economía de principios del siglo XX americano, sino también el absolutismo de un discurso empírico de finales del siglo XIX. Sin embargo, el absolutismo del modelo fisiológico de Dreiser encalla en las declaraciones contrarias hechas en otras partes de su escritura. La declaración «no hay otros estados» parece contradecir, o al menos complicar, la afirmación contraria de Dreiser, en «True Art Speaks Plainly» de que «La vida no se compone de una sola fase o condición del ser». Dreiser se volvió hacia un metabolismo modelo derivado del científico, Elmer Gates, como base para explicar el deterioro físico, y, casi al mismo tiempo que él publicó *Sister Carrie*, también declaró la imposibilidad de cualquier teoría para afirmar la «condición del ser». Esta contradicción parece casi intencional, aunque una aparente falta de conciencia de sí altera nuestra percepción de ella. ¿Acaso Dreiser pretende contradecir el esencialismo aparente en *Sister Carrie* con la indeterminación presente en «True Art Speaks Plainly?».

El ensayo de Donald Pizer «American Literary Naturalism: The Example of Dreiser», clarifica la evidente discrepancia entre «True Arte Speaks Plainly» y *Sister Carrie*: «La infame incongruencia filosófica de Dreiser es, pues, con frecuencia producto de su creencia de que la vida es un “rompecabezas” al que se puede responder de diferentes maneras, dependiendo de su maquillaje y experiencia». Dreiser despliega una visión mecánica y determinista de la vida.

Ya en uno de los ejemplos más tempranos del naturalismo, somos testigos del intercambio de posturas filosóficas, un juego libre de las posiciones conceptuales absolutas y a menudo polémicas. Pero Dreiser, como nos dice en su ensayo, se encontró un refugio, un cajón de sastre para conciliar las diferencias en su escritura: el arte. Arte que siente y transmite la verdad: «la extensión de toda la realidad es el reino de la pluma del autor, y una imagen real de la vida, con honestidad y respeto, es a la vez moral y artística aunque ofenda o no las convenciones». Dreiser cambió la moralidad con la estética, y consideró al «autor» como el árbitro final de «la verdad». El escritor, en la práctica de Dreiser, invita a la interpretación última de la realidad. El ensayo de Pizer hace eco de esta creencia: en su mayor éxito, Dreiser incorpora en sus novelas lo permanente en la vida no a pesar de las ideas de su tiempo, sino porque, como la mayoría de los principales artistas, utiliza las ideas de su tiempo como vehículos para lo permanente en la naturaleza del hombre y en la visión de la condición del hombre y su destino. Las novelas en su conjunto expresan una creencia en el esteticismo para proporcionar lo «permanente» lo «inmutable», en definitiva la «verdad» inmutable de la condición humana. Dreiser, a continuación, se encontró en el arte su «forma inmutable». Un arte con «honestidad y respeto» y que transmitiría a pesar de la opinión pública, a pesar de convenciones, una verdad universal y permanente (Pizer no habla de una novela de Dreiser, sino de un canon) con todas las disparidades y particularidades del momento. Arte que no muestra contradicciones, en última instancia reconcilia. Esta noción de la obra de arte como una antítesis de la contradicción nos habla,

aunque de una manera radicalmente diferente, del realismo sucio (que también reconcilia los opuestos al autorizar todo, pero sin el respeto concomitante del arte).

El esteticismo de Dreiser difería del de Théophile Gautier, expresado en el prefacio de su *Mademoiselle de Maupin* (1835)⁵¹, o más tarde, del inglés, variante del movimiento, tal como fue practicado por Walter Pater y Oscar Wilde, quienes, respectivamente, pusieron en duda la utilidad del arte, e insistieron en una división entre el arte y la «ortodoxia», por el cual Pater, en *The Renaissance* (1893)⁵², significó:

La teoría o idea o sistema que requiere de nosotros el sacrificio de cualquier parte de esta experiencia (de vivir perceptivamente), en consideración con algunos intereses en los cuales no podemos entrar, o alguna teoría abstracta que no identificamos como nuestra, o de lo que es sencillamente convencional, no tiene realmente duda sobre nosotros.

⁵¹ Resumen del prefación sobre la virtud y la inmoralidad en la literatura: «Una de las cosas más burlescas de la alegre época cuando tenemos la felicidad de vivir es indiscutiblemente la rehabilitación de la virtud emprendida por todos los periódicos, de cualquiera que sea el color que ellos, rojos, sean verdes o tricolores. ¡La virtud es ciertamente algo muy respetable, y no tenemos ganas de carecerle, Dios nos preserve de eso! ¡ Buena y digna mujer! (...) Pero me parece natural preferirle, sobre todo cuando se tienen veinte años, alguna pequeña inmoralidad muy pimpante y muy presumida (...) Los periodistas más *monstruusement* virtuosos no sabrían ser de una opinión diferente, y, si dicen lo contrario, es muy probable que no piensen en ello. Pensar en una cosa, escribir otro, esto llega cada día, sobre todo a la gente virtuosa».

⁵² En 1873 en la sección «Conclusión» de *The Renaissance*, Pater promulgaba una existencia consagrada a la búsqueda de la sensación, sea aportada por el hombre, el arte o la naturaleza, lo que propició que lo tildaran de materialista y hedonista. Pater denunciaba con esto el conformismo intelectual y reivindicaba el arte de la diferenciación permanente de las sensaciones.

La máxima de Pater de amar el arte «por su propio bien», se refiere a un esteticismo que considera la teoría prescriptiva (y él menciona a Hegel como filósofo preceptivo) como un impedimento para la realización de una vida plena. Por lo tanto, el esteticismo de Pater es testigo de una divergencia entre los sistemas «convencionales» de la teoría o filosofía y la percepción artística vital. El artista se convierte en un lugar de virtudes que trasciende su edad y que permanece perceptible a los críticos que le sobreviven. El crítico puede «separar» la virtud de una obra de arte como un elemento natural adjunto. El crítico determina la «fuente» de la que surgen la virtud artística y las condiciones bajo las cuales está la mejor de las experiencias: aislar la eficacia y el valor de una obra de arte a partir de sus elementos o convenciones. Mientras que los elementos comunes no trascienden los restos convencionales de la época de la obra de arte, las virtudes sí lo hacen. Por ello, el artista se convierte en el proveedor de un «elemento natural», el cual Pater llama «belleza» y que sigue siendo perceptible a pesar de los cambios históricos en los círculos filosóficos, éticos y morales de su entorno. Las virtudes del arte eluden el recinto histórico y el sistemático.

El esteticismo de Dreiser, a diferencia de Pater, instaura al artista como único árbitro moral, como el guardián de la verdad en la transición histórica. Aquí, en lugar de la «cristalización», un “elemento natural” –separable de las ruinas de la ruina por la crítica para identificar el componente más relevante en la generación de placer sensual–, el autor

se convierte en una figura de autoridad externa al momento histórico. La diferencia entre el esteticismo de Pater y Dreiser depende de la autoridad. En Pater, el artista crea una obra que en parte o en su totalidad, trasciende su momento histórico, en tanto que el artista de Dreiser se las arregla para permanecer fuera de la historia y crear un arte diagnóstico. En Pater, el crítico disecciona el bien del mal, mientras que en Dreiser el artista tiene una comprensión completa de los elementos involucrados en él o en su arte. Ambas formas de esteticismo implican trascendencia, pero en su caso la crítica se convierte en el árbitro de la virtud y, en el otro, el artista. En Dreiser, el artista logra crear una obra que, en virtud de su carácter de diagnóstico, trasciende las «convenciones», «sistemas» y «teorías» de su día, llegando a la transición histórica del «elemento natural» de la virtud intrínseca. El artista de Dreiser sucede al lugar habitado, de acuerdo a *Marxism and Form* del filósofo Hegel:

Hegel... reserva una posición singular fuera de la historia para los filósofos de su propia historia, y fueron en esa medida incapaces de comprender la noción de ser en sus dimensiones más paradójicas.

Mientras Dreiser luchó contra los males sociales, mientras que él diagnostica muchos de los problemas evidentes de su contexto histórico y social, sus métodos siguen estrechamente vinculados a ese contexto; en particular, su noción progresista de mejoramiento social fue ocasionada por la forma misma de narrativas teológicas, cristianas y capitalistas a las cuales criticó. Mientras Dreiser exhibe una comprensión impresionante de

los males sociales y ofrece remedios para muchos de ellos, sus métodos, como los de cualquier escritor, permanecen incrustados dentro del momento histórico. Hizo lo mejor con las herramientas que tenía a mano, lo que aclara su metodología (como lo hace para el realismo sucio) al mismo tiempo como una explicación de su tiempo y lugar. Como Hegel, Dreiser, en obras como *Sister Carrie* y *An American Tragedy*, no observó la paradoja en la que cualquier comentario sobre la historia es ocasionada por la historia en sí, una observación que le habría puesto en desacuerdo con la idea naturalista que Dreiser heredó de Zola del autor naturalista que permanece fuera de la sociedad en el aspecto de un observador desinteresado o científico y hace un diagnóstico completo de las condiciones sociales; también lo habría puesto en desacuerdo con los intentos de reforma social. A la vez que Dreiser, el modelo de la objetividad, el objetivo científico era normativo (al igual que la perspectiva normativa de la posmodernidad considera tal objetividad como ficticia); por lo tanto, los métodos de Dreiser le implican en su momento histórico. Por lo que el esteticismo de Dreiser son los privilegios del autor como persona «fuera de la historia» cuya comprensión de la verdad universal le permite imponer un veredicto en contra de las convenciones sociales del momento sin señalar cómo esa misma sentencia se deriva de las convenciones sociales que esto juzga. El historicismo estético de Dreiser es, por lo tanto, complicado por una tendencia ahistórica hacia la objetividad; dentro de la obra en cuestión, *Sister Carrie*, nosotros no encontramos a Dreiser criticar los límites epistemológicos del autor. Esta objetividad paradigmática permitió a Dreiser ver todo esto, excepto a sí mismo,

como históricamente condicionado, y permite una visión condescendiente de su entorno cultural –particularmente de la cultura de consumo– desde la que podría eximir a su propio producto de consumo (sus novelas). En el esteticismo de Dreiser vemos el primer destello de la práctica dialéctica, autocrítica de autonegación literaria, que interroga su relación contingente con su sociedad. La escritura de Dreiser elabora la paradoja fundamental de un comentario literario en la sociedad, pero su naturalismo retrocede desde la paradoja de una actitud de exención de acondicionamiento histórico, en gran parte porque la investigación de tal paradoja distorsiona la importancia crítica y la exposición de las convenciones sociales, que él consideraba como el deber de su ficción.

1.1.7. Pobreza exótica

El estudio de R. Giles «The Naturalistic Inner-City Novel in America: Encounter with the Fat Man»⁵³, afirma que los primeros naturalistas, Dreiser y Norris en particular, representan a los pobres como una «subcultura exótica y erótica». Según Giles, la versión

⁵³ GILES, James R., «The naturalistic Inner-City Novel in America: Encounters with the Fat Man», en Keneth Kinnamon, *American Literary Realism 1870-1910*, Vol. 29, N.º 3 (Spring, 1997), University of Illinois Press, pp. 89-91.

exotizada de la pobreza evidente en este tipo de textos tempranos o proto-naturalistas como el de Stephen Crane *Maggie A Girl of the Streets* (1893), o *McTeague* de Norris, y *People of the Abyss* de Jack London (1903), evidencia un conflicto central de la época, es decir, entre la adquisición de «la simpatía del lector de clase media» y la identificación de «los villanos que son responsables de la existencia de las comunas (o bloques) de pisos». Cualquier intento de reforma es necesario para participar de las convicciones de los lectores de clase media mientras que pisan con cuidado la línea de la moral pública y el buen gusto. Este conflicto, de acuerdo con Giles, caracteriza a estos primeros textos naturalistas. El naturalismo, por lo tanto, se vio perturbado por una discrepancia entre la opinión pública cómoda y cambiante; June Howard señala que «reformismo y sensacionalismo están más reglados que la excepción en el naturalismo americano», sugiriendo que la «regla» de la contradicción evidente en el realismo sucio ya existía en los textos naturalistas de principios de siglo. La disparidad entre la reforma y el sensacionalismo, sobre todo en las representaciones de la pobreza, resulta emblemática de las contradicciones latentes (entre las numeradas anteriormente) que los críticos como Howard y Michaels discernen en el naturalismo.

Desarrollando en parte como respuesta el ascenso del gueto urbano en América a finales del siglo XIX, el naturalismo respondió a la pobreza con un retrato sensacionalista del sufrimiento de los pobres, ofreciendo a los lectores de clase media lo que Howard llama

la emoción del miedo a la «proletarización». Howard describe este miedo como de «desclasificación»:

pero los privilegios de autonomía, conciencia, control que los personajes y el narrador luchan desesperadamente por establecer y mantener están profundamente marcados como privilegios de clase, y la pérdida de estos privilegios se ve como la destrucción de la inteligencia, la humanidad, incluso de la civilización en sí.

En otras palabras, el primer naturalismo alegoriza la pobreza como una pérdida de los privilegios de clase, los de la clase media, «los estrechos equilibrios de la seguridad económica». Como cuando Hurstwood desciende en la escala social en *Sister Carrie*, somos testigos, en su desesperación, de la falta de recursos y su lamentable condición, «la destrucción de la inteligencia, la humanidad y la civilización en sí mismo». El gueto urbano en el naturalismo es encarnado en las pensiones de mala muerte –por lo tanto, aparece como el paisaje apocalíptico de la clase media, como lugares antitéticos. El gueto, como otra «tierra» llena de animales exóticos, surgiendo como una respuesta a la incertidumbre económica de la clase media y una América más despiadadamente capitalista que nunca. Al representar el naturalismo como inseparable de

...un proceso histórico que vio el paso desde un hacendado a una economía urbana, vio el ascenso de la burguesía y el gobierno republicano, y que fue fundado al final por supuestos

empíricos/científicos sobre la realidad, junto con la nueva tecnología y la cultura del dinero...
conducido por el impulso del nacionalismo y el surgimiento del imperio...

Richard Lehan suscribe la argumentación de Giles, cuando este ve el gueto urbano como una «residencia forzosa para estos extranjeros recién llegados», una residencia para lo que toma prestado el término de Howard «colonias internas». El gueto urbano ofrecía constantemente un recuerdo a la población burguesa de los fallos inherentes a la economía de mercado: un lugar peligroso y desgraciado que el naturalismo «excluyó» con el fin de mitigar el temor de la clase media de la posibilidad de su propia desilusión económica; en la representación de sus personajes el naturalismo ofrece disfrazada la pobreza como algo innato, como un acondicionamiento biológico en vez de un error del sistema económico. Mostrando a los marginados como algo exótico (concebidos por Norris como inmigrantes), el naturalismo amplía el distanciamiento entre la clase media y las clases más bajas, lo que permite la compra de libros por el público burgués como un entretenimiento a expensas de los pobres, que por lo general aparecen como una caricatura, que los aleja a una distancia prudente de la verdadera «gente», de la clase media.

MacTeague ofrece el estereotipo más infame y cinéfilo de los personajes pobres como si fuesen traperos. Desde el «coche destrozado» o el «lamentable caballo, con sus articulaciones inflamadas», al «establecimiento cutre» oscuro y húmedo que nos muestra toda la basura que una gran urbe puede generar, Norris retrata el gueto urbano como una

mezcla de «trapos sucios... periodismo...dedicado a denunciar la corrupción política y económica y la opresión» con un estilo gótico en armonía con su filiación romántica. El realista banal, por tanto, combina lo gótico y exótico para crear un representación titubeante entre el efecto de la verdad y el valor del entretenimiento. Cuando Norris escribió su «Three Essays on Naturalism», él seguramente quiso que el naturalismo entretuviera a sus lectores:

Deben pasar cosas terribles a los personajes del cuento naturalista. Deben estar ahogados por cosas ordinarias, asfixiados por la intranquilidad, con vidas anodinas y monótonas, y empujados e inmersos en la agonía del terrible drama que surge por sí mismo en las pasiones desatadas, en la sangre y en la muerte repentina.

Norris no tiene tiempo para la «vida cotidiana» o lo «ordinario», prefiriendo, en cambio, un relato sensacionalista que tenga todas las características de otros trabajos góticos, como *The Castel of Otranto* (1764), *Frankenstein* (1818) o, incluso, *Wuthering Heights* (1847): sombras, pasiones extremas, hechos violentos, locales deshabitados o la derogación de los códigos sociales. Por otra parte, su ensayo no expresa la razón política, ética o filosófica de esta preferencia, traicionando un esteticismo latente que aprecia estas cualidades literarias aparentemente por su propio bien, como contraste al realismo. *McTeague*, como en la descripción de la tienda de Zerkow, se centra en lo grotesco, como el caballo y sus «articulaciones hinchadas» y las descripciones que equiparan la basura con el

«desecho» anatómico de la piel muerta. En la descripción de Zerkow de sí mismo, Norris crea un personaje exagerado en todos los sentidos, alejado de lo ordinario y de la cotidianidad diaria:

Zerkow era un judío polaco –curiosamente su pelo era de un rojo chillón. Él era un anciano seco y marchitado de unos singulares sesenta años. Tenía los labios finos, impacientes como los de un felino codicioso; ojos que se habían agudizado como los de un lince en medio de una larga búsqueda entre el lodo y los escombros; dedos prensiles, parecidos a garras –los dedos de un hombre que atrapa pero no suelta. Era imposible mirar a Zerkow y no saber que su desmedida –desatada, insaciable codicia– fue la pasión dominante del hombre.

Las palabras que describe Zerkow traicionan el programa estético de Norris. «Singulares» y «desmedido» sitúa al personaje fuera de lo común, ofreciendo realmente la panacea a los miedos de la burguesía de la proletarización; vivimos en un mundo ordinario, pero Zerkow no lo hace, y por lo tanto, no tenemos que sentirnos amenazados por su presencia y lo que su presencia podría profetizar acerca de nuestro destino. Con la elección de determinadas palabras, Norris elimina a Zerkow de la esfera de la vida burguesa, creando una distancia entre el lector y el tema de ficción que aplaca los temores de contacto. Lejos de la elección de palabras, la realidad amplificada de Zerkow es un hiperrealismo que no evoca tanto verosimilitudes como alegorías: «chillón», «seco y marchitado», «como los de un felino», «como garras». Estas caracterizaciones sirven para distanciar a Zerkow de lo real, para

personificarlo como la imagen de la «codicia»; en lugar de un personaje real los lectores deberían preocuparse de no encontrárselo. La selección de palabras para la descripción indica que las manifestaciones físicas de Zerkow hablan más de la codicia que de la pobreza, anulando cualquier apoyo social de la novela con un mensaje cristiano sobre la pena de la culpa (el pecado). Las condiciones sociales no influyeron en Zerkow; en cambio, la representación del pecado capital de Zerkow determina sus condiciones de entorno. El determinismo se vuelve ambiguo –sin un claro compromiso– en lo exótico del retrato sensacionalista del inmigrante (al menos la mente burguesa desconoce qué alto grado de ironía está presente en este lenguaje exagerado, así como el hecho de que McTeague, que realmente no era judío, también se convierte en un personaje monstruoso, de proporciones aún mayores que Zerkow). El que Zerkow sea judío o no, ofrece el aspecto más importante de la capitulación estratégica de Norris al desplazamiento estratégico de los temores burgueses. Al jugar con el antisemitismo retratando más abiertamente (y cruelmente) el carácter codicioso en *McTeague* como un judío, Norris acentúa más la distancia entre la realidad del *statu quo* y la realidad de la calle, disipando los temores de sus lectores al postular una superioridad racial que obstruye la posibilidad de proletarización.

El primer naturalismo pone en evidencia una disparidad entre las aspiraciones reformistas de los autores y la forma en que se redacta su activismo. Como señala Giles, esta disparidad presenta una estrategia para sensibilizar a la población al tiempo que garantiza la

viabilidad de un medio en el que transmitir esa conciencia. Ellos conocían su audiencia. El legado de este primer naturalismo reside para el realismo sucio en la configuración de la pobreza como un lugar de cuestionamiento entre la reforma, el activismo y la subversión y la pobreza como una representación de miedos y deseos de los consumidores. El primer naturalismo exhibió un conflicto entre la necesidad de representar las condiciones enfrentadas con el fin de instar a su audiencia hacia la reforma y la necesidad de describir las condiciones enfrentadas con el fin de mantener a los lectores interesados, para vender libros y, por tanto, garantizar la difusión de su trabajo y obtener un sustento que permitiría más tratados de ficción. Norris y Dreiser no se acercaron a sus proyectos con un impulso igual a la reforma o al esteticismo, y la fusión de los dos autores aquí solo sirve para indicar la llegada de una ficción a América cuyo desempeño confunde la reforma y el entretenimiento, la explotación de la pobreza como una forma de «publicidad», a sus preocupaciones y promover sus propias carreras, mientras que, al mismo tiempo, colaboran, por necesidad, con los sistemas sociales dominantes y sus categorías. Al no explicitar la dirección de esta contradicción, el trabajo de los primeros naturalistas coquetea con la autonegación; su intento reformista bordea el compromiso que reafirma con los valores y modos de una economía de consumo; la larga oposición para el naturalismo, por el contrario, indica de forma incompleta cómo el naturalismo se integró en el mercado y engendró una cierta conciencia pavorosa en la mente del público.

Su trabajo sigue siendo un lugar de fricción, un lugar escrito e inmerso en las posibilidades abiertas a una estética de la contradicción. En distinto grado la intención de los primeros naturalistas permanece en conflicto entre las demandas y presiones sociales y el deseo de escapar de ellos con el fin de establecer un objetivo de observación adecuado para proporcionar un antídoto para los males sociales. Este conflicto no resuelto en las primeras representaciones naturalistas de los pobres presagiaba su reaparición mucho más intencional en el realismo sucio como una síntesis negativa de los opuestos que permite una subversión similar de una aparente capitulación. Los primeros naturalistas utilizan una pobreza exótica para infiltrarse en la conciencia de la situación actual con el fin de inducir a los pensamientos de la reforma, mientras que el realismo sucio utiliza una pobreza exótica para oponerse a las fuerzas del mercado resaltando precisamente los mensajes (el de la pobreza entre otros) que el mercado envía. En lugar de exhibir la fuerza en dos direcciones, como el primer naturalismo hizo, el realismo sucio habita ambos lados del conflicto. Los dos tipos de literatura difieren en los medios por los que invitaban a la subversión, pero la noción de la subversión a través de una capitulación aparente a las demandas del mercado aparecieron por primera vez en el naturalismo. La diferencia entre los dos sigue siendo una diferencia en la intención. Mientras los primeros naturalistas trabajan como en *MacTeague* y *Sister Carrie* luchando en contra de sus conflictos, tratando de reconciliar sus contradicciones bajo una seria terminología estética –cuya «verdad» y «realidad» postula un autor fuera de la hipocresía convencional– el realismo sucio observa dialécticamente el conflicto, viendo en ello un

procedimiento útil, una «práctica» válida; el realismo sucio⁵⁴ respeta el estado de desacuerdo en sí mismo como un recurso, más que como un problema epistemológico con una necesidad de justificación (como Norris y Dreiser intentan hacer en sus ensayos). Al permitir la disparidad entre la reforma y el libre juego del entretenimiento (la lectura), el realismo sucio sintetiza la oposición interna en una práctica subversiva derivada de las contradicciones del capitalismo mismo. Dreiser y Norris querían abordar y dismantelar la hipocresía (aunque ello exigía ciertas contradicciones), mientras que el realismo sucio desea verla amplificada (incluso si al hacerlo se convierte la contradicción en un sistema).

⁵⁴ KELLOGG, Carolyn, «look, baby, i'm sorry... Charles Bukowski and his inspiration», *Los Angeles Times*, 18 de abril de 2013.

1.1.8. *El realismo sucio y la hipocresía del capital*

El Talento de la Multitud⁵⁵

Hay suficiente traición, odio,

violenia,

Absurdo en el ser humano

común

Para abastecer a cualquier ejército en cualquier

momento.

Y Los Mejores En el Asesinato Son Los

Que Predican Contra Él.

Y Los Mejores En El Odio Son Los

Que Predican AMOR.

Y LOS MEJORES EN LA GUERRA

–A FIN DE CUENTAS – SON LOS QUE

PREDICAN

PAZ

Los Que Predican en nombre de DIOS

NECESITAN a Dios

⁵⁵ BUKOWSKI, Charles, *Los placeres el condenado. Poemas 1951-1993*, s.l., Visor Poesía, 2007.

Los Que Predican PAZ
No Están En Paz.
LOS QUE PREDICAN AMOR
NO TIENEN AMOR
CUIDADO CON LOS PREDICADORES
Cuidado Con Los Sabelotodo.

Los realistas sucios como Bukowski desconfían de «héroes», «cruzadas» y «fáciles idealismos»⁵⁶, como también de retóricas asociadas a cada uno de ellos, conociendo como lo hacen lo que el capitalismo vende sobre la base de la convicción. El postmodernismo de Jameson expresa la sospecha del realismo sucio en el que habla de la situación contemporánea como una situación:

en la que todos, de una manera u otra, débilmente sentimos no solo puntuales y locales formas contraculturales de resistencia cultural y de guerra de guerrillas, sino también intervenciones abiertamente políticas como las de The Clash; están todos de alguna manera secretamente desarmados y reabsorbidos por un sistema del que ellos mismos también podrían considerarse parte.

⁵⁶ SCHAEFER, Samantha, «Poet bukowski feted 20 years after his death— at dive bar, of course», Wordsmith and Barfly, 10 de marzo de 2014.

Al igual que la banda de punk *The Clash*, en última instancia sus «intervenciones políticas» se traducían en dinero para la comercialización del disco, por lo que también Jameson sugiere no cualquier movimiento «contracultural» del momento, sino los que canalizan sus energías en una vuelta al sistema que buscan corregir. Los fans de *The Clash*, con su cautela política, prueban con una idea de mercado objetivo para la compra de un cierto tipo de CD. El realismo sucio, por tanto, se encuentra en un medio clamado por algún tipo de actividad y programa político, por lo tanto, un medio que se alimenta de la condena y las formas, mensajes rigurosos y consistentes. La oposición a este sistema requerirá el abandono de la lógica, de modelos operativos anclados o establecidos.

El capitalismo, en la discusión de Jameson, resulta tan escurridizo como un animal porque carece de la integridad de una base conceptual que ordenara, diferenciara y sistematizara su programa; solo pretende extenderse, crecer. Como señala Marx, la comercialización de las mercancías, el estatus ontológico de los productos, hablan del capital; y surge la eficacia de este desde su posición indeterminada dentro del proceso mercantil: «Su desarrollo dentro de un capitalismo adulto debe tener lugar, tanto dentro como fuera de la esfera de la circulación». El capitalismo no puede elevarse dentro de la esfera del intercambio de mercancías por sí sola; debe, al mismo tiempo, disfrutar de dos prácticas contrarias: la del intercambio igualitario del valor por el valor del producto y la del injusto «robo» de la plusvalía por un valor menor. El proceso de acopio capitalista, por

tanto, comprende una simultaneidad compuesta por dos operaciones contrarias, que se sostienen por su propia contradicción. Esto le permite una capacidad de maniobra disponible para los modelos teóricos o conceptuales más rigurosos. El capitalismo puede manifestarse como un ejercicio del derecho inalienable a la libertad, expresada en acuerdos mutuos entre el empleador y el empleado para el intercambio de trabajo por un salario, mientras que el valor de la plusvalía no entra dentro del contrato. El capitalismo es funcionalmente hipócrita, pero la falta de límites conceptuales y concretos le hace que sea difícil de acusar. Su derecho a la práctica no depende de las verdades filosóficas intrínsecas a sí mismo, sino en el permiso concedido a sus operaciones por la voluntad supuestamente libre del otro, el trabajador. Como Michaels señala, esta construcción verbal, «libre albedrío», encarna el espíritu de contradicción del capital mismo. Hablando de la «libertad de contratación» que une a los trabajadores en un determinado tipo de trabajo por un periodo concreto de tiempo, bajo pena de arresto y confinamiento, Michaels, al hablar de la obra de Richar T. Ely concluye: «Amar la libertad de contrato para su propio bien... terminará por destruir lo que tú amas y te encontrarás esclavizado». El derecho del trabajador de disponer de su propio trabajo bajo condiciones en la que solo él o ella están de acuerdo, finalmente lo hace acabar como un «esclavo asalariado». Paradójicamente, su derecho natural e innato para firmar un contrato permitió a través de dicho contrato fijar que el trabajador estuviese supuestamente dispuesto a una pena de esclavitud. La noción de la libertad de contratación, por lo tanto, en la defensa de la primacía del contrato,

históricamente sirvió para coartar la libertad del trabajador en lugar de defenderla. Michaels ilustra las «libertades» hipócritas de una economía de mercado en la que un trabajador podrá, a través del ejercicio de la libertad innata, ponerse en un estado de servidumbre; existe la libertad, y se defendió, en la medida en que permite renunciar a la libertad del contrato. El capitalismo, como el realismo sucio se da cuenta, opera en una contradicción ilógica.

Lo que Marx identifica en *El Capital* como «las contradicciones y antagonismos de la forma de producción capitalista» también se han convertido en la lógica de gobierno del realismo sucio. El capitalismo se une, y no se opone abiertamente, al otro polo; de esta manera, las compañías discográficas pueden nombrar y captar dinero mediante la comercialización de la música subversiva de *The Clash*. El capitalismo requiere la convicción del mercado para su fin (que la venta de sus bienes sea buena), de manera que simular convicción en su publicidad es una forma de reproducir y convencer al consumidor (el apoyo encontrado para las aspiraciones políticas de *The Clash* en revistas de música, como *Spin* o *Rolling Stone*, apoya este punto de vista). Este es el entretenimiento por amor al entretenimiento: los detalles de las cosas que le entretienen, y el por qué le entretienen nada le importan al capitalismo que incitó a comprarlo. El realismo sucio responde al capitalismo, por lo tanto, al permanecer sin estar convencido, por no comprar nada en particular que le permitiera colocarse en el índice (en la dirección) de la

comercialización; en otras palabras, el realismo sucio se apropia para sí la indeterminación y el no posicionarse, las mismas características del propio capitalismo, con el fin de tener éxito imitando estas mismas características, autorizando todo al abandonar el discernimiento, al aceptar otras maneras simultáneamente.

Los realistas sucios promulgan reglas por las que no vivir, en definitiva habitar el límite extremo de la licencia personal⁵⁷, de manera que nunca están en deuda incluso con sus propias reglas. Mientras que los críticos marxistas, desde Marx a Jameson, y no marxistas como De Certeau, señalan continuamente las contradicciones evidentes en los momentos históricos del capitalismo, el realismo sucio absorbe y despliega contradicciones. El realismo sucio convierte la receptividad en sí en una forma de escritura, tomando un ilimitado gusto a la reproducción, en la lírica o el pastiche, los estereotipos epistemológicos diarios. Sabiendo que no existe el autor, el capitalismo fabrica individualidad y cree que estos autores combaten el capital haciendo alarde de su «no existencia» al frente de las asociaciones. Ellos producen textos para entretener, por placer – cualquier otro motivo sería someterlos a la convicción necesaria para creer, y a la participación en los distintos programas de su sociedad, programas que traducen e interpretan todo, con el tiempo, en empresas de hacer dinero. Ya no están en la posición

⁵⁷ PENNER, JOHN, «Moving beyond the Charles Bukowski American Lowlife Cliché», 8 de marzo de 2014.

de Dreiser y Norris, o incluso de Farrel y Steinbeck, que fueron testigos de la creciente primacía de la cultura de consumo con recelo y desafiantes. El realismo sucio no tiene el lujo de la resistencia mediante el recurso de las posturas polémicas. En la posmodernidad, todo es una mercancía «pop» de consumo, incluyendo las posiciones polémicas tomadas como referencia por la generaciones anteriores de los naturalistas. La dialéctica llena de digresiones de Bukowski –su replanteamiento continuo y el descrédito de sus propios postulados, su conjunción y síntesis de los opuestos conceptuales, y la hipocresía con la que se evita la cosificación– caracteriza la participación de un realismo que cambia con las peculiaridades de las cambiantes condiciones sociales, evidenciando en forma la lógica interna del momento histórico.

1.1.9. Realismo sucio. Historia.

Los cuarenta y cinco años que dura la Guerra Fría (1945-1991), conforman el contexto sobre el que el realismo sucio dibujará su posición contraria, unificando sus contradicciones, a la vez que fomentándolas y gestionándolas. A medida que la Guerra Fría va generando en todo el mundo posiciones confrontadas (que terminaron en conflictos diplomáticos y militares), el realismo sucio adopta una postura paradigmática en cuanto a la variabilidad de criterios para plasmar su propia contrariedad de la visión del mundo.

Críticos culturales como Stephen J. Whitfield, Tom Engelhardt, Alan Nadel y Thomas Hill Schaub describen el escenario de la Guerra Fría como un época de dobles tensiones, no solo en el contexto bipolar del mundo (comunismo contra capitalismo), sino también de un desdoblamiento interno de la vida americana.

En torno a los años 60 los escritores fueron conscientes de la nueva realidad. Ya no se escribía tan solo para documentar la actualidad, más bien el lenguaje (especialmente el utilizado por los políticos de este periodo de la Guerra Fría) se usaba para suplantar la realidad con una narrativa redirigida y controlada. En los años sesenta, el lenguaje autorizado debido a la Guerra Fría no admitía el escrutinio, de manera que una generación de autores americanos se movieron en la ambigüedad y la inconsciencia, lo que llevó a sospechar de muchos de estos escritores. En *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism and the Atomic Age* (1995), Alan Nadel nos habla de cómo los discursos o relatos perpetrados por los supuestos de la Guerra fría, sirvieron primeramente para aislar a América de la amenaza del comunismo soviético: «Desde la primera prueba de la bomba atómica hasta Vietnam, la democracia las ha denominado historias bajo la excusa de la contención». Atrapado entre una administración que utilizaba la historia de la democracia para extender su influencia sobre el mundo, y una forma que los hacía forzar su narrativa (para con los lectores), llevó a los autores a darse cuenta del cautiverio al que estaban sometidos. De manera que se encontraban atrapados en el lenguaje de la Guerra Fría. En

este ambiente los autores del realismo sucio encontraron la ambigüedad, sus giros, y su influencia en las conciencias. Ellos veían cómo se les controlaba su hábitat natural, era una prisión dentro de su propio lenguaje⁵⁸. No tenían manera de salir de aquella trampa, eran como extranjeros en el interior de su cultura, de su idioma. Certeau destacaba la preocupación posmoderna con la contención llevada a cabo en el lenguaje y la cultura, el confinamiento del discurso particular (científico, religioso, filosófico), dirigiendo constantemente la práctica lingüística a una codificación universal que no concibe plenamente ni se hace responsable de nada en concreto. El realismo sucio se deleita con la ambigüedad del discurso sobre la realidad que se empleaba durante la Guerra Fría. El canon de los escritos del realismo sucio entre los años 60 hasta los 90 –principalmente ejemplificado en Raymond Carver⁵⁹ con «What do you do in San Francisco?» (1976)– muestra un compromiso con el discurso de la cultura dominante propagado por la Guerra Fría, una confrontación con la cultura de la hipocresía y la paradoja, una narrativa cuyas acciones e historias raramente convergen. La hipocresía de la política americana –cuyas narraciones incorporaban el país como el hogar de la libertad mientras ignoraban el secuestro de la libertad que suponían la economía mercantil, la injerencia militar en países extranjeros o la censura del gobierno– se encuentran en los textos del realismo sucio,

⁵⁸ Como lo reflejaba Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* (1984).

⁵⁹ «The Carver Chronicles», *The New York Times*, 9 de agosto de 1998.

aunque bien es cierto que pocos realistas sucios hacen más que una mención de los asuntos internacionales⁶⁰, pues prefieren los temas locales y nacionales del discurso político, que les sirven, según Nadel, para cumplir con los códigos de la narrativa de la Guerra Fría. El realismo sucio traza los efectos de la Guerra Fría en la realidad nacional, lo que provoca una situación cultural donde, según este autor:

Los valores y las percepciones, las formas de expresión, los patrones simbólicos, las creencias y mitos que permitieron a los estadounidenses tener sentido de la realidad...estaban contaminados por un interés político indecoroso en sus orígenes y consecuencias. La lucha contra el comunismo doméstico alentó a una interpenetración entre la política y la cultura.

La cultura examinada por el realismo sucio, incluso en sus manifestaciones más breves, en cualquier lugar, evidencia la «contaminación» por el interés político, en particular el interés por la política en torno a la Guerra Fría. El camino más característico del realismo sucio de examinar la política interior durante la Guerra Fría es a través de la narrativa y los parámetros conceptuales derivados de la forma de expresión del discurso de la época. El interés por «la política indecorosa» que Nadel considera como la principal característica de la Guerra Fría se filtra en la conciencia doméstica de América, un interés que se incorpora en la cultura —a través de una vigilancia hipócrita— transformando y marcando el camino de lo que esta sería

⁶⁰ Como en *Taxi* (1975) de Helen Potrebenco y *The Ultimate Good Luck* (1980) de Richard Ford, que expresan sus pensamientos sobre el telón de acero y Vietnam, respectivamente.

en adelante. La producción cultural, la concepción de la realidad americana (especialmente a través del lenguaje), bajo un desinterés y un modelo apolítico, no era posible; la representación de la realidad se convierte en un acto político y era debidamente analizado. Una subcorriente política hipersensible corre a través de las representaciones de la realidad que se encuentra en el realismo sucio. El realismo sucio de 1960, 1970 y 1980 –que caracteriza la vida doméstica americana– exhibe en todas partes la huella dejada por la Guerra Fría en la cultura del país.

1.1.10. El realismo sucio. Teoría

Tanto el naturalismo como la Guerra Fría jugaron un papel muy importante en la creación de las bases sobre las que se establecería el realismo sucio, ofreciendo escritores realistas en la segunda mitad del siglo XX con una nueva comprensión de la historia. Con este arsenal estético y conceptual, el realismo sucio confronta los supuestos de la sociedad posmoderna americana y canadiense, sociedades caracterizadas las dos por marxistas como Fredric Jameson y el antimarxista Michel de Certeau, tan obsesionados por el discurso (y en particular por el texto), dominado por el capitalismo consumista, y atrapados dentro del desarraigo epistemológico del mundo y sus códigos lingüísticos. El naturalismo ofrecía un retrato de la realidad de su tiempo, los realistas posmodernos del realismo sucio respondieron

a su sociedad mediante la adaptación de la técnica realista de retratar un mundo dominado por una artificialidad-productiva sensible a la realidad, resaltando así lo artificioso del discurso con el que originó la creación de esa realidad. El realismo sucio es radicalmente conflictivo entre las afirmaciones de verosimilitud realistas y la conciencia epistemológica de la imposibilidad de llevar a cabo dichas representaciones.

The Practice of Every day Life (1984) de Michel de Certeau sigue siendo un texto clave en la conceptualización de la noción contemporánea de la realidad como un conjunto de acontecimientos, fenómenos y condiciones no gobernados por el lenguaje. Este texto teoriza los métodos utilizados para compensar los modos racionales de discurso (científicos, políticos, religiosos) del día a día; creando para ellos un espacio tal que los discursos puedan rearmar sus postulados y desde los cuales los «especialistas» en estos tipos de discursos (los científicos, los políticos, los sacerdotes) puedan negociar la competencia discursiva (conociendo la jerga) de la sociedad (trasladando los códigos y las metodologías de una disciplina específica para esta gente común, no iniciados o que desconocen esos códigos o esas metodologías). De Certeau llama a estos lugares discursivos con el término de «apropiados», lo que significa que estos lugares tienen que ver con el mantenimiento y la elaboración especializada y formal (de ahí su denominación) de los modos adecuados de la conducta discursiva a través de los referentes específicos y estrategias epistemológicas (un cierto conjunto de términos para concebir y representar el mundo, varias fórmulas para

determinar y representar la realidad); por el contrario, se utiliza el término «común» para designar los fenómenos y acontecimientos desconocidos por los modos epistemológicos apropiados –la realidad cuyo discurso especializado tiende a trasladar y limitar dentro del lenguaje. Su proyecto *The Practice of Everyday Life* sigue teniendo el significado por el cual se sustenta lo ordinario en el discurso:

Intentaré describir la erosión que pone al descubierto lo ordinario del cuerpo analítico, para revelar los límites que el marco de una ciencia traza y delimita, movilizándolo dicha ciencia, para indicar los movimientos que conducen hacia los lugares comunes donde alguien es finalmente silenciado, excepto para repetir (pero de una manera diferente) banalidades.

El proyecto de Certeau recuerda entonces la simulación de la realidad (y su intento de control) por medios discursivos, la movilización de una ciencia en el interés de crear «fronteras», limitando el acceso a los medios ordinarios y concretos, narrativa socialmente sancionada. En este punto, los estudios de Certeau encajan –al menos con las suposiciones del discurso del realismo sucio– con los postulados de *Postmodernism, or The Logical of Late Capitalism* (1991) de Fredric Jameson, en el que los teóricos describen «simulacro» como «la copia idéntica para la cual no existe ningún original». Los escritos de De Certeau resultan útiles para la noción de la realidad contemporánea, posmoderna, para la sociedad, precisamente porque el autor concibe como adecuado una copia discursiva que no es original, en la medida que en lenguaje de la realidad no se puede sustituir para significar

ningún otro sentido originario (aunque esto no significa que lo ordinario no puede invadir y trastornar el discurso, o que las personas no encuentren lo ordinario de manera inmediata). Lo ordinario de De Certeau, por lo tanto, se convierte en un término de trabajo para encontrar una realidad inefable y autoridad discursiva. Como Alan Nadel menciona en *Containmet Culture: American Narratives, Postmodernism and the Atomic Age* (1995), los escritos de De Certeau se muestran como emblema de un periodo privado de fe en el discurso. De este modo, se muestra que en la década de 1960 se experimentará una pérdida completa de la fe en la metanarrativa⁶¹, en los discursos en los cuales se exigía representar la totalidad de lo real.

El realismo sucio, como la literatura realista posterior a 1960, confronta lo ordinario con lo apropiado (o políticamente correcto), trazando el camino a través del cual la pérdida de la fe en lo «correcto» o apropiado marca una desesperación por alcanzar lo ordinario. Entre lo correcto y lo ordinario, todavía se sostiene lo primero, especialmente gracias al realismo sucio y su estética de la hipocresía, que se mueve entre los pastiches de la autoridad discursiva, el solipsismo, logrando así elevar los efectos de lo ordinario para llegar, u orbitar, «los lugares comunes, donde casi nadie es finalmente silenciado, excepto para repetir (pero de diferente manera) banalidades». El realismo sucio juega con la autoridad discursiva para revelar lo banal detrás del lenguaje, para exponer la sociedad como una comunidad en deuda

⁶¹ Por «metanarrativa» se entiende una historia más allá de la historia, entendiéndose según Lyotard como discursos totalizantes y multiabarcadores en los que se asume la comprensión de hechos de carácter científico, histórico, religioso y social de forma absolutista, pretendiendo dar respuesta y solución a toda contingencia.

con el silencio (un pueblo en deuda con el inefable funcionamiento de una lengua que surge y pierde terreno, por necesidad y contingencia). En otras palabras, el lenguaje se vuelve importante, en palabras de Richard Ford, «in and of itself»; el lenguaje se convierte en histórico en tanto que ilustra el carácter de la realidad como un discurso socialmente construido en un momento histórico dado, el lenguaje de un momento concreto refleja la fusión entre las necesidades y las circunstancias. El discurso no es fijo, sino que cambia y se altera, como las presiones sobre una realidad externa que afectan a una sociedad obligada a cambiar. Una idea principal del realismo sucio es la manera como se fijan las creencias en los relatos, convirtiéndolos en ahistóricos, y la falsificación y la simulación de los métodos detrás de tal permanencia. La comedia nihilista que se encuentra en gran parte del realismo sucio, su humor negro, son técnicas superficiales para construir una narrativa lo más transparente posible. De Certeau, por tanto, nos ilumina con la forma en la que el realismo sucio concibe la realidad y la forma en la que el lenguaje de un momento histórico y particular se presta a la apropiación y a la subversión. El realismo sucio, por su parte, investiga las posibilidades de apropiación discursiva y sus efectos.

Los realistas sucios siguen divididos sobre la hipocresía estética como medio de apropiación y crítica de lo correcto. De hecho, las obras de Charles Bukowski⁶², como las

⁶² TURAN, Kenneth, «*Factotum* is true to the grit, poetry of Charles Bukowski», *Times*, 18 de agosto de 2006.

historias en *Septuagenarian Stew* (1990), y los primeros trabajos de Raymond Carver⁶³, especialmente la historia «Put yourself in My Shoes» (1976), revelan la estética hipócrita, no conciben ni quieren concebir una manera de salir del aislamiento que resulta de la interacción del discurso simulado y de los efectos comunes de lo ordinario; por el contrario Richard Ford, en *The Sportswriter* (1986) e *Independence Day* (1995), y Mark Anthony Jarman en *Salvage King Ya!* (1997), buscan un fin en el callejón sin salida impuesto por la hipocresía estética del realismo sucio. En cualquier caso, cada una de estas diferentes obras referencian lo ordinario (acercándose a través de la muerte), lo irracional (como la manera de obstaculizar los discursos racionalistas de los científicos abordados por de Certeau, así como el resultado social de dichos discursos), lo que Horkheimer y Adorno llaman «monadismo» (la atomización social característica del capitalismo tardío que, tanto en *Dialéctica de la Ilustración* (1944) como en el contexto de su estudio, es un término que caracteriza ampliamente la América de la posguerra), y lo artístico y la apropiación epistemológica y los pastiches característicos del capital tardío de Jameson. Los dos conjuntos de obras –la de Bukowski y Carver versus Ford y Jarman– difieren en gran medida en la actitud que toman con respecto a la estética hipócrita en la comunidad que les rodea; a cada lado de estas obras se revela el funcionamiento del realismo sucio dentro de la postmodernidad según dos disposiciones diferentes hacia el colectivo social.

⁶³ «Raymond Carver: The kindest cut», *The Guardian*, 27 de septiembre de 2009.

La estética hipócrita preserva la individualidad absoluta en la extensa colectividad plural. Esto es sintomático de la discusión de Jameson que, en la posmodernidad, por grupos políticos que buscan activamente intervenir en la historia y modificar de otra manera su pasivo impulso, no puede ser más deplorable y reprensible en una forma cultural de dependencia de la imagen la cual suprimiese efectivamente cualquier sentido práctico del futuro y de proyecto colectivo. La desaparición de la historia, la pérdida de lo real por la simulación y la abolición diacrónica por lo sincrónico impiden, según la visión de Jameson, el resurgimiento de los componentes necesarios para el «proyecto colectivo». Ante la representación de la muerte de la historia, la aparición de la ficción y la pérdida de casualidad con la pérdida del tiempo diacrónico, el realismo sucio responde a la crisis del capitalismo tardío a través de su hipocresía estética hacia una apreciación dialéctica de la historia del momento. El realismo sucio, siguiendo las prescripciones de Jameson, intenta

Lograr... un tipo de pensamiento que sería capaz de captar las características demostrables y funestas del capitalismo junto con su extraordinario y liberador dinamismo al mismo tiempo, y sin atenuar cualquier fuerza de cualquier juicio... para levantar (la mente) a un punto en el que es posible comprender que el capitalismo es al mismo tiempo lo mejor que le ha sucedido a la raza humana, y lo peor... para pensar en la evolución cultural dialéctica del capitalismo tardío, como catástrofe y progreso todo junto.

Jameson llama a la fusión de opuestos –«lo mejor» con «lo peor», «catástrofe» con «progreso»– en un momento simultáneo, o «de uno en uno pero al mismo tiempo». Los textos del realismo sucio sostienen la contradicción hegeliana de Jameson hablando de «autorizar todo»⁶⁴, creando una moralidad objetiva en el mismo lugar que la autoridad subjetiva. Esta «ambición» por los opuestos se produce dentro de una escritura que permite en sí la libertad de pensar, y aprobar, simultáneamente unas contradicciones, de no cumplir con las normas que los demás aceptan (aunque el realismo sucio puede ratificar temporalmente dichas normas). Los textos del realismo sucio adoptan la ilimitada expansividad y absorción del capitalismo tardío en una contradicción epistemológica –un absolutismo de opuestos que no atenúa la fuerza de cualquier juicio– cuya extensión práctica aparece como una forma de hipocresía. El realismo sucio imita las características que Jameson atribuye al capitalismo tardío para liberarse a sí mismo. Una aguda conciencia de las fuerzas y las debilidades del paradigma textual establecido por teóricos como de Certeau permite que el realismo sucio lleve a cabo su estética hipócrita. A través del texto, el realismo sucio establece una estética de liberación individual a costa del proyecto colectivo. Los diversos escritores del realismo sucio, entonces, difieren en cuanto a este gasto: si se sienten cómodos pagando el precio o si les resulta demasiado alto.

⁶⁴ Palabras de Richard Ford en una entrevista en *The Paris Review*.

El realismo sucio rechaza y acepta a la vez la participación tanto de la masa consumista como de la maquinaria del capitalismo tardío. Continuamente involucrados con actos de resistencia y fabricación, convirtiendo el aislamiento en subversión. Incapaces de concebir una posición definitiva, los realistas sucios aceptan todas las posiciones como definitivas y sostenibles, su indeterminación resulta de los desplazamientos llevados a cabo entre opciones totalmente contrarias, lo que les hace de cara al resto que sean autores no fiables. Sin fiabilidad no pueden acordar nada como colectivo, por lo que finalmente funcionan más eficazmente de manera alejada de la comunidad.

Charles Bukowski se deleita en su aislamiento, en su capacidad de utilizar constantemente el discurso del otro contra sí mismo para evadirse siempre de sus seguridades⁶⁵. Sabiendo que lo ordinario elude la representación lingüística pero que el sistema epistemológico debe interpretarlo como texto, el realismo sucio gana con la constante simulación de lo real por la estrategia del discurso (incluyendo la simulación del solipsismo), invocando la muerte, cuando la simulación se vuelve complicada. Si la hipocresía representa un estado en el que las acciones no concuerdan con el discurso, y si el realismo sucio promulga tácticas contra su propia (o la de otros) estrategia, establecen reglas⁶⁶ que promueven la discusión con ellos. Atrapados en una realidad que sencillamente «es», que no

⁶⁵ CANFIELD, Kevin, «They build lyrical shrines to bukowski», Hartford Courant, 12 de agosto de 2000.

⁶⁶ Como hace Harry en «Bring me your love».

se puede explicar, el realismo sucio opera con la investigación epistemológica como manera de operar.

La ausencia durante la Guerra Fría de una metanarrativa que explicara lo que ocurría, el realismo sucio ofrece la respuesta a falta de la metanarrativa social e implicada y la presencia de una cultura consumista. Sin embargo, incluso dentro del realismo sucio, los diferentes modos del discurso los reafirman en sus diferentes actitudes hacia la hipocresía estética. Bukowski y pronto Carver implantaron sus propias estrategias para ellos y los demás con el fin de operar tácticamente en contra de ellos, ya sea con acciones o con los sofismas de De Certeau; de una manera oportunista subvertir lo «establecido como lo correcto y aceptado» de un discurso racional, como Bascome hace cuando reafirma y redefine sus antiguas promesas y sus significados para satisfacer su conducta o ilusiones en el «ahora» (aunque más tarde trate de entender y rechazar las implicaciones de esta operatividad). Privados de un «por qué» para una explicación adecuada para un momento histórico, para proporcionar una metanarrativa con la que explicar el contexto, los realistas sucios en cambio se concentran en un «cómo» concreto para los deseos y caprichos momentáneos. Jaman y Ford, por otro lado, prueban con los riesgos inherentes a una existencia simulada y aislada y con el mayor impacto de la hipocresía estética sobre la sociedad. Si el aislamiento del realismo sucio se hace insoportable (no lo es para Bukowski), como ilustran Ford y Jarman, el realismo debe dejar de evitar lo definitivo, contrarrestando pasivamente con el ajuste de cuentas; en otras

palabras, ellos deben decidir si dejar la autoría, dejar de postular para ellos mismos como «paradigmas de la verosimilitud» y aceptar el contexto y las contingencias funcionales propias del lenguaje pragmático; con este lenguaje pragmático vendrá el reconocimiento del carácter social de todo el discurso como lenguaje del momento histórico en el que se encuentra, y como algo ineludible.

Bukowski usa lo irracional de la «basura blanca» frente a la «racionalidad» discursiva del sistema, para crear resultados inesperados –como las consecuencias de los métodos enseñados por Larry–, para zafarse de la autoridad de los marcos (del sistema), incluyendo los marcos egocéntricos (el final de «Camus» sugiere que el comportamiento de Larry minará su propia comodidad). En lugar de seguir planteando preguntas, Ford y Jarman se quedan en silencio y, al hacerlo, experimentan la superposición o elisión de lo ordinario (como Bascombe hace durante la celebración del 4 de julio) para «sentir el empujón, la ola y sentir el balanceo de otros»; al «final» ellos juegan con el cuerpo de la táctica común que elude el control del discurso del sistema. Ellos aceptan el verdadero «misterio» de la comunidad, como un nuevo trabajo democrático del discurso realista, como una necesidad demandada por la sociedad. Ambos, Bascombe y Drinkwater abandonaron la hipocresía a favor de lo que *Independence Day* llama una «atracción de marea...difícil de explicar con palabras», como «un mar abierto de experiencia común que rodea, penetra en lo elusivo, el misterio, la fragmentación y en las actividades particulares de la gente ordinaria, y que finalmente se lleva

todo el discurso» (De Certeau). Percibiendo una fuerza extra-discursiva en las operaciones elusivas, misteriosas, fragmentarias y particulares de la gente corriente, Ford y Jarman ponen su dinero en la eventual victoria de lo ordinario sobre el sistema de propiedad del periodo del capitalismo industrial tardío.

1.1.10. *La subversión de Bukowski*⁶⁷

En los relatos «Camus», «Bring me your love», y «Action» –todos incluidos en la colección de cuentos y poemas *Septuagenarian Sten*– Charles Bukowski muestra cómo el realismo sucio negocia y explota el lenguaje y la expectativa de ocupar y desafiar el emplazamiento cuadrículado de la sociedad, las instituciones y el matrimonio. Esta gestión siempre requiere de un conjunto de expectativas y normas por parte de la sociedad, exige que el autor del realismo sucio controle y subvierta su responsabilidad, las expectativas discursivas comunes, y sobre todo porque esas expectativas proceden de un sistema dominante del capitalismo industrial tardío y sirven para reorganizar la base de la sociedad de consumo. En palabras de Russel Harrison⁶⁸, Bukowski se convierte en «un “escritor proletario posmoderno”, un crítico del capitalismo posindustrial», pero solo por imitar y reproducir los

⁶⁷ FOLEY, F. Kathleen «Theater beat ‘decline’ reduces bukowski’s effect», 20 de junio de 1997.

⁶⁸ En *Against the American Dream: Essay on Charles Bukowski* (1994).

rasgos discursivos dominantes del capital, de manera que en última instancia lo alza sobre el estatus de la clase representativa.

1.1.11. *Liberación*

El relato de Charles Bukowski «Bring me your love» (1990), incluido en su colección *Septuagenarian Stew*, presenta un manipulador lenguaje y un realismo aún más consciente de sí mismo e hipócrita que el de Myers o Morgan. La historia comienza con la visita de un marido, Harry, a su esposa, Gloria, en un centro psiquiátrico. A través de la visita, nos enteramos de que Gloria culpa a Harry por su encarcelamiento y por el fracaso de su matrimonio. Gloria hace una serie de acusaciones que Harry rechaza, y que la historia sugiere que son resultado del estado ilusorio de Gloria. La visita de Harry termina en recriminación. En la segunda mitad de la historia, sin embargo, somos testigos de la vindicación de Gloria, cómo Harry regresa a la habitación del hotel que comparte con su amante, Nan. Poco a poco, cada una de las acusaciones de Gloria se hace realidad, hasta que el lector comienza a dudar de la justicia y la validez del encarcelamiento de Gloria. También llegamos a comprender el alcance de la manipulación de Harry y su autoridad discursiva sobre las dos mujeres.

Cuando Harry entra en el manicomio donde se encuentra ingresada su esposa, ella le pregunta: «¿Eres tú... el conductor de la verosimilitud»? Según la definición de Holman y de Harmon sobre la «verosimilitud» —«La apariencia de verdad... El grado en que una obra crea la apariencia de la verdad»— de la historia, entonces gira en torno a Harry como un «conductor» o transmisor de la «verdad», combinado con la noción de que la verosimilitud permite solo una «apariencia» o « semejanza» de verdad.

La propiedad de Harry de nombrar en su discurso «institución», las normas y los códigos de un centro psiquiátrico, para restringir el control de su esposa, la capacidad de Gloria para ver a través de la simulación de Harry sus pretensiones en cuanto a la fidelidad, la amenaza de su libertad; sin su encarcelamiento se impedirían los líos de Harry. En el personaje de Gloria, Bukowski nos presenta los peligros concomitantes de una práctica que se opone directamente a una institución, en lugar de, a través de un «engaño», ofreciendo la oposición desde dentro de la propia institución. Harry tiene éxito en su doble vida a través del artificio: un obra de teatro dentro de códigos institucionales y sociales de verosimilitud, en gran medida por la asimilación y la simulación de las expectativas de los códigos en su discurso. Sabe que conseguir que los demás «crean» su realidad depende del éxito con que él manipule y venda los «códigos» de realismo. Se controla a sí mismo y manipula a los que le rodean para que todo encaje en los patrones de conducta; invoca la aparición de la verdad como la verdad que simula el marido fiel a Gloria, y finge cuidar de ella; y cuando Nan

amenaza con decírselo a su mujer él de nuevo invoca un nuevo cliché, un código sentimental de conducta que él mismo no practica: «¡Como el infierno hará! Es una mujer *enferma*». Él juega con la simpatía de Nan con la mujer «enferma» para impedirle que lo cuente, como si la misma simpatía hubiese informado sobre su propia conducta. La cursiva de la palabra *enferma* sugiere el poder de manipulación que tiene Harry y que se apoya en los códigos y convenciones que rodean una forma de hablar. La «verdad» de la palabra que usa para describir a Gloria, «enferma», debe ser respetada, y además requiere un tipo de conducta. Cuando Nan también lo acusa de dormir, o de querer estar con «putas», él responde: «otra vez con *esa* palabra». La cursiva aquí transmite la táctica opuesta a la cita anterior: ahora Harry recuerda que las palabras no intervienen en la «verdad»; ahora ofrece la simulación como herramienta opaca de acusación no probada de una verdad verificable.

Siempre Nan o Gloria intentan arrebatar la «autoría» de la verosimilitud al personaje masculino, pero Harry cambia su lenguaje, haciendo cumplir su voluntad, haciendo que jueguen con sus reglas: «Tú conocías la situación tan bien como yo. ¿*Tú* eras la que quería venir!». La amenaza de su inconsistencia (no solo ante su mujer sino también para su amante) –su propia negativa a jugar de acuerdo con las reglas– asusta a Nan en su complicidad. Su postura hipócrita, constante y cuidada veracidad hacia Gloria, y la inconsistencia en la mentira a Nan, superponen una red de dominio sobre las dos mujeres, limitando y determinando el rango de sus intenciones.

Mientras tanto, Gloria permanece encarcelada porque ella en parte solo entiende que la representación de la verosimilitud requiere que el jugador no entre en contradicción, para desplegar así la táctica. La sinceridad y las evidentes contradicciones de Gloria le impiden disfrutar de la libertad social de Harry, que esconde su disimulo ajustando temporalmente o apropiándose de diversos códigos institucionales y sociales. Su vacilación sobre si le gusta el chocolate, su necesidad de «amor» en lugar de una construcción verbal, su imitación de cordura ante el Dr. Jensen y, finalmente, su autodiagnóstico culminan con su frase más elocuente: «Cabeza de chorlito, mi paranoia ha sido a menudo la antecesora de una verdad próxima». Sincera oposición de Gloria a la simulada y consistente posición de Harry que sugiere su paranoia; paranoia en la medida en que sospecha de todo lo que dice Harry, en la medida que tiene conocimiento de las incongruencia entre lo que dice y lo que hace, en la medida que teme poner la confianza en Harry, no es una condición patológica pero sí en sintonía con la realidad (de ahí que la irracionalidad se convierta en la forma más válida de conducta). Harry ha hecho parecer a Gloria una paranoica, alejada de la «verdad», mediante la simulación de una consistente estructura discursiva que choca frontalmente con sus propias y sinceras contradicciones. En «Bring me your love», Gloria comienza a entender que solo si actúa (simula) –una cuidadosa aceptación que enmascara su subversión de los modos discursivos normalizados– se permitirá su liberación de la institución, por lo que valorando la verdad, exigiendo que las palabras realmente faciliten la realidad (o al menos aseguren un acercamiento mutuo en el discurso de la realidad, una relación fija entre las palabras y las

acciones), Gloria exagera más ante Harry pareciendo más alienada. Al actuar de esta manera y apropiarse del juego de conductas y coordinadas verbales, ella puede convertirse en «la conductora de la verosimilitud»; y entonces, probablemente, Gloria reconozca esta posibilidad como una señal de su verdadero estado mental y de su caída en la irracionalidad (Harry logrará su libertad mediante la desestabilización de las respuestas a las mujeres).

Para salir del manicomio, Gloria debe ser irracional. Al basar la estimación en la fiabilidad, en la lógica discursiva y en la construcción ideológica, Gloria permite a los *Harrys* del mundo tener su propio pastel y comérselo también. Si ella no esperaba que Harry estuviese a la altura de sus palabras, o *sus palabras a la altura de él*, Gloria destronaría a Harry de su papel de «director de orquesta», como árbitro entre la realidad y el texto. Pero al final de la historia todavía cree que es posible ajustarse a un orden lingüístico verificable estable, una expectativa que explota para mantener sus deseos. Gloria quiere de él un «acto» que salve su discurso, su historia y su relación. Pero en este «acto» de coordinación y acuerdo, en esta confirmación de las normas y expectativas, Harry es consciente de su papel «clave», su posición como «director» ante la orquesta contingente.

La hipocresía estética requiere normas consistentes de operatividad para poder jugar. Se imita y gana a lo largo de la línea de contingencia, considerando que son susceptibles a la manipulación y la contradicción, pero las “líneas” deben permanecer en su lugar, de lo contrario, como en *Independence Day*, el realismo sucio se encuentra tan frustrado como

aquellos manipulados. Gloria comienza pronto simulando la realidad, que privaría a Harry de los puntos de acceso a través de los cuales manipular las expectativas de ella. Si ella no apoyara ninguna expectativa, él no podría manipularlas. Del mismo modo, si Nan dejase de adherirse y hubiese dicho a la «mujer enferma» la verdad, ella usurparía el poder de Harry; pero al permanecer quieta ante el convenio, le cede el dominio a Harry. El realismo sucio necesita un objetivo, un creyente al que engañar, un poder dominante para apropiarse y renegar.

1.1.12. «Táctica» o «estrategia» en el realismo sucio

Como «las películas», Bukowski provee una figura cultural, para los pobres, «ese pequeño empujón al que le sigue el camino». La acción ratifica y celebra la intención hipócrita de Bukowski; presenta su intento de renovar su libertad dentro del sistema. Aunque a Henry Baroyan le gusta «el espacio» y el «consuelo» de un palco privado, «lejos del mundanal ruido», él en última instancia lo rechaza para volver a la tribuna; Bukowski no lo hace. Henry no puede practicar la hipocresía liberadora de Bukowski; privado de su capacidad para actuar como autor, él actúa sobre la realidad que sigue al sueño.

Si la hipocresía de Bukowski mantiene una *estrategia basada en la táctica*, una explotación sostenida de la indeterminación, la contingencia y la oportunidad momentánea, Henry tiene solo la táctica. Bukowski sigue siendo una espina en el sistema, tanto como sujeto como agente, mientras que Henry ocupa una posición totalmente de sujeto. Como *The Practice of everyday life* señala, la clave para el dominio de la táctica depende de la habilidad de una persona para comprender –como De Certeau hace– lo ordinario en su sentido textual; esto exige no solo una conciencia de los modos operativos, sino también la capacidad de escribir sobre ellos para no escribir una alternativa al sistema (algo imposible), pero para escribir en el espacio o en la página proporcionada por los sistemas dominantes, para «tomar algo del orden del conocimiento con el fin de inscribir “logros artísticos” en él.» Mientras que las acciones de los pobres representan naturalmente una actividad de este tipo, no comprende sus acciones como parte de un esquema generalizado o patrón de resistencia particular; para hacerlo significaría escribirlo como tal, la creación de un discurso basado en procedimientos tácticos, ya que tanto De Certeau como Bukowski lo hacen.

Al tratar con hombres como Henry y su estrato social, así como las pequeñas formas en que se pueden desviar y desestabilizar patrones determinantes de la acción, Bukowski hace «una especie “perruque” de la escritura misma». De Certeau llama «perruque», al «propio trabajo del trabajador disfrazado como trabajo para su jefe». Bukowski y De Certeau practican un arte de «perruque» inscribiendo su trabajo para las instituciones (editoriales,

universidades) con las prácticas y el *graffiti* de los pueblos oprimidos. Pero ellos mismo no son gente oprimida⁶⁹. Mientras las actividades de Henry son provisionales, momentáneas, no premeditadas, en Bukowski y De Certeau no. Pero dependiendo de la hipocresía y la indeterminación, crean un cambio en el campo de los entresijos, movimientos y contramovimientos, un discurso autominado que está, sin embargo, sesgado hacia el patrón de comportamiento sin decorado (lo que significa que es, aunque sea parcialmente, sistemático). El texto, en el caso del realismo sucio, hace evidente la estética preocupada por reforzar su propia hipocresía. Por otra parte, aunque ninguno de los dos, De Certeau ni Bukowski, retornan al agente central (en el sentido de libre albedrío) del individuo, sin embargo, ambos centran su investigación en el individuo que se convierte en un lugar de oportunidades, del determinismo y datos temporales irreductibles a modelos o ciencias generalizadas de la conducta; si la acción colectiva de los individuos representa instancias independientes y únicas de la subversión que procedan para dar cuenta de lo ordinario indecible, entonces podemos comenzar a generalizar sobre la base teórica del «sumo» de estos movimientos. «Acción», en cierta medida, lo hace.

Para hablar verdaderamente a través de lo ordinario no se debe hablar de nada absoluto, solo repetir banalidades y actuar (aunque esto no quiere decir que la sociedad no

⁶⁹ THOMAS, Kevin, «Bukowski' explores a poet's life on and between the margins», 28 de mayo de 2004.

pueda ponerse de acuerdo sobre un discurso, pero esto tomaría la forma de un proceso dialéctico fuera del objetivo y el tema del proyecto de De Certeau). Tanto De Certeau como Bukowski, bajo el conocimiento de su trabajo y su escritura, son, hasta cierto punto, hipócritas. Piden al individuo como átomo social, pero luego niegan que sus obras reinstauren la individualidad. Bukowski y la idea de De Certeau de un cuerpo de tácticas, rayan en un discurso estratégico; el «hombre común» consciente solo de los momentos y las oportunidades que ofrece el sistema para la satisfacción de sus deseos inmediatos, funciona de manera muy diferente, en un sentido verdaderamente provisional, de manera que, sin darse cuenta de sus acciones como algo más que el aprovechamiento de una oportunidad (y ciertamente no como un tipo de operatividad llamada «tácticas»), nunca trasciende el momento o condiciones que rodean dicha acción; la situación del «hombre común» permanece íntimamente, no se ve en un contexto más amplio, ni reducido a simplemente una parte. Para quienes no pueden promulgar el proceso de documentos, el mundo sigue siendo un conjunto íntegro de condiciones materiales que ellos pueden perfectamente «cazar furtivamente» pero nunca prever ningún privilegio interior para sí mismos. Su «inscripción» consiste en el robo, o insulto, o tumbarse, o violar la ley, o las innumerables particularidades cuya suma articulada pasa inadvertida (los borra). Los jugadores en la tribuna de Bukowski no tienen el privilegio de la metáfora; su situación es real, no mediada e «inmediata». La capacidad de escribir –para conceptualizar lo real en la semiótica del texto– es todo para el realismo sucio. Tanto De Certeau como Bukowski lo saben. Ellos deciden no actuar, no para

comprometerse con la actividad revolucionaria, sino que indican una especie de complacencia con su condición de autores (así como su aborrecimiento de los pelotones de fusilamiento y rehabilitación política).

La irracionalidad y la risa constituyen las opciones de izquierda de los pobres de Bukowski. Es un mundo no gobernado ni por voluntad individual ni colectiva, sino por la «suerte», y donde incluso el intento de sacar provecho de la aleatoriedad ocurrente se traduce en «añadir más eslabones a la cadena» de la pobreza, la esperanza de mejora «eterna como el hongo venenoso». Espera así que la única opción de izquierdas de los pobres en un mundo sin esperanza conciba el «hongo venenoso» de la irracionalidad para distorsionar aún más y enfermar la condición general de la «basura blanca» e inmigrantes, ofreciendo una tentadora idea de una posibilidad tan rara que raya en lo imposible. Por otra parte, esta esperanza todavía sirve al discurso dominante, ya que surge en el contexto de una condición determinada por el discurso.

Henry reconoce el efecto de una dependencia de esta irracionalidad masiva: «el camino al infierno estaba lleno de gente pero aún así era muy solitario». La irracionalidad de la esperanza conduce a la soledad, privando a los pobres de su único consuelo: al menos estamos en esto juntos. Ya sea autorizado por la vista desde la cima del World Trade Center o desautorizados por la relegación a las banquetas y tribunas, el realismo sucio o bien se opone en relación con la sociedad como colectivo (y al hacerlo, se aísla de ella) o toma un

lugar dentro de unas identificaciones colectivas negando el grupo (sin verse a sí mismo como un colectivo), debido a su adicción a (y la dependencia) un sistema basado en la suerte dedicada a la fabricación de un «ganador» que se eleva por encima de sus compañeros a la soledad de la panorámica ventajosa. La realización personal, como Horkheimer y Adorno señalan, es resultado de una sociedad que prohíbe e impide accesorios de este tipo a través de su división de las comunidades en las mónadas. De Certeau no admite salida del sistema, llega necesariamente a casos aislados de subversión y resistencia que no pueden crear una alternativa unificada de alguna manera ya anticipada por el propio sistema (excepto en el reconocimiento del sistema como tal). Ya que la articulación depende de instrucciones lingüísticas, cualquier articulación conllevará, hasta cierto punto, reproducir sus propias condiciones (a menos que, como en *Independence Day*, lo real intervenga y modifique, aunque no se transforme totalmente, esa articulación).

Los casos de subversión presentados por Carver y Bukowski⁷⁰, agencias momentáneas y provisionales, nunca surgen de dentro del campo de posibilidades que ofrece un sistema discursivo particular, o, si lo hacen, como en el caso de Myer, el caso de subversión reinscribe de nuevo el sistema que lo subvierte (y continuará la subversión). Desde la táctica se demuestra lo sintomático de la sistematización, la creación de sistemas nuevos o alternativos solo crea inevitablemente efectos secundarios de nuevas tácticas. Bukowski y Carver

⁷⁰ MCINERNEY, Jay, «Raymond Carver: a still, small voice», 6 de agosto de 1989.

realmente consideran y hablan por ellos mismos, por grupos compuestos por individuos, con la conciencia de que estos individuos discursivamente corroboran que crean las condiciones para un mayor aislamiento, como en el relato «What we talk about when we talk about love», cuyo último párrafo sugiere el efecto de la unión:

yo podía escuchar a mi corazón latiendo. Podía oír el corazón de todos. Podía oír el ruido humano de todos los que nos sentamos allí, ninguno de nosotros se movió, ni aun cuando la habitación se quedó a oscuras.

Los personajes al final de esta historia se unen no por la comprensión mutua, pero fuera del solipsismo, atrapados dentro de sus propios modos discursivos, su propio entendimiento de lo que significa «amor» y las diversas narrativas que emplean para apuntalar su epistemología, los personajes constituyen una sociedad –aislada –. La narración de la historia, de esta manera, nos devuelve a lo ordinario, a la incertidumbre que finalmente se desborda en todo discurso y reúne a los oradores en lo banal.

En definitiva, el realismo sucio rechaza y acepta la participación tanto de «la masa» de consumidores como de la maquinaria del capitalismo tardío. Al explotar la agonía descrita por la teoría post-estructuralista, el multinacionalismo, las opciones negativas de la Guerra Fría..., los realistas sucios reconocen y celebran su incapacidad para ofrecer su propia esencia y su usurpación en el espacio proporcionado por dominantes sistemas discursivos. Continuamente involucrados con actos de resistencia y de producción, el posicionamiento de

los otros y el interés en la pasividad, el realismo sucio habita el monadismo, convirtiendo el aislamiento en subversión. Incapaz de concebir una posición definitiva, los realistas sucios aceptan todas las posiciones como definitivas y sostenibles; su indeterminación resulta de un desplazamiento continuo, dentro de lo temporal, de una serie de opciones absolutas cuya contrariedad les hace, como autores, poco fiables. Sin fiabilidad no pueden suscribir cualquier tipo de contrato colectivo; funcionan más eficazmente en su eliminación de la comunidad.

Sabiendo que lo ordinario elude la representación lingüística, pero que los sistemas epistemológicos deben interpretarlo como un texto, el realismo sucio se beneficia de la constante simulación de lo real como estrategia del discurso (incluyendo la simulación del solipsismo)⁷¹, invocando la muerte cuando la simulación se vuelve muy complicada. Si hipocresía representa un estado en el que las acciones no concuerdan con el discurso, y si el realismo sucio promulga tácticas en contra de su propia (o de otros) estrategia, establecen reglas (como Harry lo hace en «Bring me your love») a propósito de actuar en disputa con ellos.

Atrapados en una realidad que simplemente «es», privados de un «por qué», de explicar adecuadamente el momento histórico, para proporcionar una meta-narrativa con la que explicar el contexto, los realistas sucios no se concentran en un «cómo» determinado por los

⁷¹ «The lost weekend: “celebrating an anti-hero”», 22 de septiembre de 2007.

estados de ánimo momentáneos y los deseos. Jarman and Ford, por otro lado, sondan riesgos inherentes a una existencia simulada y aislada y el impacto más amplio de la estética de la hipocresía en la sociedad general. Si el aislamiento del realismo sucio se hace insoportable (no lo es para Bukowski), como ilustran Ford y Jarman, el realismo sucio debe dejar de evitar pasividad, contrarrestar definitivamente con la rendición de cuentas; en otras palabras, deben decidir dejar la autoría, dejar de postularse a sí mismos como «conductores de verosimilitud» y aceptar los contextos y las contingencias de operar en una pragmática del lenguaje; con este lenguaje pragmático viene el reconocimiento del carácter social de todo discurso.

Bukowski utiliza la irracionalidad de la basura blanca, frente a la «racionalidad» discursiva del «sistema estratégico» para crear los resultados inesperados –como las consecuencias de la enseñanza de los métodos de Larry– y con el fin de entrar y salir de los marcos autoritarios, incluyendo el marco de egocentrismo (el final de «Camus» sugiere que el comportamiento de Larry socavará su propia posición cómoda). En lugar de seguir planteando preguntas, Ford y Jarman actúan; se quedan en silencio y, al hacerlo, la experiencia en lugar de sobrescribir o elidir lo común, uniéndose a las multitudes (como Bascombe hace durante las celebraciones del 4 de julio) a «sentir el empujar, tirar, el tejido y la influencia de los demás»; en «el final» se unen a un cuerpo de tácticas comunes que escapan a la comprensión de los sistemas discursivos. Aceptan el verdadero «misterio» de la comunidad

como algo continuo, nuevo trabajo democrático del discurso de la realidad, como necesidad de la demanda social. Tanto Bascombe como Drinkwater dejaron la hipocresía a favor de lo que el *Independence day* llama «enérgica atracción... con fuerza para ponerlo en palabras», aquel «mar abierto a la experiencia común, penetra y finalmente alejando el discurso». Percibiendo una potencia extradiscursiva en las operaciones elusivas, misteriosas, fragmentarias y particulares de la gente común, Ford y Jarman ponen su dinero en la victoria final de lo común sobre el sistema de propiedad del capitalismo industrial tardío.

1.2. Necesidades mínimas de la literatura y la arquitectura

El realismo sucio, en ocasiones denominado «minimalismo literario», realmente nada tiene que ver con la adulación de la basura, ni del uso de un lenguaje grosero o soez, ni con personajes sucios, sino con la idea de narrar historias corrientes de gente común. Todo esto se consigue con el uso, en este tipo de relatos, de un lenguaje sencillo y con el mínimo de recursos retóricos y literarios, dejando de lado las moralejas, y con historias que quedan abiertas, historias que en ocasiones ocurren en el mismo día o en unos minutos.

Aparentemente y contado de esta manera, el planteamiento de estos relatos parece simple, incluso poco emocionante, pero es ahí, con tan pocos elementos, donde los escritores

de este género centran su atención para tocar levemente los puntos sensibles del lector, y casi sin tocarlos, lograr despertar su atención y, por supuesto, su imaginación.

Este tipo de novelas y relatos no cuentan vidas extraordinarias, ni acontecimientos sobrenaturales o hechos épicos alejados del común de los mortales, sino que narran fragmentos de vida idénticos a los de las personas que los leen. Son mundos rutinarios, grises, llenos de desesperanza, ausentes de heroísmo. Se busca reflejar la naturaleza real del ser humano, contado de la manera más natural posible, como una persona cuenta una historia íntima aparentemente sin importancia a un conocido. Aquí el narrador se comporta como el objetivo de una cámara fotográfica, desapareciendo de la historia, sin valoraciones personales. Los protagonistas en ningún caso son personajes sorprendentes.

Las historias no terminan, en algún momento parece que sucederá algo determinante, pero finalmente el relato se cierra sin que los conflictos se solucionen. El narrador, ya sea en primera o tercera persona, se mantiene al margen, no juzga ni analiza: sencillamente lo muestra con minuciosa objetividad, sin enunciar ningún juicio de valor. Y no es que al narrador no le importe lo que acontece, sino que decide que sea el lector el que saque sus propias conclusiones a través de un lenguaje mimético al de los personajes.

El realismo sucio es un género de mínimos, y en consecuencia prescinde de todo aquello que no es necesario para la narración. Las descripciones de los protagonistas o de los espacios son mínimas; el lenguaje pulido hasta el extremo nunca deja de ser sencillo; los relatos cuentan anécdotas pequeñas mientras los personajes simplemente subsisten como pueden a la mediocridad y a la desesperanza. Estas historias jamás aparecen en los periódicos, pero se cuentan porque son las más cercanas a los lectores, a lo que viven normalmente. No se cuentan grandes pasiones o sentimientos elevados del espíritu humano, sino situaciones verosímiles donde hay momentos buenos y malos, pequeñas alegrías o tristezas. También interesa plasmar problemas cuya solución no se encontrará en los relatos, sino en la vida privada del lector. De manera que no hay moralejas, ni se pretende aplacar conciencias, tan solo se procuran mostrar «las dudas» para que los lectores que se identifiquen con la historia intenten resolverlas lejos de la ficción.

La heroicidad de los personajes la suele percibir el lector y no los personajes, los cuales no son en ocasiones conscientes de que se encuentran inmersos en conflictos que jamás se resolverán, y con los que probablemente vivirán el resto de sus vidas; hay personajes que nunca serán felices (o muy puntualmente, tan solo para recordarles que existe la felicidad). El realismo sucio habla primordialmente de lo cotidiano, de lo ordinario, de lo que suele ser más propio a todos por degeneración de nuestras conciencias, y lo hace como si esto fuese lo

único importante e inmanente al hombre, y como algo que termina por hundirlos en el lodo o creando hombres grises.

Para entender el realismo sucio hay que explicar la «Teoría del Iceberg» de Hemingway, basada en lo que el narrador conoce y no cuenta. Tan peligroso es el exceso de imaginación para la creación de un ambiente como la falta de información acerca de lo que contamos. La información con la que cuenta el narrador puede consistir en datos que conoce el escritor pero que no utiliza ni directa ni indirectamente. También puede poseer datos que serán utilizados indirectamente para caracterizar personajes o lugares, por ejemplo. Y por otro lado, están los datos que utiliza directamente. Con respecto a esto, decía Borges que para escribir había que «evitar el lugar obvio, la ciudad más conocida del país elegido, el rasgo típico y en cambio escoger la referencia segunda, la ciudad tercera en importancia y el dato aparentemente menor».

Cuando se quiere hablar de un espacio con un determinado ambiente o clima, siempre se busca huir de la explicación, de manera que esos espacios se muestran pero no se explican. Y esto es lo que precisamente nos lleva a la «Teoría del Iceberg», basada en la máxima economía explicativa que pueda construir un clima determinado. Así lo exponía el escritor Hemingway:

...yo siempre trato de escribir de acuerdo al principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso solo fortalecer el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver. Si un escritor omite algo porque no lo conoce, entonces se abre un boquete en el relato.

El realismo sucio hace propio el lema de que hay que decir cuatro veces menos de lo que se sabe como único medio para conseguir atmósferas que se hagan con la atención del lector. En resumen, que es tan importante para escribir un relato saber el «qué», como el «qué no» habrá que contar en la historia.

Un ejemplo de todo esto es este breve relato, «Mecánica Popular», donde el escritor Raymond Carver narra el desencuentro de una pareja que podemos imaginar joven por la edad del hijo, que tal vez vivieran en un adosado de una urbanización de la periferia o de una ciudad jardín. Es un cuento que resume perfectamente la «Teoría del Iceberg» tan propia del realismo sucio, donde los espacios de la vivienda se describen a medida que van actuando los personajes; o cuando traslada la «oscuridad de la tarde» al interior de la casa, haciendo partícipe el estado de desencuentro de la pareja con el atardecer; o con la descripción de la casa que tenía «la pequeña ventana —una ventana abierta a la altura del hombre— que daba al traspatio».

Mecánica popular

Aquel día, temprano, el tiempo cambió y la nieve se deshizo y se volvió agua sucia. Delgados regueros de nieve derretida caían de la pequeña ventana —una ventana abierta a la altura del hombro— que daba al traspatio. Por la calle pasaban coches salpicando. Estaba oscureciendo. Pero también oscurecía dentro de la casa.

Él estaba en el dormitorio metiendo ropas en una maleta cuando ella apareció en la puerta.

¡Estoy contenta de que te vayas! ¡Estoy contenta de que te vayas!, gritó. ¿Me oyes?

Él siguió metiendo sus cosas en la maleta.

¡Hijo de perra! ¡Estoy contentísima de que te vayas! Empezó a llorar.

Ni siquiera te atreves a mirarme a la cara, ¿no es cierto?

Entonces ella vio la fotografía del niño encima de la cama, y la cogió.

Él la miró; ella se secó los ojos y se quedó mirándole fijamente, y después se dio la vuelta y volvió a la sala.

Trae aquí eso, le ordenó él.

Coge tus cosas y lárgate, contestó ella.

Él no respondió. Cerró la maleta, se puso el abrigo, miró a su alrededor antes de apagar la luz. Luego pasó a la sala.

Ella estaba en el umbral de la cocina, con el niño en brazos.

Quiero el niño, dijo él.

¿Estás loco?

No, pero quiero al niño. Mandaré a alguien a recoger sus cosas.
A este niño no lo tocas, advirtió ella.
El niño se había puesto a llorar, y ella le retiró la manta que le abrigaba la cabeza.
Oh, oh, exclamó ella mirando al niño.
Él avanzó hacia ella.
¡Por el amor de Dios!, se lamentó ella. Retrocedió unos pasos hacia el interior de la cocina.
Quiero el niño.
¡Fuera de aquí!
Ella se volvió y trató de refugiarse con el niño en un rincón, detrás de la cocina.
Pero él les alcanzó. Alargó las manos por encima de la cocina y agarró al niño con fuerza.
Suéltalo, dijo.
¡Apártate! ¡Apártate!, gritó ella.
El bebé, congestionado, gritaba. En la pelea tiraron una maceta que colgaba detrás de la cocina.
Él la aprisionó contra la pared, tratando de que soltara al niño. Siguió agarrando con fuerza al niño y empujó con todo su peso.
Suéltalo, repitió.
No, dijo ella. Le estás haciendo daño al niño.
No le estoy haciendo daño.
Por la ventana de la cocina no entraba luz alguna. En la oscuridad él

trató de abrir los aferrados dedos de ella con una mano, mientras con la otra agarraba al niño, que no paraba de chillar, por un brazo, cerca del hombro.

Ella sintió que sus dedos iban a abrirse. Sintió que el bebé se le iba de las manos.

¡No!, gritó al darse cuenta de que sus manos cedían.

Tenía que retener a su bebé. Trató de agarrarle el otro brazo. Logró asirlo por la muñeca y se echó hacia atrás.

Pero él no lo soltaba.

Él vio que el bebé se le escurría de las manos, y estiró con todas sus fuerzas.

Así, la cuestión quedó zanjada.

En el relato observamos la manera de presentar los personajes, el ambiente o los lugares, prescindiendo de cualquier figura retórica, con una escasa adjetivación. La voz narrativa en ningún momento aclara nada sobre la psicología de los personajes. El lenguaje que se utiliza es básico y sencillo, como el que utilizaría probablemente el lector en su casa con su familia, consiguiendo así que el lector pueda identificarse con los estados de ánimo de los personajes o con la situación narrada.

En la arquitectura de Lacaton y Vassal⁷² se produce esta idea refractaria al formalismo. La idea básica del realismo sucio se repite en su obra con la creación de espacios neutros que acondicionan espacios para la vida, para una vida cambiante que pudiera desarrollarse de muchas formas distintas. Son espacios muy dependientes de la acción, de una acción doméstica, de una actividad concreta y básica.

Esto nos ocurre en su proyecto Mulhouse en Francia (Ciudad Manifiesto). Es un proyecto de 14 viviendas englobadas en un conjunto residencial de 61 edificios residenciales realizado por varios equipos de arquitectos.

⁷² DRUOT, Frédéric, LACATON, Anne y VASSAL, Jean-Philippe, *Plus*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

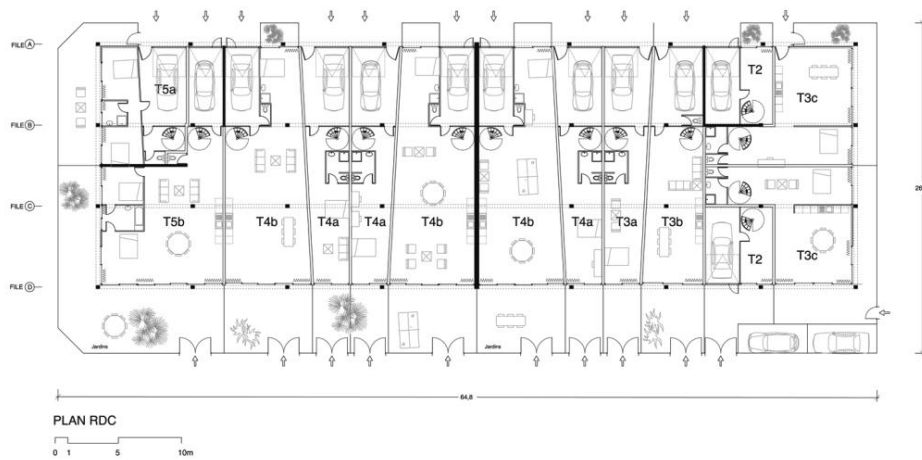


Imagen 8: Mulhouse en Francia de Lacaton & Vassal.⁷³

⁷³ <http://www.lacatonvassal.com/data/images/full/20080415-203434-z360.png> (16/7/2014).



Imagen 9: Mulhouse en Francia de Lacaton & Vassal.⁷⁴

Este proyecto pretende una continuidad con la ciudad obrera de Mulhouse. Este proyecto se plantea con una estructura muy diáfana de pilares y vigas de hormigón en planta baja y de acero galvanizado en la planta superior. Todo se cierra con una envolvente muy sencilla de policarbonato transparente que en algunos puntos funciona como invernaderos en

⁷⁴ http://www.tectonica.es/arquitectura/plasticos/imagenes_19/8a1.jpg (16/7/2014).

los cuales se puede controlar la exposición al sol mediante cortinas térmicas. La idea de estos proyectos son viviendas que a un bajo coste consiguen grandes espacios, polivalentes y fácilmente adaptable por sus moradores. Aparentemente son viviendas muy insustanciales que con la actividad de sus ocupantes terminan por humanizarse. De esta manera, los arquitectos consiguen, al igual que Carver, que el narrador casi desaparezca, con una intervención mínima en todo lo que posteriormente acontece dentro de la vivienda y dejando por consiguiente toda la imagen interior de la vivienda en manos de sus propietarios.

Este contextualismo radical⁷⁵ nos retrotrae al grupo de arquitectos (Rem Koolhaas, Nigel Coates, Jean Nouvel, Bernard Tschumi, Hans Kohlhoff, Laurid Ostner y Zaha Hadid) de finales de los ochenta a los que Liane Lefavre llamó «Dirty Realism». La fuente de inspiración de aquellos arquitectos eran las *mean streets* o calles sórdidas, lugares periféricos a las grandes ciudades. Estos arquitectos trabajan en estas áreas de las ciudades mostrando toda su realidad, explicitando toda confrontación, jugando con una estética agreste e hipócrita. No buscaban la perfección sino asumir la realidad tal y como se percibe. La inspiración en el contexto no era formal, o cultural o histórica, sino todo a la vez. La ambigüedad, la decadencia estructural, eran las herramientas de trabajo.

⁷⁵ MORALES, José, «Las condiciones han cambiado» (http://www.elcroquis.es/media/public/img/Magazines/106-107/106_107_articulo8.pdf).

1.3. El espacio en el realismo sucio. Arquitectura de concienciación

Lo más sugerente es aquello que no se muestra (la elipsis) en estos relatos. Partiendo de esto, se podría hacer una simplificación entre los cuentistas clásicos y los modernos. Los clásicos como Poe o Quiroga, cuentan una historia y construyen en secreto una segunda historia. Sin embargo, el cuento moderno que parte de Chéjov o Joyce en *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada. Se busca generar la tensión entre las dos historias sin resolverlas nunca. La historia secreta se cuenta de una manera cada vez más elusiva, y es por esto por lo que decía Chéjov que «no existían finales originales», dando por consiguiente mayor importancia a la construcción del relato y menor a los efectos.

Esta historia secreta, paralela a la historia principal, se elabora por medio de la elipsis y las sugerencias (Teoría del Iceberg), donde lo más importante nunca se cuenta. Como decía Piglia, esta historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión. De esto son especialistas los escritores norteamericanos, en especial autores como Ernest Hemingway, Sam Shepard, Salinger, Cheever, Richard Ford, Tobias Wolf, Bukowski y, de manera destacada, Raymond Carver.

El verdadero desafío de esta técnica y la verdadera habilidad de estos autores es que la historia 2 no se pierda a ojos del lector, porque es realmente la parte más relevante del relato.

Son relatos con personajes que suelen huir de algo y que se reconocen en medio del vacío existencial. Historias que reflejan de manera muy sintética y precisa la tensión existencial de los seres humanos, y es precisamente esta tensión la que en muchas ocasiones crea la segunda historia que construye la primera. Esta última es interesante en sí misma, pero lo que plantea esa segunda historia de la que se cuenta poco o nada, es siempre más profundo a la vez que turbador.

Es crucial, por consiguiente, en estos cuentos, el entorno, el lugar donde se ubica la historia, los espacios que frecuentan los personajes, porque estos hablan de esto, de su pasado, de lo que les queda por venir. El espacio en el realismo sucio desvela en gran medida la límites de la historia 2, donde se habla de la lucha interior de los personajes, sus miedos, las dudas sobre sí mismos. Ya no es tan importante lo que ocurre en la historia uno, de si el protagonista es o no culpable. La habilidad del escritor creará agujeros donde se podrán vislumbrar partes del gran iceberg, y ya dependerá del lector tomarlas o dejarlas pasar.

Rem Koolhaas en su libro *Mutaciones*⁷⁶ nos habla del realismo sucio como una estrategia proyectual por la cual uno aglutina todas las variables contextuales convirtiendo el proyecto en un contenedor de ideas. De manera que la estética del proyecto no dependía de las fuerzas internas (endógenas), sino de las exógenas que van puliendo el proyecto. Por lo que son proyectos que engloban la complejidad de la realidad, la superposición de historias.

La arquitectura de Lacaton & Vassal (de ahora en adelante L&V), se desarrolla en edificios que cuentan su propia historia profunda, una historia en muchos casos decadente, de abandono e indiferencia, pero que a través de una intervención sutil, de puesta en valor mediante una operación de bisturí se logra superponer una nueva historia a través de la que respira tanto la arquitectura existente como la nueva proyectada. En el fondo, es una arquitectura de concienciación, una arquitectura que pone en primer plano los valores de la arquitectura: dar cobijo pero sin olvidar que se le da este cobijo a personas, y por consiguiente son intervenciones de la máxima sensibilidad y respeto hacia ellas.

Desde esta concienciación ellos trazan el ideario de su moral basado en intervenciones que prefieren la transformación a la demolición: aprovechando, mejorando y añadiendo.

⁷⁶ *Mutations* : Rem Koolhaas, Harvard Project on the City, Stefano Boeri, Multiplicity, Sanford Kwinter, Nadia Tazi, Hans Ulrich Obrist. [ve centre d'architecture, \[2000\]](#)

Intervenciones que poseen una idea de espacio neutro flexible y, por supuesto, para ser vivido con el mínimo de elementos. Y todo esto sin dejar de buscar el placer, mediante los jardines, el sol, la ventilación, la perspectiva del cielo, las transparencias, etc.

Estas arquitecturas son en sí mismas el iceberg de la propia Teoría del Iceberg. Son la estructura elemental que se muestra de la manera más sencilla y que nos ayuda poco a poco mediante la indagación de los planos, de las secciones y, por supuesto, de la visita a estos edificios, a descubrir el sentido profundo de una arquitectura hecha para el uso, para ser vivida, usada.

En la transformación de la torre de Bois-le-Prêtre⁷⁷ en París (Francia) se interviene de una manera sencilla a la vez que radical y una vez más se prefiere la transformación inteligente a la demolición.

⁷⁷ JAMESON, Frederic, *Documentos de cultura, documentos de Barbarie*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1989.



Imagen 10: Edificio Bois-le- Prêtre en París de L&V.⁷⁸

La estructura principal del edificio de los años sesenta se mantiene, a modo de historia profunda de la intervención, aquella que nunca debe perderse pero que, por supuesto,

⁷⁸ http://0.static.wix.com/media/9b097d_4db33dea7a96c8bc266d1bf2973238eb.jpg_256 (22/8/2014).

encontrarla dependerá del que allí habite. Sobre esta estructura se plantea una doble fachada practicable y unas particiones nunca fijas que ayudan a dividir el espacio pero de manera flexible, sin dogmatismos cartesianos. Estas particiones son en realidad los usos a los que sus habitantes le darán forma tal y como les venga en gana, según quieran reconfigurar sus vidas o más concretamente su manera de vivir.



Imagen 11: Edificio Bois-le- Prêtre en París de L&V.⁷⁹

⁷⁹http://3.bp.blogspot.com/-kG3JB3wMWnE/Ttk_S4WnytI/AAAAAAAAAB6s/Mjb6MStRo68/s1600/BoisLePretre.jpg
(22/8/2014).

Estas viviendas nos recuerdan a los espacios de Carver cuando se nos habla de acabados. Los acabados aquí no son frívolos, no se buscan transiciones de ninguna manera hedonistas, sino que la arquitectura necesaria e imprescindible se utiliza como revestimiento, el acristalamiento es el acabado detrás del cual vemos el cielo, la ciudad. No hay más.



Imagen 12: Edificio Bois-le- Prêtre en París de L&V.⁸⁰

La propuesta amplía las viviendas con esta doble piel que, como en los relatos de Carver y siguiendo el mismo esquema narrativo, conforma aquella historia más superficial del proyecto pero que nos sirve para entender y descubrir la verdadera sensibilidad del mismo. Una doble piel que en ningún caso se construye como un mero elemento estético, o sistema

⁸⁰<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/83/25/7e/83257e827f50fa85486f852e130afe23.jpg> (25/8/2014).

constructivo con connotaciones contemporáneas o expresivas de ningún tipo, sino que se utiliza para aumentar los espacios, y no de una manera ficticia sino real. Esta idea es fundamental en L&V: que los espacio no parezcan mayores, sino que verdaderamente lo sean.

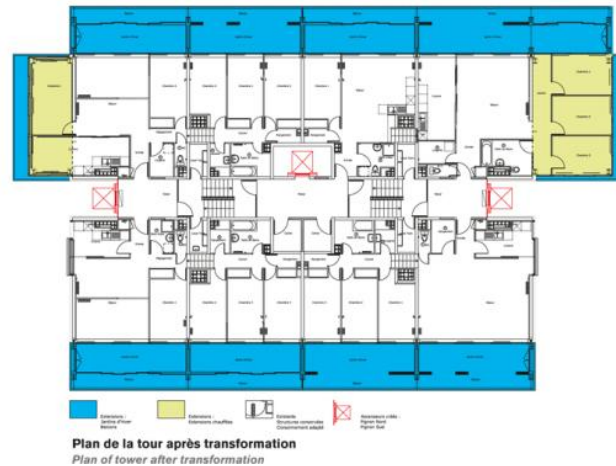


Imagen 13: Edificio Bois-le- Prêtre en París de L&V.⁸¹

⁸¹ <https://betterarchitecture.files.wordpress.com/2013/02/plan-after.jpg> (25/8/2014).

En estos espacios intersticiales y aparentemente residuales surgen nuevos usos y actividades que en la mayoría de los casos no son espacios de una gran relevancia funcional, pero sí vital. En definitiva, como en los relatos realistas, son espacios que ayudan a construir los escenarios de la cotidianidad.



Imagen 14: Edificio Bois-le- Prêtre en París de L&V.⁸²

⁸²http://www.technal.fr/upload/Professionnels/References-chantiers/Logements-collectifs/LOGEMENTS-SOCIAUX-COLLECTIFS-BOIS-LE-PRETRE-75/322-LE-BOIS/MG_0222-322.jpg (28/8/2014).

La clara estructura en sus intervenciones hace que en sus edificios esté latente todo lo que ha acontecido en el proceso, es decir, se hace palpable toda la historia del edificio, pero sin evidencias o estridencias. Y para todo esto es imprescindible al igual que en los relatos de Bukowski o Carver, una configuración interna y que esta pueda ser transmisible.

1.4. Icono basura

Tanto el realismo sucio como la nueva arquitectura que nos desvelan L&V, nos hablan de espacios flexibles, fácilmente transformables, donde prima el desnudo maduro, lo aparentemente inacabado. Se trata, como nos explica Antxu Zabalbeascoa en el libro *Glosario de reciclaje urbano*, de una nueva línea moral y estética (siempre que no termine convertida en maquillaje) que nos dirige a una época de construcción, replanteamiento y curación como la actual. Tanto Carver como L&V hacen de lo aparentemente residual, de la basura, de lo que la sociedad estima como residuo o desecho, la materia prima de sus creaciones. Los arquitectos trabajan sobre edificios obsoletos, mataderos en desuso, inmuebles abandonados en puertos mercantiles, etc. Esto fue lo que hicieron L&V en el Palais de Tokio parisiense, donde con una estética casi okupa, se reinauguró el edificio sin apenas acabados. En definitiva, se trata de asumir los defectos, las carencias o la imperfección como parte de la belleza de las cosas.

Tanto este tipo de literatura como de arquitectura resultan impertinentes, frías e incluso polémicas, arrogantes, pero usando las mismas palabras de Anatxu Zabalbeascoa podemos decir que: «Los iconos basura se sublevarn frene a la tiranía de lo nuevo y desde el borde de lo ordinario descubren la belleza de lo cotidiano.» Jean Nouvel nos aclara esta actitud de no derribar nunca, no restar ni reemplazar nunca, sino de transformar, añadir y utilizar siempre:

Hacer que unos elementos, juzgados a priori como muy negativos, se vean de forma muy positiva, ya sea por inversión o por exceso, se trata de provocar una retroversión del desencanto del que un lugar ha sido testigo.⁸³

Rem Koolhaas nos habla en su «Manifiesto»⁸⁴ del «Espacio Basura»:

aparenta ser un espacio, es una sombra o residuo del espacio moderno o, por otro lado, es el presagio de lo que ocurrirá en todas partes [...] El producto construido por la modernización no es la arquitectura moderna sino el espacio basura... El espacio basura es la suma total de nuestros logros actuales, hemos construido más que todas las generaciones anteriores juntas, pero de alguna forma no se nos medirá según el mismo baremo. No dejamos pirámides. Según el nuevo evangelio de la fealdad, hay ya en el siglo XXI más espacio basura en construcción que el que sobrevivió del siglo XX.⁸⁵

⁸³ DRUOT, Frédéric, LACATON, Anne y VASSAL, Jean-Philippe, *opus. cit.*

⁸⁴ KOOLHAAS, Rem, *Delirio de Nueva York*. Barcelona : Gustavo Gili, 2014.

⁸⁵ Artículo cedido por Rem Koolhaas para la publicación *Distorsiones Urbanas* (Basurama.org): http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_koolhaas.htm.

Habla de este espacio como un lugar que opera mediante la confrontación con la realidad. Un lugar donde ocurren todas las actividades humanas, sin ningún tipo de jerarquía de orden, sin límite, sin verdad, un lugar que termina aparentemente obstaculizándonos. Un espacio no pensado pero que nos seduce, donde reina lo humano, lo mercantil, el dinero, las ideas.

CAPÍTULO 2

2. EL ESPACIO EN LA NARRACIÓN

2.1. Narración. Discretización arquitectónica

Es normal cuando hablamos de arquitectura hacerlo vía oral o escrita, y de esta manera remitir a los demás esos espacios que habitamos o que imaginamos. Es por lo que debemos profundizar en la relación entre la narración oral y la escrita, y la arquitectura como partes de una misma intención: crear escenarios en los que tenga lugar la cotidianidad.

En el relato del realismo sucio, el narrador tira de memoria y narra los espacios que vio, en ocasiones lo hace en tiempo real y solo se dedica a transmitir lo que vive, describiendo todo lo que acontece y todo aquello que se ve involucrado en la historia. Es la manera en que la arquitectura, aquel lugar, aquella estancia, permanecen como latencias internas que se transmiten al lector. Esta narración necesita de un orden en los acontecimientos relatados, una configuración de la experiencia comunicable.

De la psicología cognitiva⁸⁶, hemos aprendido que percibir es una función muy compleja y en la que se involucran muchos sentidos, y que se organiza a partir de la experiencia de la acción y a la categorización soportada por el lenguaje. Francisco Varela,

⁸⁶ MAYOR, J, *Actividad humana y procesos cognitivos*, Madrid, Alhambra, 1985.

habla de que no se «ve» con los ojos, recordándonos que el área cortical donde se concentra la visión es tan sólo en un 20% estimulada por la actividad neuronal desencadenada por la retina, y a continuación nos desvela que el otro 80% de la estimulación perceptiva visual procede de regiones cerebrales internas, ajenas a la visión. Por lo que esto nos lleva a entender que la percepción general es el resultado de la interacción espontánea del cerebro. Así, J. Bruner llegó a decir que se ve sobre todo con palabras, con relatos, al considerar el lenguaje y la categorización conceptual como el único marco capaz de determinar el reconocimiento. El arquitecto Javier Seguí de la Riva nos dice que:

distinguimos como percepción visual lo que pasa por nuestros ojos porque condensamos las sensaciones en esquemas relatables, conceptuales, manejables y útiles. Nadie puede ver algo que no esté relacionado con lo que ya sabe y es de su interés.

Seguidamente apunta que cuando miramos el espacio, este es un ejercicio relativamente vago hasta que dicho espacio puede ser narrado o significado. De esta manera y trasladando el símil de Moretti de la ciudad a un lugar concreto, lo fundamental de un lugar es su entidad como un sistema de espacios donde han ocurrido historias y donde se pueden alojar otras historias. Así, la arquitectura, al igual que la ciudad, se convierte en un conjunto de lugares donde han desarrollado, se desarrollan y se desarrollarán acontecimientos sociales que más tarde podrán ser contados. Comenta Javier Seguí de la Riva de la arquitectura entendida así

que solo quedarán aquellas partes de las que se puede hablar y en la medida en que den que hablar, lo demás quedará invisible.

Por consiguiente, no existen arquitecturas que no alberguen comportamientos. Y estos, en definitiva, son formas de vidas reconocibles. De esta forma, todo edificio es un escenario donde ocurren acciones que se pueden narrar y que se ajustan al guión formal y ambiental que imponen dichas arquitecturas. Estas actúan como recipientes de acciones, de tal manera que el entendimiento de la arquitectura pasa por las historias narrativas que pudieran encajar en esos edificios y en su entorno. De la misma manera que cuando se proyecta un edificio, estos se piensan a partir de las diferentes narraciones *comportamentales* de los que el edificio debe dar cabida, llegando a la reducción de que sin narración no hay posibilidad de proyectar. En palabras de Javier Seguí :

la narración es la urdimbre de donde se saca el programa, la discretización en usos, áreas o habitaciones en donde la narración se puede ubicar. Por eso la discretización de habitaciones no sale directamente de la narración sino de la encapsulación moral y ambiental de las situaciones más estables o duraderas incorporadas en los relatos. Cuando un cliente propone una lista de locales (o áreas) a ser cumplimentada está describiendo una encapsulación negociada y decidida por donde pasa un relato que no se cuenta del todo y que el arquitecto tiene que desplegar conjeturalmente para dar sentido a su proyecto. No es fácil aventurar narraciones desencadenantes de arquitecturas, porque resulta tedioso describir lo cotidiano.

Estos relatos, si los analizamos detenidamente, se suelen desarrollar en espacios de cotidianidad y en otras de «singularidad», dándonos cuenta de que es determinante la prosémica o la postura de los protagonistas con el resto de personajes, con el mobiliario o con zonas concretas del espacio o ambientes. Por tanto, se hacen imprescindibles en el escenario: los muebles, las herramientas, los aparatos, la iluminación de una estancia o la falta de ventilación, la relación entre los protagonistas de la acción (una relación íntima o por el contrario formal), la relación entre estos y el entorno, etc. Así, podemos decir que no es lo mismo la posición de un personaje que está extendido en un sofá que el que se encuentra de pie en el vestíbulo de un hospital, aunque el diálogo fuera el mismo; o que en una misma estancia el interlocutor esté de pie o sentado tras una mesa.

2.2. Espacio literario. Cobijo arquitectónico

El término *espacio* resulta en principio más fácil de explicar que de definir, pues cualquiera tiene alguna ligera idea de lo que significa. Si damos algunas de las definiciones que recoge el DRAE –extensión que contiene toda la materia existente; parte que ocupa cada objeto sensible; capacidad de terreno, sitio o lugar; transcurso de tiempo entre dos sucesos; tardanza, lentitud; distancia entre dos cuerpos; etc.–, advertimos una idea de la inexactitud de

estas y de lo generalista de las mismas. Pues ya no es un término que hace referencia a lo tangible visualmente sino también a lo temporal.

Pero si concretamos y hablamos del *espacio narrativo* debemos hablar de dos factores inevitables relacionados con su concreción: un presentador y un medio. Dicho espacio debe ser percibido por un narrador o por uno de los personajes de la acción que se desarrolla en ese lugar, y por otro lado, ese espacio necesita del lenguaje para dibujarse, para conformar sus límites. Y esto debe ser así porque a diferencia del cine o del teatro, no pueden mostrar la escena de forma directa. Sin embargo, el relato no tiene más que la expresión verbal para explicar lo que quiere representar. De aquí la inexactitud y la dificultad del *espacio narrativo*. G. Zoran nos advierte en la introducción a un artículo:

El término 'espacio' lo usamos aquí para significar específicamente los aspectos espaciales del mundo representado. Esto puede parecer lógico e incluso obvio, pero el término podría aplicarse al texto literario de distintos modos y, en sí mismo, se encuentra lejos de ser inequívoco.⁸⁷

⁸⁷ ZORAN, G., «Towards a Theory of Space in Narrative», en *Poetics Today*, Vol. 5:2, 1984, p.309: «The term *space* is used here to mean specifically the spatial aspects of the reconstructed world. This seems natural and rather obvious, but the term can be applied to the literary text in various ways and is, itself, far from unambiguous».

Otros autores explican el espacio desde el punto de vista percibido desde el focalizador, sin tener en cuenta el espacio implícito. Otros, como J, Weisgerber, dejan en su definición algunos aspectos por el camino, pero saben ser concisos y universales:

El espacio de la novela en el fondo no es más que un conjunto de relaciones de la acción y las personas que esta presupone, a saber, la que narra los acontecimientos más la gente que toma parte de ellos.⁸⁸

M.C. Bobes encuentra la definición a través de un camino centrípeto, donde describe la naturaleza abstracta del espacio, que comparte con el tiempo, y subraya la indisociable relación de aquel con la relación entre los objetos y los personajes que lo pueblan:

En principio consideramos el espacio como un lugar físico donde están los objetos y los personajes, y de la misma manera que cualquiera de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurales del relato, el espacio puede constituirse en un elemento organizativo de la novela, originando la llamada *novela espacial*.

⁸⁸ WEISGERBER, J., *L'espace Romanesque*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p.14 : «L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir qui raconte les événements et les gens que y prennent part.»

Todas estas definiciones de espacio nos llevan a comprender la difícil tarea. Tal vez por esto Ricardo Gullón no intenta encontrar una definición sino que analiza en su obra *Espacio y novela* determinados espacios llegando a una clasificación.

Otra importante variante es saber que el espacio se ha ido adaptando a las distintas modas, necesidades y convenciones. La elección de un espacio u otro adhiere una obra a un género u otro, desde una obra de ciencia-ficción a otra ubicada en el medio oeste americano. Y esto podemos estudiarlo de un modo sincrónico o diacrónico, de manera que en cada época se han escogido determinados paradigmas en cada uno de los géneros y subgéneros: novela de caballería, pastoril, etc. La novela, y concretamente los relatos, al igual que la literatura en general va evolucionando, dejando atrás fórmulas agotadas, y en este recorrido hacia adelante estas se actualizan, arrastran consigo el *espacio*, sufriendo estos similares cambios.

La novela es siempre experimental y es siempre tradicional; en cada época el relato se apoya en la tradición y la renueva; en algunos casos la renovación afecta a signos de ámbito limitado, otras veces la renovación afecta a signos básicos de la cultura, como pueden ser los que se refieren al concepto de espacio y de tiempo.⁸⁹

⁸⁹ BOBES, M.C., *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 201-202.

Aunque en la novela actual hay cierto eclecticismo en lo que concierne al carácter espacial, en el realismo sucio existen unas huellas claras que lo identifican, especialmente el protagonismo de la ciudad en detrimento del campo (aunque también se toca), o en lugares frustrantes y desoladores. Aunque lo más característico es el modo en el que se trata, ya pueda ser un apartamento en la séptima avenida de Nueva York, o un rancho a las afueras de Wisconsin, donde el espacio marca las incapacidades de actuación de los protagonistas.

En el realismo, al igual que en los espacios creados por L&V, el espacio adquiere la importancia de un personaje más, casi protagonista. No es un mero decorado, sino una pieza determinante de la historia. Este espacio se describe de una manera explícita, concisa y elusiva, pero con una codificación psicológica y asociativa que requiere de un receptor atento.

El espacio arquitectónico habla de relaciones, tanto dentro como fuera de la literatura. El espacio es espacio, pero cierto es que no puede estudiarse aisladamente. Existe una relación con los demás elementos narrativos, tal y como lo definía Weisgerber: «un conjunto de relaciones».

El espacio es un trozo limitado de un mundo ilimitado que espera, como el escenario de una obra de teatro, a que salten los personajes para habitarlo, y es entonces cuando toma su verdadero valor y significado. Entonces se convierte en un agente más de la historia.

Si la arquitectura se convierte en espectáculo, y nada más, no presta atención a su principal función, que es la de cobijo. Podríamos decir que deja de ser espacio arquitectónico para convertirse en decorado o en otra cosa. Cuando el escenario literario salta a la realidad, necesita de personas, de moradores.



Imagen 15: *Mañana en una ciudad* (1944) de Edward Hopper.⁹⁰

Igual que en el realismo sucio la hipocresía estética es refrendada por arquitectos como Koolhaas, a veces considerado un arquitecto contextualista y en otras justamente lo contrario.

⁹⁰ <http://m1.paperblog.com/i/148/1480472/edward-hopper-el-realismo-sucio-norteamericano-L-Gc3Fh5.jpeg> (11/10/2014).

Este nos muestra con sus mismas palabras la flexibilidad proyectual que surge cuando el proyecto decide decantarse haciendo uso del libertinaje por opciones formales (de diseño) a las que Koolhaas les dedica un manifiesto (criticando el exceso de diseño de nuestros espacios urbanos) y, sin embargo, en la redacción del proyecto para el concurso de la Terminal marítima de Zeebrugge en Bélgica en 1989, decantarse por la forma y no por la función o condicionantes técnicos del programa:

Por primera vez en nuestra trayectoria como arquitectos nos encontramos ante opciones muy artísticas en las que los únicos juicios que podíamos emitir no estaban basados en criterios funcionales, porque el problema era demasiado complejo como para analizarlo racionalmente. Tenía que crearse un mito. A mitad del concurso nos sorprendimos discutiendo sobre si una forma era más bonita que otra. Nuestra crítica acerca de una de las formas se basaba en que se parecía demasiado a una cabeza humana, y elegimos, a falta de cuatro días para la entrega del concurso, una forma que resultaba de la intersección de un cono y una esfera.⁹¹

⁹¹ KOOLHAAS, Rem, *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.

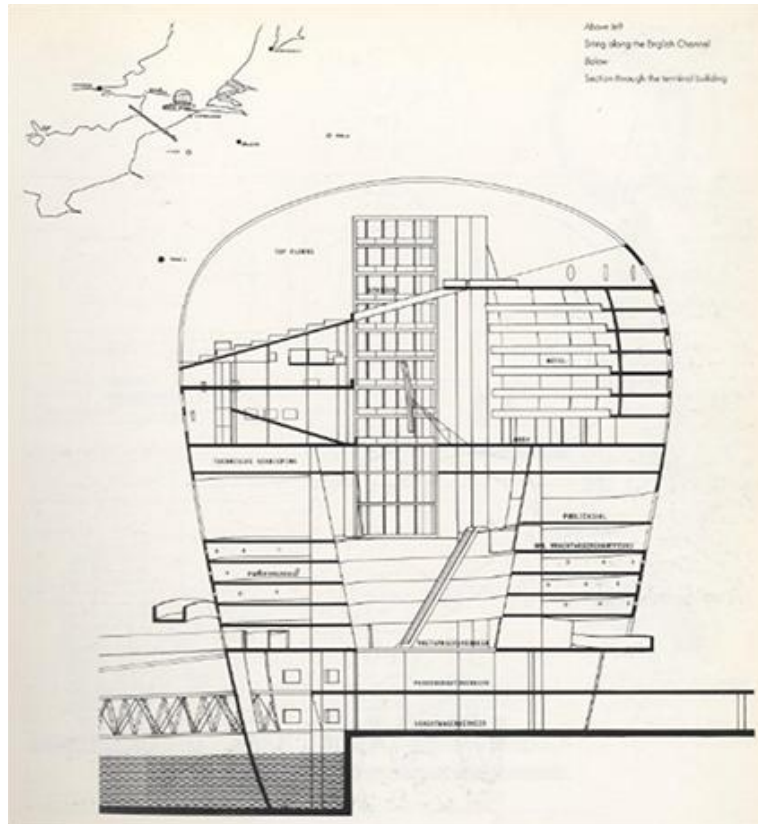


Imagen 16: Terminal marítima de Zeebrugge, Bélgica (1989), de Rem Koolhaas.⁹²

⁹² <https://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2014/01/seccic3b3n.png> (19/7/2014).

2.3. Espacio vs. tiempo. *Cronotopo*

Siempre han existido ciertos avatares sobre la prevalencia del *tiempo* o el *espacio* en la literatura. Y siempre se consideró a esta más como un arte temporal y a la pintura un arte espacial. En 1945 apareció un artículo de J. Frank⁹³ en el que hablaba sobre la tendencia literaria del siglo XX hacia una representación espacial más que temporal. Pero no fue hasta la década de los 70 y coincidiendo con el *boom* del realismo sucio, donde y a partir del estudio de G. Genette⁹⁴ sobre el tiempo en la novela, cuando el espacio salió del olvido y la rigidez. Surge así el término *cronotopo* de M. Bajtin proveniente de la teoría relativista de Einstein pero aplicado a la literatura, desvelando las relaciones espaciales y temporales en la literatura.

2.4. Espacio y personaje. Actividad doméstica

Realmente no ha habido mucho conflicto entre el espacio y los personajes, debido a su clara segregación conceptual. En cuanto a los personajes, representan una categoría narrativa de la que no existe un gran tratamiento teórico debido a su inabarcable tipología. Pero en resumen, e intentando ser concretos, esta relación entre espacio y personaje es tan crucial

⁹³ FRANK, J., «Spatial Form in Modern Literature», en *The Widening Eye*, New York, Rutgers, 1963 (el artículo se publicó por primera vez en 1945).

⁹⁴ GENETTE, G., *Figuras III*, Barcelona, Lumen, (1972) 1989.

como que no tiene sentido una arquitectura construida para nadie, para no ser habitada. Por consiguiente, el espacio necesita de los personajes y viceversa, para que ambos terminen por ser relevantes⁹⁵. Hay dos citas, una de M. C. Bobes relacionada con esta imbricación entre espacio y personajes:

La novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean.⁹⁶

Mientras que G. Zoran es más determinante al condicionar el diseño del espacio a las demás categorías de la novela, y en especial al personaje:

Independientemente de cualquier acercamiento funcional, uno tiende a considerar el espacio como subordinado a los personajes en vez de los personajes al espacio, y lo mismo ocurre en la relación del espacio con otros aspectos del texto: siempre se le ha considerado como un medio para ciertos fines.

En el realismo sucio, el espacio, si consideramos el espacio como las distintas estancias de un pequeño apartamento (el lavadero, la cocina, el salón), o los diferentes lugares en los

⁹⁵ Así, el *topos* del *locus amoenus* recibe una adecuada actualización en *Cuerpos sucesivos* de M. Vicent, editado en 2003.

⁹⁶ BOBES, M.C., *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, p. 199.

que se mueven los actantes (el bar de la esquina, el bajo del hotel, la tienda de frutas), en definitiva, los lugares del texto narrativo, conlleva en algunas ocasiones de manera implícita (o simbólica) y en otra de manera explícita (u objetiva) a una evolución de los personajes dentro de la trama a partir de los acontecimientos, en otras ocasiones a su evolución más psicológica, de ahí la importancia de esta interrelación. La acción evoluciona a medida que se producen desplazamientos en el espacio en relación con el personaje o los personajes, pues lo característico del espacio es su capacidad de contar. Visto de esta manera, el espacio del realismo sucio no es un soporte, sino que es un verdadero propulsor de la historia.



Imagen 17: Fotografía de Alberto García-Alix.⁹⁷

⁹⁷<http://2.bp.blogspot.com/-TJEKl5dTQZc/TwdabCwVajI/AAAAAAAAAew/xFuLYOjwQ/s1600/20060925185043-habitacion1.jpg> (12/11/2014).



Imagen 18: 23 casas adosadas en Trignac (Francia), de L&V.⁹⁸

L&V son maestros a la hora de usar las distintas actividades domésticas para segregar espacios, pero sin particiones físicas. Estas transiciones ayudan de una manera ágil a habitar estas arquitecturas. Como en el realismo, a ser propulsores de esa vida. En el caso de Rem Koolhaas, cuyo trabajo va más allá de la arquitectura, invita a autores de disciplinas muy diversas a trabajar con todo el uso de la libertad de su trabajo, a ampliar las posibilidades de la arquitectura centrándose en la relación entre el espacio y las personas, creando espacios que estimulan esta interacción entre arquitectura y usuarios.⁹⁹

⁹⁸ http://ad009cdnb.archdaily.net.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2012/07/4fff5e4928ba0d5557000044_23-semi-collective-housing-units-lacaton-vassal_20110926-233757-z140-1000x666.jpg (21/12/2014).

⁹⁹ Artículo en el diario *El País* (16 de julio de 2010): http://cultura.elpais.com/cultura/2010/07/16/actualidad/-1279231205_850215.html

En esta relación de influencias entre el espacio y las personas, Rem Koolhaas nos ofrece una clara idea cuando nos habla de lo que él denomina «espacio basura» (*Junkspace*) como una alternativa al No-lugar:

Como no puede captarse, el «espacio-basura» no puede recordarse. Es ampuloso, pero poco memorable, como un salvapantallas. En el «espacio-basura» las marcas desempeñan el mismo papel que los agujeros negros en el universo: son entes a través de los cuales desaparece el significado. El «espacio-basura» es post-existencial: nos hace sentir inseguros del lugar donde estamos, oculta adónde vamos y anula el lugar en el que estábamos.¹⁰⁰

2.5. Semiótica del espacio. Cultura arquitectónica¹⁰¹

El espacio, apartándonos de las modas o tendencias dentro de los género, tiene una importantísima carga cultural, histórica y social, y como la arquitectura construida, tributa de una manera u otra al pasado, a la tradición. De manera que la cultura es un componente más

¹⁰⁰ «La arquitectura del no-lugar y la odisea contemporánea», *DC Papers. Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, p. 40

en el carácter semiótico del espacio, donde el autor mostrará su competencia y que deberá ser interpretada por el lector.¹⁰²



Imagen 19: *Second Story Sunlight* de Edward Hopper.¹⁰³

El hecho de que el espacio literario signifique, en la mayoría de los casos, espacio cultural se hace obvio cuando consideramos la invariable importancia de lugares literarios tales como la ciudad, el pueblo, las casas y sus interiores, castillos y ruinas (a menudo constatando la influencia tanto del tiempo natural, el tiempo cíclico –meteorología, las estaciones del año- y el tiempo a la medida del

¹⁰² BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus (1975) 1991: «El dominio de la literatura y –más ampliamente- el de la cultura (de la cual no puede ser separada la literatura), constituye el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición en esta del autor, fuera del cual no se puede entender ni la obra ni las intenciones del autor reflejadas en ella».

¹⁰³ http://si.wsj.net/public/resources/images/RV-AG401_MASTER_G_20120330025349.jpg (10/12/2014).

ser humano, en su sentido histórico y no recurrente), mercados, calles, hoteles, oficinas, salas de estar y otros análogos.¹⁰⁴

La semiología del espacio reside en transmitir a los personajes y al relato en general una serie de condicionantes concretos y conocidos que transitan por los personajes en todo momento.

En el contextualismo desarrollado por Rem Koolhaas es muy importante no solo el estudio formal de todo lo que circunda al proyecto, sino todo aquello que nos significa un espacio concreto: la historia, la cultura, la orografía, la estructura social, la genealogía, la historia de sus moradores anteriores, la atmósfera...; un todo pasado y existente que nos enlaza con la idea de un proyecto futuro.

¹⁰⁴ BAAK, J.J., *The place of Space in Narration*, Ámsterdam, Rodopi, 1983, p. 21.



Imagen 20: Proyecto Mulhose de L&V.¹⁰⁵

¹⁰⁵ <https://www.flickr.com/photos/29216838@N05/2802725415/> (5/1/2015).

CAPÍTULO 3

3. ANALISIS DEL ESPACIO EN EL REALISMO SUCIO

Una vez explicado el entorno social, político y cultural del realismo sucio; qué es el *realismo sucio* y sus relaciones con la arquitectura contemporánea (de L&V, Francis Keré o Anna Heringer) y con el llamado *regionalismo sucio* (de Rem Koolhaas o Zaha Hadid desde los 80 hasta hoy); sus características principales; qué se entiende por el *espacio narrativo* y su interacción con los personajes, con el tiempo y con la *cultura* concreta que se desvela en el texto; pasamos ahora a estudiar un texto de Raymond Carver, uno de los más representativos, que nos sirve como modelo para entender el realismo sucio desde su producto: el relato. En el análisis de estos textos buscaremos esos constantes paralelismos entre el espacio literario de Carver o Bukowski (por ser los dos más representativos) y el espacio arquitectónico tomando como ejemplo a arquitectos como L&V, Koolhaas o Zaha Hadid.

3.1. Escritores. Arquitectos

Una vez leída gran parte de la obra de los principales escritores del realismo sucio, es posible constatar que tanto en la obra de Raymond Carver como en la de Charles Bukowski se dan todas las características necesarias para entender el realismo sucio: su estética hipócrita,

su dualidad, su indefinición, la elipsis narrativa, su falta de implicación, su sencillez narrativa, el singular modo de narrar los espacios, la constante presencia de la decadencia. Fueron además estos autores los que me permitieron enlazar más directamente con la arquitectura de los años 80 o con la arquitectura más reciente. En estos relatos llama especialmente la atención el tratamiento del espacio, el modo de construir los lugares tanto en el texto como en la construcción real; la manera de exponer la arquitectura por estos escritores como un ejemplo táctico para la difusión arquitectónica en revistas, exposiciones, conferencias, etc.

En el análisis hay una intención primigenia de explicitar lo que no se ve, de evidenciar esos hilos transparentes que hacen que la acción no ocurra en un lugar y sí en otros. Y como en el realismo sucio, al igual que en la arquitectura de L&V, Koolhaas u otros, y siguiendo con los patrones de la Teoría del Iceberg, se cuenta una historia secundaria en torno al espacio, donde se expone otra forma de hacer arquitectura (desde la visión de un narrador, o desde el propio escritor), de donde podemos aprender a proyectar lo no construido, o tal vez exponer lo ya construido. Tal vez sea esto lo más interesante de esta literatura y esta arquitectura, la segunda historia, la historia profunda, el rescate de todo aquello que parece perdido, pero que con inteligencia puede recuperarse, exponerse, sin pensar en un resultado estético o dogmático. Si tal vez con la necesidad de una historia superficial, la única verdadera intervención del autor, para esconder o desvelar de manera dosificada el tema de fondo, la crítica social, la referencia moral.

3.2. Postmodernismo literario y arquitectónico

El postmodernismo literario surge después de la Segunda Guerra Mundial como ruptura radical con la literatura modernista. Y aunque surge como una negación a todo lo que el Modernismo llevaba implícito, por otro lado continuaba con la experimentación en cuanto a la estructura narrativa experimentada por los escritores modernistas. Este término fue acuñado por unos críticos estadounidenses que lo aplicaron a diferentes disciplinas artísticas para distanciar la cultura «elevada» del Modernismo y la postura más reflexiva, crítica, o experimental del periodo postmodernista. En el caso de la arquitectura surge como distanciamiento de todo lo que conllevó el movimiento moderno, iniciándose en los años cincuenta y consolidándose como movimiento en torno a los 70. Un movimiento que recuperaba la expresividad de los elementos arquitectónicos desechados por el movimiento moderno a la vez que los mezclaba con los formas heredadas a lo largo de la historia, resultando una arquitectura ecléctica, criticada por algunos como una arquitectura populista y de decorado.

En esta atmósfera literaria y arquitectónica surge el realismo sucio con los autores ya mencionados anteriormente. Este movimiento literario, que surge en Estados Unidos y se consolida en los años setenta por contraposición a todo el periodo postmodernista, es tildado de un movimiento minimalista. Ciertamente hay referencias en toda Latinoamérica como

Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Vallejo, Alberto Fuguet, Efraím Medina Reyes o españoles como Karmelo C. Iribarren, Juan M. Velázquez, al igual que en toda Europa, pero fueron ejemplos más tardíos y con diferencias notables.

3.3. Carver, Bukowski , Lacton & Vassal, Koolhaas, Hadid

La elección de Carver y Bukowski fue principalmente por varios motivos: uno personal, pues después de haberme leído casi de manera continuada toda la obra literaria de los autores más representativos del realismo sucio norteamericano (Raymond Carver, Charles Bukowski, Tobias Wolff , John Cheever, junto a obras sueltas de Richard Ford, Chuck Palahniuk, John Fante y la mayoría de los cuentos de el padre del cuento moderno Antón Chéjov), fueron los de los dos primeros los que me parecieron que recogían toda la realidad del realismo sucio y su entorno social; y por otro lado, y después de haber estudiado en profundidad la literatura de este «subgénero», saqué la conclusión de que eran Raymod Carver y Charles Bukowski los autores que reunían las características propias de este tipo de cuentos, y en los que el espacio arquitectónico se narra de manera más elusiva, sutil y psicológica, utilizando el mínimo de medios narrativos pero sin quitarles un ápice de protagonismo.

En el caso de la elección de Rem Koolhaas, L&V y en menor medida Zaha Hadid, fue relativamente directa. Aunque el análisis es concretamente sobre el espacio literario y la relación con los arquitectos recae en los paralelismos evidentes que se encuentran. Al conocer la obra de estos arquitectos, el haber leído sus entrevistas, publicaciones o manifiestos, y siempre desde la lectura de Carver y Bukowski se fueron generando múltiples correlaciones entre esta arquitectura y aquella literatura: la escasez de medios en algunos casos, la aceptación de la decadencia en otros, la existencia de una estructura narrativa y productiva, el aislamiento creativo con respecto a sus contemporáneos, la ausencia de excesos, la concreción, el protagonismo de lo cotidiano, la irreverencia espacial, la autoridad moral... y un sinfín de afinidades que se desgranar del estudio de estos autores.

3.4. Metodología

Una vez leídos los diferentes textos del realismo sucio y muy especialmente los de Carver y Bukowski decido analizarlos desde distintos puntos de vista pero siempre atendiendo a la narración del espacio arquitectónico, y conseguir así las claves expositivas y narrativas de estos autores que nos enlazan directamente con la ética creativa de algunos de los arquitectos objeto de estudio (aunque como en el realismo sucio, no siempre es así). Estos puntos de vista son: el primero, la «representación del espacio – materialización

arquitectónica»; el segundo será la relación entre «espacio y personaje – arquitectura y usuario»: el tercero, el «narrador y espacio – arquitecto y proyecto», y el último, «verosimilitud espacial – construcción real. Tradición».

Este análisis que de manera general y consciente he realizado durante la lectura de todos los textos del realismo sucio, lo llevo a cabo ahora (en el presente trabajo) de manera específica sobre un único texto de Raymond Carver llamado «Catedral». La intención es conseguir una mayor concreción y evitar repetirme (al analizar más de un texto), pues en la primera lectura y análisis previo de todos los relatos determiné que lo más didáctico sería desmenuzar ese denominador común a «todos los textos» y hacer un esfuerzo de «sincretismo» a la vez que de concreción de todos ellos. De esta manera, pienso que «Catedral» es uno de los más representativos de todos los relatos entre los de Raymond Carver y Bukowski, y por extensión del realismo sucio. Mediante este análisis se consigue entender el espacio dentro de su contexto y de cómo éste es indisociable y determinante en la narración, evitando mezclar argumentos distintos, o historias paralelas de diferentes relatos o autores en cualquier otros análisis, que no harían más que complicar la exposición.

En este estudio del espacio narrativo de Carver, iré presuponiendo mediante hipótesis, posteriormente mediante evidencias o comprobaciones y, finalmente, con paralelismos que ya he adelantado en el capítulo 2 de este trabajo (casi a modo de hipótesis), relaciones entre el

realismo sucio y la arquitectura contemporánea de algunos arquitectos. Este análisis surge desde la literatura hasta llevarnos a la arquitectura, desvelándonos las correlaciones (sin quedarnos solo en paralelismos) entre las dos disciplinas, lo cual nos ayudará a descubrir por nosotros mismos el camino que hay de vuelta desde la arquitectura a la literatura. En definitiva, exponer las conexiones que hay y comunican distintos trabajos de disciplinas distintas y periodos diferentes, las cuales tuvieron probablemente los mismos motivos para surgir con fuerza y revelarse contra todo aquello que las precedía. La historia del arte se repite una y otra vez, aquí y allá, de una manera o de otra, y casi siempre por motivos muy similares.

3.5 «Catedral»

En el Anexo 5 transcribo el relato de Carver «Catedral» sobre el que se desarrolla el análisis descrito en el punto anterior sobre la narración del espacio arquitectónico.

3.6. Representación del espacio. Materialización arquitectónica.

Paralelismos entre ambas manifestaciones culturales

El *espacio*¹⁰⁶ en el relato tiene diferentes mecanismos para construirse, lo normal es mediante un despliegue de datos que van conformando lugares que más tarde irán recogiendo sucesos, vidas o acontecimientos. Posteriormente las relaciones entre estas unidades irán conformando el sistema espacial del relato¹⁰⁷, afectando al tema, a la historia y al argumento. A diferencia del concepto *tiempo*, donde existe una correlación entre el mundo real y el ficticio, con el ‘espacio’ no ocurre lo mismo, pues estos al ser novelados sufren un proceso de transformación, incluso llegando a emanciparse de la ficción.

3.6.1. Estructuración del espacio¹⁰⁸. Asumir la complejidad.

El FRAC y la reforma de la plaza de Léon Aucoc de Burdeos

Otra de las características del espacio narrativo y que comparte con los personajes es la imposibilidad de no poder representar toda su complejidad. Por tanto, a la hora de poder describir un espacio (al igual que ocurriría al describir un objeto) siempre tendríamos que renunciar a cosas inherentes a dicho espacio, es decir, nos vemos obligados a representar la

¹⁰⁶ GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antonio Bosch, 1980.

¹⁰⁷ BOBES, M.C., *opus cit.*

¹⁰⁸ ZORAN, G., «Towards a Theory of Space in Narrative», *Poetics Today*, Vol. 5:2, 1984.

arquitectura a través de la fragmentación. La consecuencia de esto es que es determinante saber escoger las partes más importantes de ese escenario para, como hace tan hábilmente Raymond Carver, poder transmitir la realidad que se pretende y su atmósfera, y por supuesto no de manera inequívoca, sino abriendo caminos a la imaginación del lector.

Estaba echando los restos de los platos en el cubo de la basura cuando vi las hormigas. Miré más de cerca. Venían de algún rincón de debajo de las tuberías, bajo la pila, en una hilera continua, y subían por un lado del cubo y bajaban por el otro. Iban y venían. Encontré el spray en uno de los cajones y rocié el cubo de la basura por dentro y por fuera, y luego hasta donde pude llegar debajo de la pila. Luego me lavé las manos y eché una última mirada a la cocina. Vern estaba dormido. Roncaba. Se despertaría pocas horas después, iría al baño, fumaría. El televisor pequeño, al pie de la cama, estaba encendido, pero la imagen corría de abajo arriba. Me habría gustado decirle a Vern lo de las hormigas. Me preparé para acostarme, sin prisa, fijé la imagen de la tele, me deslicé dentro de la cama. Vern seguía haciendo los ruidos que hace cuando duerme.¹⁰⁹

En este fragmento del relato «Habrased visto...»¹⁰⁹, Carver es capaz de desvelar la atmósfera del espacio, el tipo de vivienda, tal vez la clase social a la que pertenecen los

¹⁰⁹ CARVER, Raymond, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, Barcelona, Anagrama, 1997 (extracto del relato «Habrased visto...»).

propietarios, la imagen del dormitorio (centelleante por la televisión encendida), quizás podamos imaginar la falta de limpieza de la vivienda, la soledad de la mujer en la quietud de la cocina, la incomunicación con la imagen de la televisión y Vern roncando en la cama, etc. Nos damos cuenta con este fragmento cómo Carver, partiendo de la anécdota de una fila de hormigas que venía a comer al cubo de la basura, termina hablándonos y a través de pequeñas pinceladas espaciales de la atmósfera, de la vivienda. Esta es una de las características más significativas de la técnica utilizada del realismo sucio, y es que se limita a lo imprescindible para que sea el lector el que pueda cerrar lo «descrito».

Esta manera de narrar se hace especialmente interesante, pues nos enseña una de las facetas del proyectar arquitectónico, donde aparecen líneas, formas, usos, imágenes, pero que necesitan a su vez de una atmósfera. Una atmósfera que siempre es difícil de dibujar, por no decir imposible en determinados casos. Esta es la atmósfera de la que nos habla L&V: «La arquitectura debería estar hecha con todos los elementos que contribuyen a conferir placer: ver el cielo, dejar que entre el sol, tener una vista...»

En el siguiente ejemplo, el arquitecto Alberto Campo Baeza nos transmite en la memoria del proyecto «Casa del Infinito» perfectamente la idea de la atmósfera donde se ubica el proyecto mediante la narración escrita.



Imagen 21: Casa del Infinito de Alberto Campo Baeza.¹¹⁰

En un lugar maravilloso que es como un trozo de paraíso terrenal, en Cádiz, levantamos un plano infinito frente al mar infinito, la casa más radical que jamás hemos hecho. Al borde mismo de las aguas del Océano Atlántico, donde el mar une el nuevo y el viejo continente surge una plataforma de piedra. En el lugar por el que cruzaban y cruzan todas las naves que vienen del Mediterráneo a abismarse en el Atlántico.

Allí hemos levantado una casa como si de un muelle frente al mar se tratara. Una casa que es un podio coronado por un plano horizontal superior. Sobre ese plano horizontal rotundo, despejado y desnudo, nos situamos frente al

¹¹⁰http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fimg1.adsttc.com%2Fmedia%2Fimages%2F53c9%2Fc0e7%2Fc07a%2F805e%2F0800%2F0280%2Flarge_jpg%2F17_House_of_the_Infinite_Javier_Callejas.jpg%253F1405731018&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.plataformaarquitectura.cl%2Fcl%2F624139%2Fcasa-del-infinito-alberto-campo-baeza&h=1117&cw=2000&tbnid=uu8-bLrXNuLsM%3A&zoom=1&docid=cvvxypl-dkxkQM&hl=es-DE&ei=nvHmVOjjPMf3UtuHgcAG&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=2186&page=1&start=0&endsp=17&ved=0CCIQrQMwAA (13/9/2014)

horizonte lejano que traza el mar por donde se pone el sol. Un plano horizontal en alto, construido en piedra, en travertino romano, como si fuera de arena, un plano infinito frente al mar infinito. Nada más y nada menos.

Para materializar este plano horizontal elevado, que es la estancia principal de la casa, construimos una gran caja de 20 metros de frente y 36 metros de fondo. Y bajo los primeros 12 metros excavamos dos plantas en el sólido capaz de piedra para desarrollar todo el programa de la vivienda.

Los romanos estuvieron allí hace un puñado de siglos. Bolonia, las ruinas de las factorías pesqueras romanas donde elaboraban el garum y levantaron algunos templos a sus dioses, está a la vuelta de la esquina. En su honor hemos construido nuestra casa, como una acrópolis en piedra, en travertino romano.

Para que esa plataforma tenga más fuerza incorporamos todo el terreno hasta el muro de entrada que nos separa de la calle, también en travertino romano. La entrada a la casa, tras pasado este muro, se hará «en trinchera» por unas escaleras excavadas en el plano de la plataforma.

Un poeta griego, diría que éste es un verdadero *temenos*, el lugar donde, según la mitología, los dioses se encuentran con los hombres.

Sobre la desnuda plataforma de piedra, tres muros nos guardan la espalda y los costados protegiéndonos del fuerte viento allí dominante. A veces pareciera

que alguien allí abriera el odre de los vientos de Eolo. Los mismos vientos que empujaron la embarcación de Ulises en su nostos.

Hay un precioso aguafuerte de Rembrandt de 1655, «Cristo presentado al pueblo», que siempre me ha fascinado. Allí Rembrandt traza una línea recta, horizontal. Perfectamente recta y perfectamente horizontal. Es el borde del potente estrado, podio, sobre el que se desarrolla la escena. Allí, como Mies hiciera tantas veces, ha convertido el plano en línea. Estoy seguro de que a Rembrandt, y a Mies, esta nuestra casa podio, todo podio, sólo podio, les gustaría. Y a Adalberto Libera, pues eso fue lo que hizo cuando construyó la Casa Malaparte en Capri. Y a nosotros también. Y cuando desde la playa contemplemos nuestra casa, nos acordaremos de todos ellos.

Querriámos que esta casa fuera capaz no sólo de detener el tiempo, sino además de permanecer en la memoria y en el corazón de los hombres. La casa del infinito.¹¹¹

Muchas de las intervenciones de L&V ocurren en ambientes deprimidos, sobre edificios abandonados, en galpones o construcciones desahuciadas de la civilización, hangares, pero que estos arquitectos logran poner en valor mediante actividades muy humanas, con intervenciones mínimas. Intervenciones que proponen un ambiente nuevo

¹¹¹ CAMPO BAEZA, Alberto, «Memoria del proyecto “Casa del Infinito”»
(<http://www.metalocus.es/content/es/blog/casa-del-infinito-por-alberto-campo-baeza>, mayo 2014).

pero compatible con los primeros usos del edificio preexistente. Por consiguiente, L&V describen con sus proyectos una atmósfera que ya existía, casi que no inventan, sino que dialogan de la manera más fácil con el entorno, con el nuevo uso que se propone. Y todo esto sin engañar a la vista a los sentidos. Todo se hace de una manera muy franca.

Así lo llevan a cabo una vez más en los FRAC, en la región de Nord-Pas de Calais, donde se albergan colecciones públicas de arte contemporáneo de las diferentes regiones de Francia.



Imagen 22: Proyecto FRAC, Nord-Pas de Calais en Dunkerque, de L&V.¹¹²

¹¹²<http://www.google.de/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fproyectos4etsa.files.wordpress.com%2F2014%2F04%2F215.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fproyectos4etsa.wordpress.com%2F2014%2F04%2F25%2Ffrac-nord-pas-de-calais->

El FRAC se instala en una antigua sala para barcos del puerto de Dunkerque de 35 metros de altura libre. Pues aquí la intervención consiste en aprovechar esta inmensa sala sin modificarla y adosarle un edificio mimético que no rivaliza con el existente. Esta ampliación se realiza para completar la superficie necesaria para cumplir con el programa.



Imagen 23: Proyecto FRAC, Nord-Pas de Calais en Dunkerque, de I&V.¹¹³

2013-lacaton-vassal-architectes%2F&h=756&w=1025&tbnid=dP5iQxBsEloViM%3A&zoo=1&docid=Z0Pu-Jv00cnChM&hl=es-DE&ei=BP3mVM2BLsHqUOOTHlgG&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=197&page=1&start=0&end=30&ved=0CCAQRQMwAA (16/8/2014)

¹¹³http://www.fracnordc.fr/wp-content/themes/FRAC%20theme/timthumb.php?src=http://www.fracnordc.fr/wp-content/files_mf/1387138860BD_MG_0554.jpg&w=466 (16/8/2014).

El interior del edificio, conocido como AP2, se conserva sin modificarlo, de manera que se da prioridad al mantenimiento de la atmósfera original a la que hacíamos referencia anteriormente.



Imagen 24: Proyecto FRAC, Nord-Pas de Calais en Dunkerque, de L&V.¹¹⁴

La descripción del proyecto o de un espacio, es una situación a la que el arquitecto tiene que enfrentarse en diferentes momentos: cuando hay que explicar la idea a un colaborador, cuando debe exponer el proyecto al cliente y a la vez ser lo más convincente posible mediante la narración oral, o en la memoria del proyecto mediante la narración escrita a la constructora para la ejecución de las obras, a los técnicos municipales para convencerlos

¹¹⁴ http://static.dezeen.com/uploads/2013/12/FRAC-Dunkirk-by-Lacaton-Vassal_dezeen_2.jpg (16/8/2014).

de la idea o a los de Patrimonio, o más tarde en una ponencia, o en algún curso académico. También podría resultar necesario exponerlo en alguna publicación y así en un sinfín de situaciones que son inherentes al ejercicio del arquitecto y donde deberá dar cuenta de su competencia. El arquitecto erige y de ahí surge la arquitectura como un hecho construido, pero a este hecho le precede un lenguaje (del tipo que sea): líneas, círculos, dibujos, palabras, cotas, imágenes, y más grafismos, convenciones, memorias, indicaciones, detalles, esquemas, símbolos, etc. Todo este «lenguaje» o «lenguajes» de manera conjunta o segregada son los que ayudan a visualizar la idea, a anticipar el hecho construido¹¹⁵.

En el caso de L&V la arquitectura va mucho más allá de los planos, su arquitectura se apoya en las conversaciones con los políticos, con los promotores, con los usuarios, con los ciudadanos. Se buscan proyectos que principalmente funcionen, que aglutinen actividad. En ningún momento se presupone, se impone. De aquí la importancia y la relación directa entre pedagogía, literatura, arquitectura. Es necesaria la puesta en escena de una idea, de una exposición que, como Zoran nos explica más adelante, hace de esta una parte más del proyecto, como un plano más, un anexo fundamental.

¹¹⁵ GARRIDO, A., (comp.), «Introducción» a *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.



Imagen 25: Plaza de Léon Aucoc de Burdeos.¹¹⁶

Un ejemplo de esta manera de actuar por L&V fue cuando siendo los años de «la burbuja» y todos los arquitectos se afanaban por edificar un Guggenheim –de hecho era la época en la que se idolatraba este edificio como el súmmum estético– se les encarga la reforma de la plaza de Léon Aucoc de Burdeos como parte de un programa de «embellecimiento». Ellos fueron a la plaza, comprobaron que los árboles estaban bien colocados, vieron que allí se jugaba a la petanca y hablaron con los que la usaban. Finalmente, hablaron con los políticos y explicaron mediante un informe las razones por las que aquella plaza debería conservarse tal como estaba y, por consiguiente, no hacer nada. Tan solo dijeron que debía limpiarse más a

¹¹⁶http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fjaumeprat.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F01%2Fleon-aucoc.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fjaumeprat.com%2Fno-ferres%2F&ch=331&w=1024&tbnid=cmh43JBVTb7WXM%3A&zoom=1&docid=X3s4_SxHSDgC-M&ei=0vzqVITRH9XWaoOqgLAN&tbnm=isch&iact=rc&uact=3&dur=760&page=1&start=0&ndsp=20&ved=0CCUQrQMwAQ (16/8/2014).

menudo. Es fácil asociar esta imagen como un escenario en cualquiera de los relatos de Carver¹¹⁷. Es, por así decirlo, un escenario aprehendido de la vida real, donde nada destaca en el conjunto pero que, sin embargo, demanda personas. Personas que pueblen esa plaza, conversaciones que ayuden a la acción. Una pareja de niños discutiendo en un banco en cualquier película de Truffaut daría sentido a esos árboles, a los bancos, a las casas del fondo, pero, por supuesto, en la conversación de los niños es probablemente donde descubriríamos la historia profunda que el cineasta quisiera contarnos.



Imagen 26: Imagen de la película *L'argent de poche* de François Truffaut.¹¹⁸

¹¹⁷ ZUBIAURRE, M.T., *El espacio en la novela realista*, México D.F., D.C.E., 2000.

¹¹⁸ <http://photos1.blogger.com/img/97/1414/1024/Small%20Change%201.jpg> (12/12/2014).

En narrativa a esta presentación del espacio de Zoran del que hablábamos y que nos sirve como estrategia de exposición, le siguen los postulados de R. Petsch y de J. Kristeva, estructurándolo en tres niveles¹¹⁹:

- a) Nivel topográfico: donde se considera el espacio como algo estático (no hay tiempo)¹²⁰.
- b) Nivel cronotópico: donde se entiende la estructura del espacio en relación con los acontecimientos (espacio-tiempo).¹²¹
- c) Nivel textual: la estructura del espacio a partir del discurso.

Estos niveles pueden a su vez ir desglosándose en nivel topográfico vertical u horizontal, o dentro del nivel cronotópico pueden tenerse en cuenta las relaciones sincrónicas o las relaciones diacrónicas originándonos una clasificación relativa de manera que un espacio dinámico pudiera considerarse estático (o viceversa) en relación con un cronotopo más general en el que se halla incluido.

¹¹⁹ BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus (1975) 1991. Véase el capítulo «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela».

¹²⁰ Si el nivel topográfico horizontal acoge el espacio de la aventura, el nivel topográfico vertical se ocupa del discurso moral. Consecuentemente, el nivel topográfico vertical discrimina los acontecimientos de acuerdo al mundo al que pertenece (lo bueno al cielo, lo malo al infierno), hecho que no ocurre con el espacio del mundo analógico.

¹²¹ ZORAN, G., *op. cit.*, p. 318.

Dejando de lado este aspecto más técnico y filológico, y volviendo a los relatos que son objeto de estudio desde el punto de vista espacial, hacemos un análisis del texto completo de un único relato que nos permitirá darnos cuenta de la poca relevancia *aparente* que tiene el entorno donde se produce toda la acción, en una primera lectura, pero que una vez analizado daremos cuenta de su importancia en todos los elementos compositivos del relato.

El relato «Catedral» de Carver, incorpora paradójicamente en su argumento y en uno de sus personajes, «el ciego», la tesis del presente trabajo: qué mínimos elementos necesita oír el ciego para imaginarse cómo es una catedral, es decir, la importancia de la *narración* en la exposición del espacio para la correcta comprensión por parte del receptor.

En el caso de este relato, después de esa primera lectura, nos damos cuenta de que sabemos mucho del lugar donde se desarrolla la acción sin habérsenos manifestado de manera explícita. Si hacemos una segunda lectura y habiéndonos hecho una vaga idea de cómo pudiera ser esa casa (si es o no un piso; si es una vivienda, si es o no de dos plantas o de una...), podemos hacer una selección de aquellos elementos que nos hablan del escenario, y qué describen exactamente o qué nos quieren transmitir realmente. En el fondo, esta manera de presentar el espacio es una postura humilde; podríamos equipararla a esa primera fase de la que nos hablan L&V a la hora de proyectar, que consiste en observar lo que ya existe, lo que el escritor tiene a su alrededor.

En esta segunda lectura podemos extraer los siguientes fragmentos:

1. [...] A lo mejor puedo llevarlo a la bolera –dije a mi mujer. **Estaba frente al escurridero, cortando patatas para hacerlas al horno.**
2. [...] Entonces mi mujer empezó a darme más detalles de los que quería saber: **Me serví una copa y me senté a la mesa de la cocina, a escuchar.** Partes de la historia empezaron a encajar.
3. [...] Así que, cuando llegó el momento, mi mujer **fue a la estación** a recogerlo.
4. [...] Mi mujer lo cogió del brazo, cerró la puerta (del coche) y, sin dejar de hablar durante todo el camino, **lo condujo hacia las escaleras y el porche.** Apagué la televisión. Terminé la copa, lavé el vaso, me sequé las manos: Luego fui a la puerta.
5. [...] Entonces, formando un pequeño grupo, **pasamos del porche al cuarto de estar**, mi mujer conduciéndolo del brazo[...] Mi mujer decía cosas como: «A tu izquierda, Robert. Eso es. Ahora, cuidado, hay una silla. Ya está. **Siéntate ahí mismo. Es el sofá.** Acabamos de comprarlo hace dos semanas.»
6. **Tocó con los dedos la maleta, que estaba junto al sofá:** Se hacía su composición de lugar. No se lo reproché.
7. **Cuando nos sentamos a la mesa para cenar,** tomamos otra copa.

8. Al fin **nos levantamos de la mesa**, dejando los platos sucios. No miramos atrás. **Pasamos al cuarto de estar y nos dejamos caer de nuevo en nuestro sitio**. Robert y mi mujer, en el sofá. Yo ocupé la butaca grande.
9. **Se inclinó hacia delante en el sofá**. Localizó el cenicero en la mesa y aplicó el mechero al cigarrillo. Se recostó en el sofá y cruzó las piernas, poniendo el tobillo de una sobre la rodilla de la otra.
10. Mi mujer se cubrió la boca y bostezó. Se estiró. **–Voy a subir a ponerme la bata**. Me apetece cambiarme.
11. **Cuando salió de la habitación**, escuchamos el informe del tiempo y luego el resumen de los deportes.
12. Terminaron las noticias. **Me levanté y cambié de canal. Volvía a sentarme en el sofá**.
13. El viejo **se bajó del sofá y se sentó en la alfombra**, a mi lado.

Además de estos fragmentos del relato relacionados con el espacio, que más adelante desgranaremos, nos encontramos con las descripciones que hace el narrador sobre las catedrales con la intención de que el ciego (Robert) pudiera imaginárselas mejor. Algo especialmente interesante, pues el escritor, a través del narrador que se encuentra ante un

ciego, deja en manos de la narración y de la imaginación la posibilidad de construir un edificio como una catedral. Tarea difícil que incluso a los personajes los lleva a terminar dibujando aquello que oían en la televisión o que exponía el narrador. En el fondo, esta parte final del relato esboza muy claramente la intención de la tesis, que no es otra que saber narrar la arquitectura de un edificio o de un espacio concreto y saber cómo crear el efecto buscado sobre el oyente o el lector, e incluso en la propia arquitectura que se quiere proyectar. Y todo esto con la información justa, la cual debe ser precisa a la vez que característica de aquello que se describe. También es importante, y diría que determinante, la explicación del ambiente de la que hablábamos más arriba, la **atmósfera** que hay dentro de esa arquitectura, aquello que podríamos llamar el *espacio interior*, pero que por supuesto también lo hay exterior.

Por otro lado, están los fragmentos en que el narrador habla sobre las catedrales.

Apuntamos aquí los siguientes:

14. La televisión mostró una catedral. Luego hubo un plano largo y lento de otra. Finalmente, salió la imagen de la más famosa, la de París, con sus arbotantes y sus agujas que llegaban hasta las nubes. La cámara retrocedió para mostrar el conjunto de la catedral destacando en el horizonte.
15. Me fijé en la toma de la catedral en la televisión. ¿Cómo podía empezar a describírsela? Supongamos que mi vida dependiera de ello. Supongamos que mi vida estuviese amenazada por un loco que me ordenara hacerlo, o si no...

16. Se alzan mucho. Muy alto. Hacia el cielo. Algunas son tan grandes que han de tener apoyo. Para sostenerlas, por decirlo así: el apoyo se llama arbotante. Me recuerdan a los viaductos, no sé por qué. Pero quizá tampoco sepa usted lo que son los viaductos. A veces, las catedrales tienen demonios y cosas así en la fachada. En ocasiones, caballeros y damas. No me pregunte por qué.
17. Son realmente grandes. Pesadas. Están hechas de piedra. De mármol también, a veces: en aquella época, al construir catedrales los hombres querían acercarse a Dios. En esos días, Dios era una parte importante en la vida de todo el mundo. Eso se ve en la construcción de catedrales.

Si nos fijamos en los fragmentos del 1 al 13, los referidos al espacio donde se desarrolla la acción, nos damos cuenta de que la limitación de la lengua tiene una importancia determinante en la comunicación, y concretamente sobre el receptor (los lectores). Pues nosotros asumimos la imposibilidad de obtener una información exhaustiva sobre cualquier espacio u objeto representado. Carver ofrece una determinada información que, como vemos, no se agota en sí misma. Los aparentes vacíos informativos los obtiene el lector mediante interferencias, o porque realmente no se necesita determinada información por irrelevante.

En los fragmentos seleccionados, y en los únicos en los que se habla del espacio en el relato, hemos remarcado **en negrita** exactamente las palabras que hablan del escenario. Lo

primero que nos damos cuenta es de que se habla de ellos con una carencia asombrosa de adjetivación, y en segundo lugar, que en casi todos los casos el espacio aparece en medio de una acción o movimiento de los personajes, consiguiendo por tanto que sean estos, cuando actúan (se sientan sobre algo, van hacia algún sitio, etc.), los que van dibujando la casa, equiparando las líneas de sus actos a los trazos necesarios para hacer un dibujo.

También podemos percibir que el *sofá* (al que permanentemente se hace alusión) sustituye a toda una sala de estar, y que en la mayoría de los casos este mueble contiene un carácter denotativo proporcionando al lector unas determinadas inferencias sobre el destino de sus usuarios: decadencia, soledad, mediocridad, desesperanza, monotonía, consumismo...

Sanfor Kwinter, en *Volar con la Bala*, nos habla de la arquitectura de Rem Koolhaas como una arquitectura peligrosa, donde hay riesgo y optimismo, como algo inherente a la arquitectura, como afirmaciones del *estado salvaje de la vida*. La arquitectura es peligrosa cuando renuncia a todo lo «que viene dado»¹²². Nos habla de un optimismo que se aleja del utopismo, del orden moral de lo que debería ser. En este punto, si lo comparamos con el realismo sucio, nos damos cuenta de que en este ocurre justamente lo contrario: el realismo sucio suele hacer uso de lo que viene dado, de las denotaciones, juega hipócritamente con lo que sabemos, con los convencionalismos, con lo predecible. De manera que una determinada descripción

¹²² KOOLHAAS, Rem, *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes*, *op. cit.*

espacial inducirá al lector a conocer a los usuarios de esos espacios. Juega con la estética consumista, con la crítica hipócrita, con la dualidad no sorprendente.

3.6.2. Linealidad del texto. La casa D en Léze-Cap-Ferret

Otro tema clave en los relatos de Carver y de Bukowski suele ser la linealidad del texto, es decir, la estructuración del espacio en la sucesión temporal de la narración. Se crea una segmentación de la información espacial, pasando de una unidad espacial a otra. Esto se consigue mediante el movimiento físico de los personajes (la acción) o sencillamente del cambio de mirada del sujeto focalizador. A esto es lo que le llamamos «nivel cronotópico». En un nivel topográfico sería cuando los cambios espaciales se producen pasando de una estancia inferior a una superior, o también mediante una segregación de la información espacial mediante relaciones funcionales de los personajes; por ejemplo, la actividad que puede llevar a cabo un personaje según la estancia de la vivienda.

La narración de este espacio se presenta en el relato de fuera adentro. Esto ligado a la linealidad del texto resulta fundamental para la fácil comprensión del espacio. Si cogemos los primeros fragmentos (el 3, 4 y 5), dejando de lado los dos primeros que hacen referencia al

flash-back inicial del relato, y de estos las palabras claves, estas serían: **estación, escalera, porche, puerta, estar y sofá.**

[...] Así que, cuando llegó el momento, mi mujer **fue a la estación** a recogerlo.

[...] Mi mujer lo cogió del brazo, cerró la puerta (del coche) y, sin dejar de hablar durante todo el camino, **lo condujo hacia las escaleras y el porche.** Apagué la televisión. Terminé la copa, lavé el vaso, me sequé las manos: Luego fui a la puerta.

[...] Entonces, formando un pequeño grupo, **pasamos del porche al cuarto de estar,** mi mujer conduciéndolo del brazo[...] Mi mujer decía cosas como: «A tu izquierda, Robert. Eso es. Ahora, cuidado, hay una silla. Ya está. **Siéntate ahí mismo. Es el sofá.** Acabamos de comprarlo hace dos semanas.»

Con seis sustantivos (seis elementos arquitectónicos) describe una vivienda, o mejor dicho, lo más característico de esa vivienda, es decir, aquello que lo hace una casa mata, con un porche y un jardín delantero donde probablemente se aparcaría el coche. Con una entrada sencilla y un vestíbulo tan insignificante que directamente de la puerta se pasa al cuarto de estar, donde solo parece haber un sofá nuevo que compraron hace dos semanas y un televisor en color.

Esta organización del texto constituye tan solo el inicio de todo un proceso comunicativo a la vez que proyectual. Esto lo vemos en una conferencia y concretamente cuando el conferenciante es un arquitecto y expone alguno de sus proyectos: el orden de aparición del espacio en su discurso (acompañado en algunos casos por fotografías o dibujos, y no necesariamente) puede tener unas consecuencias determinadas en los receptores. Un buen proyecto mal contado pasa a ser un proyecto incomprendido y en muchos casos echa por tierra ideas interesantes que desaparecen en medio del desconcierto o de la falta de rigor expositivo por carencias de un orden narrativo o falta de precisión en el lenguaje.

En el caso de L&V concretamente, la acción dentro de la vivienda, como ya repetimos más arriba, la construyen los diferentes usos que se dan bajo un mismo techo o dentro de un mismo espacio. No necesitamos dividir con tabiques o con muebles, sino que el piano probablemente lo encontremos junto a la mesa del comedor que, a su vez, nos sirve como escritorio, junto a la bicicleta que se apoya en la pared. Todo el espacio nos puede servir para todo aquello que imaginemos y con la idea perenne de que no se discrimina cualquier actividad que sea necesaria para vivir, incluyendo el espacio para las utensilios de limpieza.



Imagen 26: casa D en Lège-Cap-Ferret, de I.&V. ¹²³

¹²³http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fih5.ggpht.com%2FUrbanarbolismo%2FSKv0sW7EZQI%2FAAAAAAAAAAu4%2FHKiGzGjPI_I%2Fs800%2F20080419-203424-z876.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.urbanarbolismo.es%2Fblog%2Fsolucion-constructiva-de-la-casa-latapie-lacaton-et-vassal%2F&h=634&w=800&tbnid=hXIjh-kre1w1gM%3A&zoom=1&docid=9VrohuVAm8RiWM&ei=k_7qVKegFoPKaMmOgJgE&tbnid=isch&iact=rc&uact=3&dur=548&page=1&start=0&endsp=16&ved=0CCIQRQMwAA (2/12/2014).

En la casa D ,en Lège-Cap-Ferret (Francia), se interviene manteniendo lo que hay, incluyendo los 46 pinos que existen. El espacio interior se mezcla con el jardín, al dejar los troncos de los pinos atravesar la vivienda.



Imagen 26: casa D en Lège-Cap-Ferret, de I.&V. ¹²⁴

¹²⁴http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fih5.ggpht.com%2FUrbanarbolismo%2FSKv0sW7EZQI%2FAAAAAAAAAAu4%2FHKiGzGjPL_I%2Fs800%2F20080419-203424-z876.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.urbanarbolismo.es%2Fblog%2Fsolucion-constructiva-de-la-casa-latapie-lacaton-et-vassal%2F&h=634&w=800&tbnid=hXIjh-kre1w1gM%3A&zoom=1&docid=9VrohuVAm8RiWM&ei=k_7qVKegFoPKaMmOgJgE&tbnid=isch&iact=rc&uact=3&dur=548&page=1&start=0&ndsp=16&ved=0CCIQRQMwAA (2/12/2014).

El interior es un único espacio que alberga todos los usos posibles de la vivienda, atrapando incluso el cielo, el mar, el bosque de pinos. Todo bajo un mismo techo. Un lugar en el que, como en el relato objeto de análisis, solo sería necesario enumerar una serie de sustantivos para poder narrar la historia completa de sus moradores: cielo, árbol, jardín, mar, horizonte, comedor, cocina, silla, escritorio, escalera...

Rem Koolhaas en su proyecto para la Biblioteca Central de Seattle desarrolla un proyecto especialmente racional que da una radical imagen de irracional, jugando por consiguiente con la idea de la hipocresía estética del racionalismo sucio. En cuanto al espacio interior, ocurre algo parecido con la casa D en Lège-Cap-Ferret de L&V, donde se proyecta un espacio interior en el que podría llevarse a cabo casi cualquier actividad pero que realmente está ocupado por los usos más inmediatos y que se imponen a otras actividades.

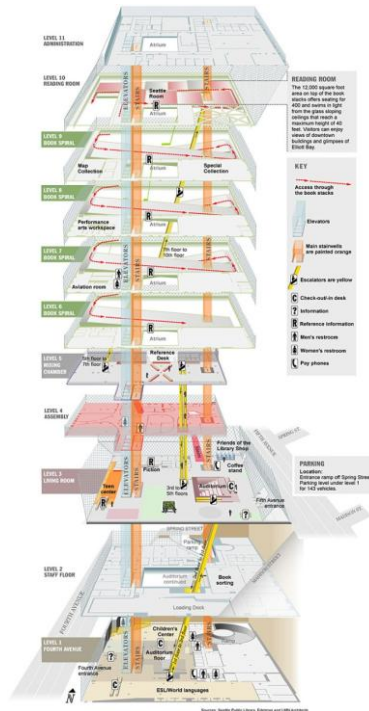


Imagen 27: Esquema de la Biblioteca Central de Seattle.¹²⁵

En este edificio se trabaja con la idea de «flexibilidad compartimentada», organizando el edificio en secciones, cada una con usos específicos, permitiendo la flexibilidad en cada una de estas secciones.

¹²⁵https://arquitectesuasideas.files.wordpress.com/2012/11/seattle_eua_biblioteca_rem_koolhaas_vidro_arquitecte_suas_ideas_01.jpg.

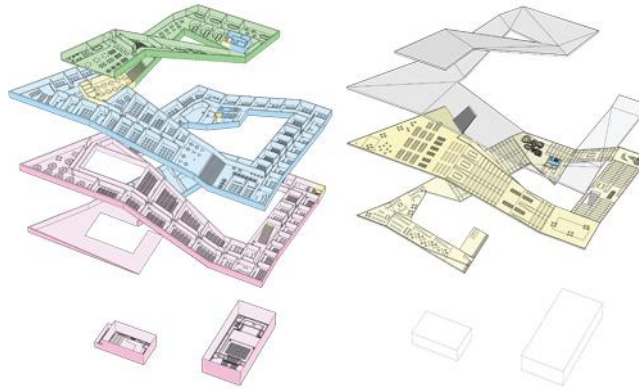


Imagen 28: Esquema de la Biblioteca Central de Seattle.¹²⁶

Otro concepto importante y que es fundamental en las artes visuales como el cine, la escultura o la pintura es la estructura perspectivista que en el caso de la narrativa viene determinada por el punto de vista. En las artes visuales este se organiza a través de una línea de tierra o de fuga, de un plano de corte y del emplazamiento del espectador. En la narrativa esto se consigue a través de unos medios que carecen de ese rendimiento informativo anteriormente citado. En el texto, como no podría ser de otra manera, estos elementos son lingüísticos y, por consiguiente, limitados en el plano de la representación visual: son los déicticos, ya sean en ocasiones pronombres, determinante, adverbios, que a su vez pueden

¹²⁶ [http://www.rex-ny.com/media/20091223094758_UPDATED%20AXO%20DIAGRAM%20COMPILED%20DARKER_flipped .jpg](http://www.rex-ny.com/media/20091223094758_UPDATED%20AXO%20DIAGRAM%20COMPILED%20DARKER_flipped.jpg)

hacerlo a su vez mediante deixis anafórica (hacen referencia a palabras que han aparecido antes en el texto) o catafórica (o hacen referencia a palabras que aparecerán después en el texto). En el caso de la deixis de lugar, sería el uso de expresiones como «aquí», «allí» y «ahí».

3.6.3. El foco de atención espacial¹²⁷. Ciudad Manifiesto en Mulhouse

Dentro de esta representación del espacio en los relatos del realismo sucio tiene especial importancia el foco de atención espacial. El espacio en el realismo sucio, por hacer un «excesivo» uso de la elipsis, es una categoría abstracta al llevarse a cabo como representación mental. Este foco es el lugar concreto hacia donde Carver dirige la atención del lector, es el fragmento de la casa en el que los personajes se encuentran en un determinado momento y que constantemente guarda una relación implícita con el espacio total en la historia que se nos narra. En «Catedral», Carver lleva al extremo este foco, centrándolo en un sofá donde ocurre la mayor parte del relato. Si quisiéramos llevar al teatro este relato nos bastarían cuatro muebles para ser fieles a la obra de Carver.

Cuando L&V proyectan las vivienda de Ciudad Manifiesto en Mulhouse, se actúa de manera parecida. Al igual que Carver, se tiene una vaga idea de cómo será la vivienda, pero

¹²⁷ CHATMAN, S, *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 103-110.

serán los usuarios de la misma, en función de sus conversaciones, de cómo estas se vayan desarrollando y lo mínimo que estas necesiten, quienes generen un argumento. En el caso de los arquitectos, L&V preparan una estructura base donde los habitantes de las viviendas irán colocando en ese espacio genérico y neutro un número limitado de muebles relacionados con sus acciones.



Imagen 29: Interior de una vivienda de Ciudad Manifiesto en Mulhouse, de L&V¹²⁸

¹²⁸<http://www.lacatonvassal.com/data/images/full/20090908-212015-z961.jpg> (5-1-2015).

En la narrativa esta focalización se lleva a cabo por distintos procedimientos como adjetivación, referentes, comparaciones, o inferencias¹²⁹. Pero en el caso del realismo sucio esta focalización se hace de manera «parecida» (pues se da mayor libertad en la literatura) a como se hace en el cine, creando un efecto panorámico de la escena. Esto técnicamente se consigue mediante la acción, es decir, el desplazamiento de los personajes, los sonidos de fondo que pueden oírse tras la escena principal: como cuando desde en el cuarto de estar oye el narrador a su mujer llegar en coche con Robert, lo que hace que termine su copa, se levante, enjuague el vaso y vaya a abrirles la puerta a ambos. Si fuese una película podríamos imaginarnos una cámara sobre raíles a ciento cincuenta centímetros del suelo, pasando de una estancia a otra, hasta que al abrir la puerta pudiera verse un plano seccionado de toda la casa con los tres protagonistas en el recibidor de la casa.

Este dinamismo casi cinematográfico proviene del mismo sistema lingüístico recurriendo a locativos (aquí, abajo, enfrente) o preposiciones espaciales (hacia, desde) y en especial a verbos de movimiento (si nos fijamos en los fragmentos seleccionados del 1 al 13 en la mayoría aparecen verbos de acción: fue, pasamos, sentarse, levantamos, caer, subir, salió...). He de decir que este procedimiento *cinematográfico* es propio de la tradición literaria y no de la filmica, y que ya aparece en libros como *Don Quijote de la Mancha* o *Lazarillo de Tormes*.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 109-110.

3.6.4. *La representación del espacio y los sentidos*¹³⁰. *La materialización.*

Casa La Tapie

La elección de este relato tan significativo de Carver es especialmente interesante por la aparición de Robert (el personaje ciego), y en el hecho de que se da la singularidad de que tal vez sea este el único personaje de todos los que aparecen en los relatos de Carver que se mueve sobre la mediocridad del resto a través de una inteligencia sutil y discreta. En este relato Carver, a través del narrador, nos muestra la importancia de los sentidos para percibir los espacios, especialmente cuando el sentido de la vista se encuentra neutralizado (en el ciego).

Cada sentido tiene su realidad y en cada uno de ellos *la acción* acontece de distinta manera¹³¹. El saber estimular los sentidos del lector a través de la narración provoca una comprensión mucho más exacta de la arquitectura espacial, de la materialidad que envuelve la escena. El que los tacones de la mujer se escuchen al subir a cambiarse al dormitorio, podría hablarnos de la vestimenta de la mujer (si va en tacones o en zapatillas y, por consiguiente, si está arreglada o no), incluso del nivel social, de si era domingo o un día laborable en el que todavía llevaba el traje y sus tacones o, por el contrario, si la escalera de la casa es de madera,

¹³⁰ BAL, M., *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 102.

¹³¹ Bobes, M.C., *Teoría general...*, *op. cit.*, p.197.

las estancias se encuentran a muebladas, o tal vez sea una de esas viviendas donde la moqueta reviste todos los paramentos.

El que los sentidos tomen un protagonismo importante en la narración del espacio, puede desvelarnos la relación existente entre este y los personajes, o darnos a conocer la situación del perceptor con respecto a la acción (marco) y la actitud de los *actantes* con el espacio. En «Catedral», cuando el narrador y Robert se sientan en el suelo para que aquel le dibuje una catedral sobre la bolsa de la compra (que estaba en la basura y que contenía cáscaras de cebolla), desvelamos aquí a través de los sentidos la codificación que se hace de estos a través de la materialidad. En primer lugar, el suelo está enmoquetado, de manera que cuando dibuja la catedral sobre la bolsa, se deja marcado el trazo fuerte de la mano del que dibuja permitiendo al ciego así hacerse una idea formal de cómo es el edificio al tocar con sus dedos la huella dejada por el lápiz.

Si afinamos la atención, nos daríamos cuenta de que estos detalles nos permiten ubicar la vivienda en un entorno cultural, en una tradición concreta o en un tiempo determinado. Por ejemplo, en el papel sobre el que se dibuja: una bolsa de papel (muy común en EE.UU) y no de plástico (tan habitual en Europa).

Carver, una vez más, elude la adjetivación como modo directo para implicar los sentidos, recurriendo de nuevo a los sustantivos o verbos de percepción:

Serví las copas y me senté a su lado en el sofá. Luego lié dos canutos gordos. Encendí uno y se lo pasé. Se lo puse entre los dedos. Lo cogió e inhaló.

Y qué decir de la importancia de los sentidos en la arquitectura de L&V, donde una de las características más llamativas de sus proyectos es siempre la opción de maximizar las superficies bajo un coste mínimo cuya primera consecuencia es la utilización de materiales muy económicos como el policarbonato, a la vez que ligeros e industrializados. Materiales que son fácilmente reutilizables, de fácil montaje. Este es uno de los principales rasgos de sus edificios: que los materiales no son realmente acabados sobre soportes fijos, sino que sus acabados son los materiales constructivos en sí, utilizados de manera eficiente consiguiendo una optimización energética (creando invernaderos, usando cortinas térmicas, lucernarios, ventilación cruzada...), y por supuesto ajustándose a las necesidades de los clientes y no a meros juegos formales.



Imagen 30: la casa Latapie, de L&V.¹³²

En la casa Latapie la premisa principal era que fuese muy económica, pues la familia que la encarga parte para el proyecto de un presupuesto muy bajo. La vivienda es un pequeño paralelepípedo de dos plantas que responde a dos fachada, una la pública y otra la privada, al jardín de dos maneras muy distintas. La primera con un cerramiento de fibrocemento y la otra con policarbonato creando un invernadero. El cuerpo principal es de madera, con una estructura muy sencilla, y recoge el mínimo espacio calefactado y asilado. La movilidad de

¹³²<http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.lacatonvassal.com%2Fdata%2Fimages%2Ffull%2F20080419-221734-z445.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.lacatonvassal.com%2F%3Fidp%3D25&h=811&w=1024&tbid=kqaaA7rYH6Gs3M%3A&zoom=1&docid=hdgaVWeOMITJhM&ei=rQTrVNz-O4vgaq2ggbgj&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=1009&page=1&start=0&endsp=23&ved=0CCYQrQMwAg> (5-1-2015).

todos estos cerramientos hace que la vivienda, según las estaciones del año, pueda ampliarse e ir adaptándose a las condiciones de uso de los espacios interiores y exteriores. Esta vivienda es ejemplo claro del uso que se hace de la materialidad de estos proyectos. Una materialidad que viene de un «pensar» en el usuario, y no de formas arquetípicas de vida.



Imagen 31: la casa Latapie, de L&V¹³³

¹³³[http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Ftectonicablog.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F10%2F20080419-221523-z278-730x561.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Ftectonicablog.com%2F%3Fp%3D75724&h=561&w=730&t\(5-1-2015\)](http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Ftectonicablog.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F10%2F20080419-221523-z278-730x561.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Ftectonicablog.com%2F%3Fp%3D75724&h=561&w=730&t(5-1-2015)

En una entrevista publicada en el suplemento «Babelia» del periódico *El País* Anne Lacaton dice textualmente: «Para nosotros la apariencia no es un asunto en sí mismo. La arquitectura es el resultado de pensar. Si las ideas son buenas, la arquitectura será buena».



Imagen 32: la casa Latapie, de L&V.¹³⁴

En Koolhaas, por su parte, apreciamos en sus proyectos la capacidad de introducir técnicas cinematográficas, tan usadas en el realismo sucio, y en especial a la psicología del cine

¹³⁴[http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Ftectonicablog.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F10%2F20080419-221523-z278-730x561.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Ftectonicablog.com%2F%3Fp%3D75724&h=561&w=730&t\(5-1-2015\)](http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Ftectonicablog.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F10%2F20080419-221523-z278-730x561.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Ftectonicablog.com%2F%3Fp%3D75724&h=561&w=730&t(5-1-2015)

en indudable conexión con la materialidad de sus proyectos, con las que busca desterritorialización y desarraigo. Con respecto a la materialidad de la arquitectura de Koolhaas, Javier Mozas¹³⁵ escribe:

Koolhaas ha rebanado las mejillas de un Mies sonrojado y ha ensuciado el candor de la verdad agustiniana con materiales abyectos. El puritanismo miesiano sobre el acero, con esas esquinas bien perfiladas y dibujadas con primoroso candor, es transformado, por una carrera hacia lo genérico, en la construcción con un material mucho más trasgresor y abyecto como es el panel ligero de cerramiento. Un panel traslúcido de color naranja, un material chillón que recuerda a los restaurantes de comida rápida, resaltando aún más, en un juego perverso de contraposiciones, la nula utilización que Mies hacía del color. El panel barato que emplea Koolhaas en el Centro de Estudiantes del IIT, destroza el religioso puritanismo de Mies respecto a los materiales.

Koolhaas busca una materialización que trata de remover del sillón, al igual que Bukowski hace en literatura la «arquitectura del sistema».

¹³⁵ Javier Mozas, “La condición moral de los materiales” en A+T Nueva Materialidad, Madrid 2004. Pág. 4

3.6.5. Focalización y espacio¹³⁶

En los relatos del realismo sucio suelen contar con un narrador que es el protagonista, el que vive la acción, el que cuenta la historia de manera objetiva. En «Catedral» el narrador es uno de los tres personajes que interviene en el relato y que cuenta todo desde su punto de vista. Por consiguiente, el espacio que se nos narra se hace desde el punto de vista de este narrador, aunque en ocasiones esta focalización se desplaza a alguno de los personajes que de manera directa (cuando hablan sobre el escenario) o de manera indirecta (como por ejemplo cuando Robert toca con los dedos su maleta, que está junto al sofá, para hacerse una composición del lugar donde se encuentra) nos hablan también sobre el espacio de la narración¹³⁷. Esta técnica es muy usada por Carver y Bukowski, denominándose descripción *passant*, diferente de la descripción directa u oblicua. A esto es lo que se le llamaría «focalización espacial», la cual se puede adaptar a diferentes procedimientos según las necesidades para construir los espacios.

En el realismo sucio la focalización espacial nos presenta el espacio de manera muy objetiva y limitada, y casi siempre desde un único punto (personaje), pero siempre completa la representación espacial trasladando el foco a distintos personajes según la acción. Es decir,

¹³⁶ GARRIDO, A., *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 121-155.

¹³⁷ «Focalización espacial» para no confundirla con la instancia narrativa de focalización, punto de vista o modo de la narración en referencia a las clasificaciones de Jean Pouillon y Gerard Genette.

que tendríamos como un narrador «omnisciente» matizado por otros narradores cámara que cuentan lo que ven, tocan o sienten con respecto al espacio, completando los vacíos dejados por el narrador. Estos diferentes puntos de vista, que además suelen ser distintos entre sí, no hacen más que enriquecer el texto y, en concreto, los matices de la presentación espacial.

Esta visión objetiva de la realidad y directa de la realidad, hace que los espacios cobren verosimilitud, algo que podemos apreciar en las reformas de vivienda de L&V. Con esto me refiero a la visión panóptica que se hace del proyecto y que se transmite a los espacios. En L&V la arquitectura no pretende imponer una única visión de la forma, del habitar, sino que se deja el protagonismo a los actantes, los cuales tienen posibilidades de modificar el espacio según su visión funcional. Aquí los arquitectos actúan como narradores cámaras que saben que el lector o los actantes (siguiendo la traslación literaria de los términos) y en su caso los moradores irán transformando la manera de percibir el entorno, matizando en definitiva la atmósfera planteada por L&V.

Como dijimos más arriba, Koolhaas hace «traslación» del cine a la arquitectura haciendo uso de su estética y su psicología, siendo consciente de la importancia que tiene el cine como medio para comunicar. La profundidad del campo, el movimiento, la focalización, el plano, el sonido, el ritmo, la atmósfera y, por supuesto, la manera de organizar todo esto (el montaje), son elementos comunes en su trabajo y herramientas habituales del realismo sucio. El

montaje es una parte crucial para Koolhaas a la hora de narrar sus espacios, lo que relaciona su arquitectura con el cine constructivista, pero sin dejar de lado el surrealismo, al otorgar importancia a lo irracional e inconsciente.

3.6.6. *La unidad espacial*¹³⁸

En este estudio sobre el espacio dentro de la narración, es interesante el concepto de *unidad espacial* que describe Gabriel Zoran y que se refiere a aquello que compone el complejo espacial y que está constituido por los *lugares* y la *zona de acción*. Cuando él habla de *lugares* se refiere a espacios concretos (casas, ciudades, estancias...), espacios delimitados con unas fronteras fijas que los separan de otras unidades espaciales. Y cuando habla de *zona de acción*, se refiere a una realidad abstracta referida al espacio y asociada a uno o varios acontecimientos (como puede ser una llamada telefónica desde la casa, un encuentro en un bar, etc.). Esta actitud es constante en toda la obra de L&V, donde la acción a través de los usos va delimitando ese espacio único que se proyecta. Aunque Zoran se extiende con otras *esferas espaciales* (como las llama), como el *espacio total* o *complejo espacial*, es la de la *unidad espacial* la que nos ayuda a entender los dos planos en los que el espacio se nos presenta en la narración.

¹³⁸ ZORAN, G., *op. cit.*, p. 322: «...the *total space* which encompasses the world of the text; the *spatial complex* which the text actually presents; and the *spatial units* which compose this complex».



Imagen 33: *Habitación en Nueva York* (1932), de Edward Hopper.¹³⁹

En el caso del realismo sucio el escenario se suele plantear desde las zonas de acción, y desde aquí conformamos los lugares que delimitarán la unidad espacial donde se desarrolla el relato. En el caso de «Catedral», esto se percibe cuando se termina de leer el relato en su totalidad, y uno tiene la sensación de reconocer los límites de la unidad espacial donde se despliega toda la historia. Y si nos releemos los trece fragmentos seleccionados del relato, los diferentes lugares de la casa se han ido originando a partir de las distintas zonas de acción de las que nos habla Zoran.

¹³⁹<http://m1.paperblog.com/i/145/1453051/edward-hopper-el-thyssen-L-IWOfe9.jpeg> (9-12-2014).

Una característica muy común también en el realismo sucio es la de hablar de unidades espaciales distintas a aquellas en las que recae la acción. Como cuando se habla de la vida en el campo como de una vida ideal en contraposición a la escena del salón y el televisor, caracterizada esta con un aire viciado por el tabaco que rodea permanentemente y casi de manera casi constante a los personajes. Esta confrontación de espacios tan distintos, tan habitual en estos relatos, ayuda a potenciar la decadencia del lugar donde se actúa.

3.6.7. Modos del espacio. 59 viviendas en Neppert Gardens

En narrativa el espacio se puede representar de manera *explícita* o *implícita*¹⁴⁰, de manera *subjetiva* y *objetiva* o de manera *detallista* o *deficiente*. En el caso del realismo sucio, y por ser lo más conciso y generalista, se trataría de una combinación de varias, pues podría decirse que lo más común en estos relatos es una narración explícita-implícita, objetiva y deficiente.

¹⁴⁰ M. Bal señala brevemente que en función de la información que el texto provee, la presentación del espacio puede ser explícita o implícita. BAL, M., *op. cit.*, pp 105-107

¿Por qué explícita? Porque las realidades se nos presentan en el texto, con más o menos detalles, tal como son. En definitiva, aparecen nombradas. Los detalles de este tipo de descripción suelen ser características comunes, conocidas, que hablan no solo de la forma del espacio, sino que son propiedades que intentan implicar, como ya hemos visto con anterioridad, los sentidos. Esto ocurre cuando se habla del olor de los cigarrillos, del silencio al apagar la tele, y todo casi siempre como consecuencia de una acción determinada y de manera directa.



Imagen 34: *Hotel junto al ferrocarril* (1952), de Edward Hopper.¹⁴¹

¹⁴¹<http://m1.paperblog.com/i/145/1453051/edward-hopper-el-thyssen-L-IWOfe9.jpeg> (9-12-2014).

Aunque esta presentación explícita se completa en el realismo sucio con la presentación implícita de los espacios, y más concretamente de la atmósfera de los espacios, supone una extensión informativa que no aparece en la narración pero que acaba por añadir aquello que la determina y caracteriza de manera inequívoca.

En esta presentación implícita es pieza clave el receptor, el cual será el que debe o no vislumbrar (de aquello que se calla) la inferencia en la escena, en la acción o en los personajes para completar la descripción. La consecuencia es que el espacio total del relato se construye por la carga semántica de lo que se explicita o elude, en lo que participa no solo el narrador sino el receptor.

En los relatos de Carver o Bukowski se hacen esenciales los objetos, los cuales sirven de apoyo para la descripción, pues se juega con el conocimiento que de ellos tiene el lector, de ahí la necesidad objetiva de representar la realidad, para que el lector pueda terminar de construir el espacio mediante el contenido (objetos) y el contenedor (espacio).

En la arquitectura de L&V, como ya hemos considerado en algunos proyectos anteriormente mencionados, son importantes, al igual que en los relatos del realismo sucio, estos objetos. Estos son los puntos de apoyo de la habitabilidad de estas historias o de esta arquitectura. Los autores dejan la definición de los espacios en manos de las personas, las cuales irán

invadiendo los contenedores reformados a base de la colocación de objetos que, en definitiva, determinarán las actividades que se desarrollarán en esos lugares concretos dentro de la vivienda (el espacio vacío proyectado). Este tipo de intervenciones lo realizan no solo en las reformas, dejando la estructura principal del edificio como referente dentro del proyecto, al que se le adosan pieles, o particiones móviles, sino que también lo llevan a cabo en proyectos de nueva planta, como en el caso de las 59 viviendas en Neppert Gardens.



Imagen 35: 59 viviendas en Neppert Gardens, de I&V. ¹⁴²

Este proyecto comprende 59 viviendas sociales para alquiler para la *Cité manifeste* con la HLM (sociedad para viviendas de precio moderado) en 2005. Este manifiesto define las viviendas en términos de calidad. Una de las características que defienden de la vivienda es

¹⁴²<https://www.pinterest.com/davidluquem/collective-housing/> (29-11-2014).

que han de tener más superficie que lo estándares de vivienda mínima y superficies adicionales tratadas de manera distinta, con ambientes climáticos también diferentes.



Imagen 36: 59 viviendas en Neppert Gardens, de L&V.¹⁴³

Las viviendas se enriquecen con superficies superiores al 50% de una casa estándar. Los espacios cuentan con invernaderos y con balcones que amplían las viviendas. Estos espacios «indefinidos» se personalizan por sus habitantes y, en definitiva, por el mobiliario,

¹⁴³<https://www.pinterest.com/davidluquem/collective-housing/> (29-11-2014).

por los objetos. A priori son viviendas tal vez frías, incluso inhumanas, debido a la sencillez constructiva y al uso de materiales constructivos comunes, conocidos e industrializados. Pero una vez habitadas, nos damos cuenta de que la idea del proyecto responde perfectamente a los objetivos de respeto por el entorno, a la economía de medios y a una clara filosofía de construcción sostenible donde prima la calidad y el confort de los habitantes.

En el realismo sucio la presentación objetiva busca la mayor verosimilitud en el relato, evitando cualquier interpretación o mediación (que tan solo se deja para el lector). Esto se percibe en «Catedral» cuando vemos cómo el espacio se va presentando mediante la acción de los personajes, y no bajo la subjetividad del narrador, es decir, el espacio se va presentando a sí mismo, libre de cualquier signo valorativo.

En los casos en que se hace uso de la presentación subjetiva es por la necesidad de caracterizar algún personaje y la influencia del espacio sobre este. Esto se consigue en el caso de la narración en primera persona, mediante el diálogo de esos personajes, o en el caso del narrador omnisciente o equisciente, de una manera directa. De esta manera, la subjetividad varía según la focalización espacial que se introduce en la narración para conseguir un efecto concreto (estético, sociológico, etc.).

La presencia deficiente, en la que Carver es, podríamos decir, uno de los paradigmas de toda la literatura del siglo XX, y muy en concreto de la norteamericana, no se hace por falta de conocimiento sobre el escenario o por una desvinculación sin más, sino que deja al focalizador actuar según las necesidades del relato, consiguiendo que la historia 1 no enturbie la historia 2 por un exceso de información. Así se consigue una coherencia integral del texto, donde se habla principalmente del espacio transitado por los personajes y no más.

Carver reserva información, siguiendo a pies juntillas la Teoría del Iceberg. Este rasgo propio de la novela intelectual, busca espacios comunes que convierte en universales y conocidos con los mínimos recursos lingüísticos. La primera consecuencia es que no se genera una presentación unívoca. Y la segunda es que el receptor necesita de una competencia cultural suficiente para poder relacionar las inferencias de las elipsis con el escenario.

El rendimiento principal de esta deficiencia es la de la concreción espacial, pues aunque el cuarto de estar es un espacio «concreto», el representarlo tan solo con un sofá lleva al receptor a poder identificarlo con su sofá (porque en todos los salones hay un sofá), y no hay ningún elemento más en el texto que sea distinto de su salón, porque no se dice. Esto puede entenderse muy bien cuando en las obras de teatro la puesta en escena se desarrolla en exceso y nada se deja a la imaginación: el espectador sabe perfectamente entonces que aquello está

ocurriendo allí y él lo ve como un *voyeur*. Pero cuando el escenario lo componen los personajes y dos o tres elementos, los límites del espacio los dispone el espectador (interactúa) terminando de amueblar dicho espacio (con sus prejuicios), siendo capaz en definitiva de imaginarse como un personaje más.

Hay dos tipos de películas, una para el público sencillo: guión fácil, escenarios con muchos adornos, rococó [...], y películas complejas, tramas complicadas que necesitan de poco decorado para que el público no se distraiga y la pueda entender.¹⁴⁴

Lo mismo ocurre en los espacios proyectados por L&V, donde un salón no lo conforman las cuatro paredes que lo cierran sino el espacio que rodea a un sofá. De esta manera, igual que Bukowski o Carver, los espacios diáfanos se llenan de estancias de una manera sutil y sencilla, sin artificios, sin complejas distribuciones. El lavabo queda abierto al dormitorio como la cocina al salón, el escritorio en el comedor o la bicicleta en la terraza.

¹⁴⁴ TRUEBA, Fernando, *Mi diccionario de cine*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2006 (extracto del libro sobre un comentario de Billy Wilder).

La mirada:¹⁴⁵

Una vez compré un conejo de juguete
en unos grandes almacenes
y ahora está ahí plantado y me escruta
con ojos de un rosa límpido:

Quiere pelotas de golf y paredes de
cristal.
Yo quiero el trueno silencioso.

Nuestra desilusión está ahí entre los dos.

En este poema, Charles Bukowski nos habla del espacio, de un espacio abierto, sin decoración ninguna: por no haber no hay ni sofá. Tan solo la mirada de él y la del conejo. Mientras, habla del consumismo (grandes almacenes), de la estupidez (un conejo de juguete), de un sueño de lujo (el golf y casas de cristal), de un imposible (un trueno silencioso) y, por consiguiente, de la desilusión de ambos. Si nos fijamos, Bukowski nos describe su realidad, y nos da a conocer cómo es su vivienda, o mejor dicho, cómo no es su vivienda.

¹⁴⁵ BUKOWSKI, Charles, *Los placeres el condenado*, *op. cit.*, s.l., Visor Poesía, 2007.

3.7. Espacio y personaje. Arquitectura y usuarios

3.7.1 Vinculación entre usuarios y espacios¹⁴⁶. *La ausencia el autor*

En arquitectura el usuario termina siendo el catalizador de toda la arquitectura, lo que da sentido al uso, pues siguiendo el paralelismo arquitectónico-literario en la narración sobre los personajes actúa el espacio, el tiempo y las funciones¹⁴⁷, dando sentido unitario al relato o novela. Los personajes no solo sufren el resto de categorías narrativas sino que las justifican.

L&V desarrollan a través de su arquitectura una crítica al distanciamiento de la arquitectura contemporánea, que según ellos se centra en muchos casos en una arquitectura espectáculo u objeto que termina por alejarse de las personas, por no decir que en ocasiones se olvida de ellas llegando a ver a los usuarios incluso como un impedimento para el proyecto.

El espacio arquitectónico se puede dotar de mobiliario, de elementos climatológicos (lluvia, viento), pero toma significado cuando lo transitan los personajes. Si nosotros hablamos de una cocina, el receptor puede configurarla en su cabeza añadiéndole el horno, el fregadero, tal vez una mesa y una silla, pero no necesariamente incluirá un personaje. Esta tarea le

¹⁴⁶ GARRIDO, A., *El texto narrativo, op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁷ CHATMAN, S., *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990, pp.148-155.

corresponde al narrador. Los espacios, al igual que la arquitectura en general, albergan las acciones de los personajes a la vez que son modificados por las particularidades de estos. Estos espacios son, por consiguiente, moldeados por quienes los usan, de manera que el escenario cumple la función para la que ha sido creado, pero esta irá derivando en esa función que le es propia o en otras, o en una combinación polivalente. Estos lugares modificados o no de su función originaria están dotados de vida y de carácter gracias a los usuarios, y a su vez los espacios actuarán sobre los personajes.

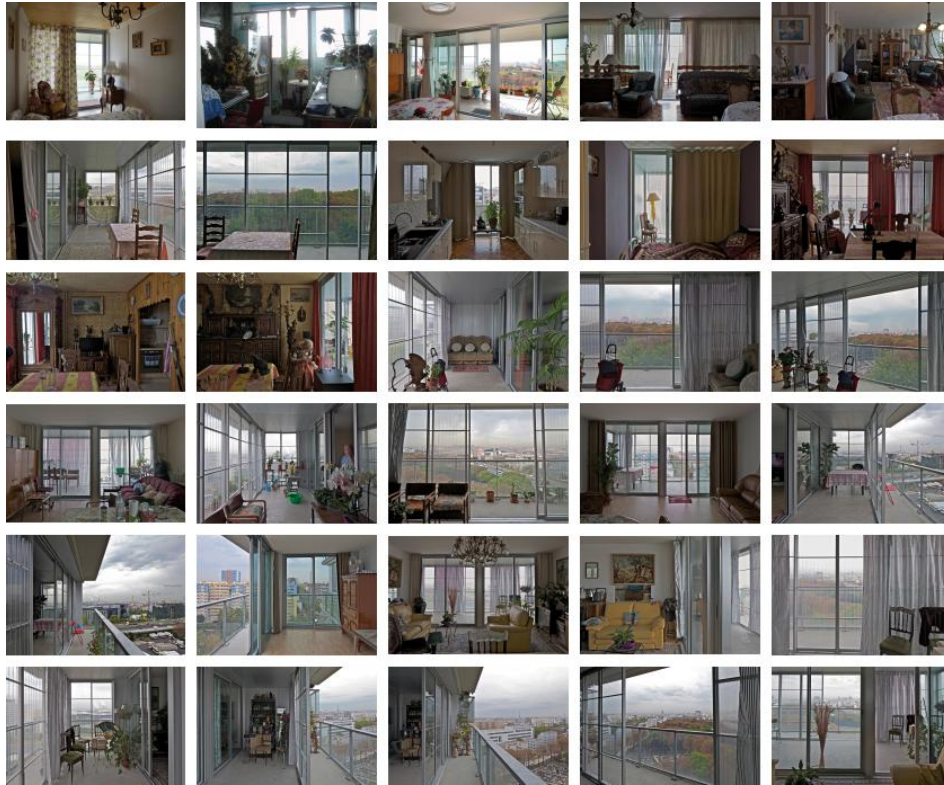


Imagen 37: Interior de las viviendas remodeladas de la *Tour Bois le Pêtre* (2011), de I.&V.¹⁴⁸

¹⁴⁸<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=13071> (28-10-2014).

El espacio literario (...) es un lugar donde se vive y donde el personaje queda integrado o rechazado.¹⁴⁹

...el espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización...¹⁵⁰

Introducirse en la casa de los personajes tal y como lo plantea Carver, es continuar hablando de su personalidad, nos sirve para justificar la manera de actuar de los mismos, nos habla de su voluntad o sus carencias. Este es casi el punto de mayor contacto entre Carver y L&V o entre el realismo sucio y la arquitectura de L&V: la generosidad de desaparecer en medio de la narración y ceder, por consiguiente, gran parte del protagonismo a lo construido, a la idea de fondo, al lector, a los usuarios.

3.7.2. *El personaje y su espacio*¹⁵¹. *Reforma de la plaza de León Aucoc de Burdeos*

No es lo mismo que un personaje se mueva en un entorno que desconoce, en un espacio público o en su propia casa. Cuando Carver o Bukowski plantean sus relatos, sus personajes actúan en lugares que conocen a la perfección, con el condicionante de que son

¹⁴⁹ BOBES, M.C., *op. cit.*, p. 203.

¹⁵⁰ GARRIDO, A., *op. cit.*, p. 216.

¹⁵¹ BOBES, M.C., *op. cit.*, p. 210.

estancias o viviendas anodinas, de las que no se esperan sorpresas. Esto permite al lector sentirse parte integrante de un sistema espacial que no le es ajeno.¹⁵²

De este conocimiento de los personajes de sus espacios propios, surgen nuevas relaciones entre estos, ocasionadas por la interacción de los personajes al pasar de unos a otros y actuar de manera distinta. Esto provoca modificaciones en los actantes, que ayudan al receptor a conocer mejor los personajes.

En «Catedral» podemos apreciar cómo Robert necesita de la mujer para poder dirigirse hasta el sofá, y cómo él se ayuda de sus dedos para saber exactamente dónde se encuentra su equipaje con respecto a donde se halla ubicado.

—De acuerdo —dije. ¡Muchacho!—. Claro que sí, lo sabía.

Tocó con los dedos la maleta, que estaba junto al sofá. Se hacía su composición de lugar. No se lo reproché.

—La llevaré a tu habitación —le dijo mi mujer. —No, está bien —dijo el ciego en voz alta—. Ya la llevaré yo cuando suba.

¹⁵² GENETIE, G., *Figuras III*, *op.cit.*, p. 55: «...ciertos personajes obtienen su *tema* personal de la consonancia en que se encuentran con un paisaje central (...); recíprocamente, el elemento estético predominante en un personaje puede suscitar (...) la imagen de un paraje determinado».

Esta cierta incomodidad del personaje no viene por el hecho de que sea ciego, pues un ciego en su propia casa actuaría de manera distinta. Algo parecido ocurre cuando el narrador observa cómo está sentado Robert con la cabeza girada para oír mejor la televisión.

No dijimos nada durante un rato. Estaba inclinado hacia adelante, con la cara vuelta hacia mí, la oreja derecha apuntando en dirección al aparato. Muy desconcertante. De cuando en cuando dejaba caer los párpados para abrirlos luego de golpe, como si pensara en algo que oía en la televisión.

Estos comportamientos denotan el carácter extravertido del personaje, o la delicadeza de los anfitriones con el invitado, por ejemplo.



Imagen 38: *Sol matutino* (1952), de Edward Hopper.¹⁵³

¹⁵³<http://es.paperblog.com/edward-hopper-en-el-thyssen-1453051/> (28-1-2015).

En definitiva, todos nos sentimos más seguros cuando nos encontramos en un espacio que hemos condicionado nosotros mismos, o que de una manera u otra hemos construido con el tiempo, decorándolo o complementándolo con objetos. Sabemos perfectamente para qué sirve cada parte del espacio, su uso concreto, no existe la ambigüedad que pudiera surgirle a alguien que lo desconociera, y esto nos lleva también a descubrir la relación que ese espacio tiene con nosotros y, por consiguiente, la que tendría con un desconocido y las diferencias, por lo que el espacio se convierte en un medio fundamental para conocer a los demás. En «Catedral» el narrador analiza a Robert, sus movimientos mientras llega y encuentra el sitio, o mientras habla con su mujer sentado en el sofá.

Al fin nos levantamos de la mesa, dejando los platos sucios. No miramos atrás. Pasamos al cuarto de estar y nos dejamos caer de nuevo en nuestro sitio. Robert y mi mujer, en el sofá. Yo ocupé la butaca grande. Tomamos dos o tres copas más mientras charlaban de las cosas más importantes que les habían pasado durante los últimos diez años. En general, me limité a escuchar [...] Hablaba con su voz grave de las conversaciones que había mantenido con operadores de Guam [...] De cuando en cuando volvía su rostro ciego hacia mí, se ponía la mano bajo la barba y me preguntaba algo ...

En los cuentos de Carver la casa se convierte en el nido de la mediocridad, donde se esconden sus personajes, el lugar que les protege del éxito de los demás, donde las historias

llegan en la mayoría de los casos a través de la televisión, la cual se puede apagar o encender a voluntad de los personajes. Este es el espacio por antonomasia del realismo sucio. Como el salón en arquitectura.

Esta relación entre los personajes y el espacio a veces constituye un refugio y en otras ocasiones produce rechazo del uno al otro. En el relato de Carver, la casa se concibe como el refugio del narrador, el cual es violado con la visita inesperada de un invitado ciego, lo cual provoca que el espacio se perturbe por dicha visita y a su vez esto afecte a sus moradores. De manera que el espacio que en un comienzo es acogedor se torna incómodo, y todo debido a las acciones que se producen en él.¹⁵⁴

¹⁵⁴ AÍNSA, F., «La demarcación del espacio en la ficción novelesca», en S. Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, SGEL, 1976, p. 334: «Toda identidad nace básicamente preadaptada a un “ambiente promedio expectable” (Hartman) lo que tiene connotaciones sociales y culturales de importancia: es el “milieu” sutil y complejo de cada *yo* lo que permite al hombre desenvolverse en un contorno y organizar los elementos del espacio en función de su actividad y expectativas».



Imagen 39: *Nevera nueva*, de Antonio López.¹⁵⁵

¹⁵⁵http://www.que.es/archivos/201106/antonio_lopez_thyssen_7-640x640x80.jpg/ (26-1-2015).

Al leer a Carver nos damos cuenta de que no es tan importante la constitución física de la casa como el carácter de la casa como habitación, como un lugar habitado, un refugio.

La casa es siempre la imagen de la intimidad descansada (...) La disposición misma de las habitaciones del piso o de la choza: rincón donde se duerme, pieza donde se prepara la comida, comedor, cuarto de dormir (...) todos estos elementos orgánicos recuerdan equivalentes anatómicos más que ensoñaciones arquitectónicas. La casa entera es, más que un «vivero», un ser vivo¹⁵⁶

Realmente el único condicionante para que un espacio se convierta en refugio es que su usuario tenga el dominio sobre las acciones que allí puedan acontecer, y que ese refugio tenga un significado positivo y de estabilidad al personaje. En «Catedral» Robert se interpreta como un «enemigo» que penetra en un refugio que no le pertenece (el del personaje que narra la historia). El narrador trata en todo momento, de una manera expectante, de no perder el dominio de la situación hasta que al final, en un tira y afloja, el ciego se convierte en alguien conocido para él.

Otra de las singularidades de este relato es que de los tres personajes solo aparece el nombre de Robert, de manera que cuando habla el narrador, en ningún momento desvela su

¹⁵⁶ DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1979, p. 232.

nombre y el de su mujer. Esto permite que la situación se nos acerque a nosotros como receptores, pudiendo ser nosotros mismos tanto quien que narra como la mujer.

Un espacio puede, por lo tanto, invertirse de signo por la acciones que en él se lleven a cabo, pudiendo pasar de ser un refugio a un lugar incómodo o enemigo, y viceversa. Estos espacios limitados y estrechamente relacionados con los personajes (en Carver indisolubles a la clase media), tienen una fuerte carga sémica que reproduce la condición de los personajes y sus conductas. Realmente son espacios opresores, psicológicos, de rebeldía y angustia pero con un profundo contenido filosófico. Pero aun siendo espacios negativos, sus moradores encuentran allí su identidad al contrario de como ocurre en el exterior, en el ascensor de la comunidad, en la calle. Estas situaciones entre unos espacios y otros es lo que provoca una tensión en la trama a la que el personaje tendrá que enfrentarse con su capacidad o, por el contrario, entregarse.



Imagen 40: *Estudio de tres puertas* (1970), de Antonio López.¹⁵⁷

¹⁵⁷http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.museothyssen.org%2Fmicrosites%2Fexposiciones%2F2011%2Fantoniolopez%2Fimg%2F90_0474r.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.museothyssen.org%2Fmicrosites%2Fexposiciones%2F2011%2Fantoniolopez%2Fmuseo8.html&h=341&w=452&tbnid=FTI6k1ohbVcZ1M%3A&zoom=1&docid=BNK_PA5Ejqs6AM&ei=kRLrVPTwAYbjaL.GagagP&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=620&page=1&start=0&ndsp=20&ved=0CCAQRQMwAA (26-1-2015).

Estas relaciones que aparentemente son solo literarias, marcan una translación de la realidad a la narrativa. Es por eso que hablamos de realismo y en especial de su objetividad y verosimilitud. Es el motivo por el que resulta tan interesante el estudio de la obra de Carver, primero porque no es un psicólogo, tampoco un arquitecto, sino un observador, un tipo atento que parece escribir lo que ve o lo que vive. La arquitectura de la cual nos habla es una arquitectura de una época, de un período de la historia concreta, pero con unas relaciones entre arquitectura y habitantes muy actuales y reveladoras.

Las relaciones negativas entre arquitectura y usuarios vienen originadas por motivos sociales, personales, profesionales, culturales, etc, por lo que hay que estar muy atentos para evitar incompatibilidades. Este es uno de los aprendizajes que se extraen del realismo sucio. Donde los lugares anodinos son coherentes con sus personajes, existe una sintonía que evita el desencuentro. Todos huyen de los excesos del postmodernismo, del sueño americano, y se sumergen en la mediocridad de su vida acompañados siempre por la mediocridad de todo lo que les rodea, su casa, su barrio, su bar, su trabajo. Este saber pertenecer a un mundo determinado influye en nuestra manera de proyectar, en pensar no solo en el *genius loci*, o en la función, sino también en los usuarios de una manera psicológica. En «Catedral» resulta especialmente atrayente la psicología de cada uno de los personajes en relación al escenario, pues nos enseña lo determinante y distinto que resulta para cada uno la manera de vivir la arquitectura, de interpretar la casa o una catedral (que uno ve y otro oye).

Habitar es un proceso que compromete la naturaleza de aquel que lo habita, adopta hábitos al mismo tiempo que el espacio se le hace familiar, que se deja domesticar por un lugar que se convierte en una de sus envolturas. Habitar se inscribe en una biografía, una trayectoria singular.¹⁵⁸

Esto nos recuerda a lo que comentamos más arriba cuando les encargaron a L&V reformar la plaza de Léon Aucoc de Burdeos y, tras varias visitas al lugar, ver que los árboles estaban bien colocados y que los usuarios jugaban allí a la petanca; estos (los unos y los otros) eran casi indisolubles a la atmósfera de aquella plaza, por lo que decidieron que no había que hacer nada más. Haber hecho cualquier tipo de actuación probablemente hubiese creado desencuentros que ahora no existían. Al que viene de afuera, ajeno al espacio, esto le puede parecer anodino, pero en ocasiones es por falta de empatía, por no estudiar el espacio desde su interior. De manera que, como hace Carver, los personajes se conocen por sus lugares, al igual que según L&V nos enseñan a conocer los lugares a través de los personajes que los usan.

En la Maison à Bordeaux de Rem Koolhaas, la casa se hace indisoluble a su propietario, a sus limitaciones y deseos. La vivienda se la encargó un matrimonio cuyo marido tuvo un accidente y quedó en silla de ruedas. El promotor de la vivienda, cuando le

¹⁵⁸ CLAVERL, M., *Communications*, 73, 2000, p. 209.

encargó la vivienda a Koolhaas le dijo: «Contrariamente a lo que usted pudiera esperar, no quiero una casa simple. Quiero una casa compleja, porque la casa definirá mi mundo». La vivienda hablaría de su propietario, desde su estructura desequilibrada y pendiente de un cable de acero (como la vida y el desafortunado accidente del cliente) hasta lograr que esta fuese realmente practicable en algunos puntos tan solo por el marido (con su silla de ruedas), mediante una estancia que sería a su vez una plataforma de 3x3,5 metros.



Imagen 41: Detalle de la plataforma-estancia de la Maison à Bordeaux, de Rem Koolhaas.¹⁵⁹

¹⁵⁹ http://4.bp.blogspot.com/-ck-fuag_74A/TnYXUOsD9RI/AAAAAAAAAJU/D_CvD8_ftPQ/s1600/Koolhaas%2BHouseLife%2B2.jpg

3.7.3. Espacios ajenos. Arquitectura exterior e interior

Los espacios ajenos, aquellos que no necesariamente desconocemos, sino que no nos son habituales, provocan en los usuarios una reacción que les ayuda a dominar lo que allí puede ocurrir. Cuando uno accede a un edificio desconocido lo hace con alguna intención o propósito, y la determinación del acto vendrá muy influida por el conocimiento o no de los espacios que se atraviesan, de manera que será decisivo, por ejemplo, en el caso de un edificio público el que se esté atento a este hecho. Es decir, que prime en el proyecto arquitectónico (o escenario) la idea de proteger de cualquier negatividad o descontrol al usuario.

En «Catedral» esta situación de intromisión en un espacio desconocido únicamente le ocurre a Robert. Pero dos características hacen de esta travesía algo especial: una es que el personaje sea ciego; y otra, que sea el único personaje en toda la obra de Carver que vuela sobre la mediocridad. De manera que en ningún momento flaquea el personaje por inseguridad, ya sea por un carácter extravertido o por una seguridad inmanente originada por la ceguera, lo que hace que transite por el escenario sin ningún tipo de perturbación aparente.

En el fondo Robert es un personaje que no necesita conquistar el espacio, sabe que está de paso y de esa manera minimiza la transformación que el escenario (la casa del narrador) pudiera ejercerle. Y de esto el narrador se da cuenta, tanto que cuando ve al ciego

sentado en el sofá con su mujer intenta no interrumpir. Y lo más interesante, tal vez, es que quien narra la historia, que es a la vez el que parece más perturbado, termina guiado por la astucia del ciego, dejándose llevar sin necesidad de protegerse.

A veces en esta invasión de espacios se originan choques culturales o sociales. Podríamos imaginar qué ocurriría cuando un turista de clase media de Cuenca o del medio oeste americano tuviera la posibilidad de visitar, cogido de la mano de su mujer en viaje de novios, el Burj Al Arab de Dubai. O que un niño magrebí en adopción visitara con sus padres de acogida Disneyland París. Lo más probable es que se sintiesen perturbados en grado sumo de la impresión. Son ejemplos algo exagerados, pero escenifican el posible desencuentro extremo que radicalizaría la influencia entre los personajes y el espacio. Los visitantes en estos casos miran los espacios con una fuerte carga semántica extraña a sus experiencias, pero que trata de adaptarse para no transgredir y vivir el momento en armonía.

Todo esto que pudiera ser baladí a la hora de proyectar un edificio nos lo desvela Carver en su narración, y es uno de los puntos en los que L&V hacen hincapié de manera continuada en su obra. Valorar los efectos de los espacios exteriores e interiores de sus arquitecturas sobre las personas.

3.7.4. *La arquitectura como metonimia*

Cuando hablamos de que la casa es la prolongación del que la habita, queremos decir que un tipo deprimente tendrá una casa deprimente, que un personaje excéntrico probablemente esté rodeado de desorden, o que una persona práctica probablemente viva en un ático sin perro, y seguramente sin cuarto de invitados.

El marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje. La casa en que vive un hombre es una extensión de su personalidad. Describese la casa y se habrá descrito al hombre.¹⁶⁰

En el fondo, el espacio y el personaje actúan como un matrimonio, en el que cuando la relación entre ambos es sumamente estrecha se produce una correspondencia semántica, de manera que una parte de la casa habla de su propietario, de su psicología, de sus caprichos y viceversa. Es decir, se produce una correlación entre la actuación del personaje motivada por su carácter y el espacio donde la lleva a cabo, pues este probablemente determine el acto, de manera que sea de tal forma y no de otra.¹⁶¹

¹⁶⁰ WELLEK, R. y WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985, p. 87.

¹⁶¹ GENETTE, G., *op. cit.* p. 52. Llega a hablar de «fetichismo de lugar» a propósito el narrador de *En busca del tiempo perdido*. Se trata de superposiciones metonímicas mediante la identificación extrema del personaje con el espacio, lo que lleva a

En el realismo sucio un mueble bar en el salón habla sobre la totalidad del carácter del personaje. O por el contrario, si el personaje es un alcohólico podríamos entonces imaginarnos cómo sería su casa: un cuarto de estar con vasos medio vacíos frente al televisor, junto a un cenicero repleto de colillas, o tal vez encontraríamos cartas sin recoger en el suelo del recibidor junto a la puerta de entrada. Al final, espacio y personaje se van mimetizando y adaptándose el uno al otro, contraponiéndose a las vidas de los actantes. Esta correlación es muy explícita en los relatos de Carver, siendo una herramienta crucial para la narración elíptica usada por el escritor.

Marcel a desear a una campesina cuando visita la zona rural o a la hija de un pescador si está en la costa. Ello se debe a un afán de experimentar la autenticidad, mediante la identificación entre experiencia y objeto o espacio.



Imagen 42: *Lavabo y espejo* (1967), de Antonio Lopez.¹⁶²

¹⁶²[http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2F4.bp.blogspot.com%2F-zfBTBX-mOR0%2FTibGkmtW28I%2FAAAAAAAAAA2B0%2FzL8lhwPeZZU%2Fs640%2Flavabo.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fpinturasepocas.blogspot.com%2F2011%2F07%2Flavabo-y-espejo-de-antonio-lopez.html&ch=450&cw=355&tbnid=e0rVLqpKp4mipM%3A&zoom=1&docid=Z4pIqLCuis0UQM&ei=bhPrVLOkGNHhaL38gdgI.&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=237&page=1&start=0&ndsp=26&ved=0CDsQrQMwCQ\(13/1/2015\).](http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2F4.bp.blogspot.com%2F-zfBTBX-mOR0%2FTibGkmtW28I%2FAAAAAAAAAA2B0%2FzL8lhwPeZZU%2Fs640%2Flavabo.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fpinturasepocas.blogspot.com%2F2011%2F07%2Flavabo-y-espejo-de-antonio-lopez.html&ch=450&cw=355&tbnid=e0rVLqpKp4mipM%3A&zoom=1&docid=Z4pIqLCuis0UQM&ei=bhPrVLOkGNHhaL38gdgI.&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=237&page=1&start=0&ndsp=26&ved=0CDsQrQMwCQ(13/1/2015).)

Esta relación metonímica nos refleja la estabilidad situacional de los personajes en su espacio conocido, exponiendo la huida de aquellos de lo nuevo. El realismo sucio se regocija en el triunfo de lo habitual, de lo ordinario. Esto no se circunscribe al ámbito doméstico, sino que se traslada en algunos casos a lo urbano: un barrio, un bar, la estación, etc. Y es allí donde el personaje descubre que cada espacio impone sus reglas de conducta, y reforzará sus lazos con unos lugares más que con otros.¹⁶³

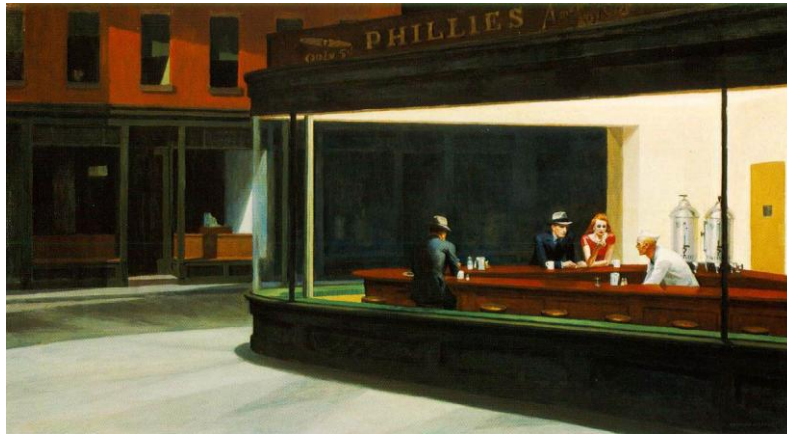


Imagen 43: *Halcones de la noche*, de Edward Hopper.¹⁶⁴

¹⁶³ DURAN, G., *op. cit.*: «Los olores de la casa son los que constituyen la cenestesia de la intimidad: humos de cocina, aromas de alcoba, tufos de corredores, fragancias de benjuí o de pachulí de los armarios maternos».

¹⁶⁴<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/61/6170/15PG100Z/posters/edward-hopper-halcones-de-la-noche.jpg> (5/1/2015).

Edward Hopper en el siglo XX o Antonio López son autores realistas en mayor o menor grado que representan mediante sus cuadros la sociedad que les ha tocado vivir, con sus carencias, con sus lugares comunes, con la mugre de la realidad, y que usan la arquitectura como metonimia, como signo para significar algo.

Este cuadro, *Halcones de la noche* de Edward Hopper, llamado así para referirse a aquellos que trasnochan, fue pintado terminando la Segunda Guerra Mundial y recoge el desánimo de la sociedad estadounidense: unos personajes ensimismados que no hablan entre ellos, tristes, y un camarero que con la mirada perdida fuera del bar parece no prestar atención a ninguno de sus clientes. Hopper, como L&V o como Carver expresan a su modo, dibuja la escena con el mínimo de elementos, pero inteligentemente seleccionados. Con el cristal curvo, la ausencia de pilares de la esquina, la iluminación fluorescente, el gran escaparate con grandes vidrieras –todos elementos contemporáneos de su época, algunos recién inventados como los fluorescentes– nos sitúa la escena no en cualquier época, sino en una muy concreta, en la que es más próxima para el pintor. No inventa. Toma los elementos constructivos que ve, que definen un periodo, y muestra un escenario creado para personajes que parecen muertos vivientes, gente sin esperanza que vaga por la sociedad que les ha tocado vivir.

Este cuadro, al igual que los relatos de Carver, o la arquitectura de L&V, o la vivienda de Burdeos de Rem Koolhaas, hablan de la relación íntima que existe entre los lugares y las

personas, de la relación de ósmosis que surge entre arquitectura y usuario, entre espacio literario y personajes y cómo esta relación varía cuando son espacios conocidos o son espacios públicos, pues estos últimos coartan de una manera concreta a los usuarios y esto hará que unos lugares sean más apetecibles que otros para ellos. Estos elementos usados de una manera introspectiva hacen que los cuadros, los relatos o la arquitectura terminen por fusionarse con el entorno con los personajes. Son elementos que ayudan a los proyectos, a pensar la arquitectura mas allá de su forma final. L&V hacen un especial uso de estos mecanismos para lograr arquitecturas no necesariamente espectaculares pero sí especialmente eficientes para las personas y sus acciones.

*3.7.5. Influencia psicológica de la arquitectura en el usuario*¹⁶⁵

No descubrimos nada nuevo si decimos que el espacio influye en nuestro estado de ánimo, por lo que, si lo pensamos bien, a la larga determinará nuestro desarrollo personal. Esto se produce cuando nuestra relación con ese lugar se produce de manera constante: nuestra casa, o un hospital para un enfermo crónico, una cárcel, etc. El diseño de estos espacios debe obedecer no únicamente a un carácter funcional, sino indagar en la psique de

¹⁶⁵ GARCÍA PEINADO, M.A., *op. cit.*, p. 156: «Los lugares significan también etapas de la vida, la ascensión o la degradación social, de las raíces o de los recuerdos».

los que la habitarán para obtener un resultado eficiente y gratificante para el usuario. Esto nos recuerda, por ejemplo, a las novelas pastoriles, en las que la naturaleza en donde se insertaba el protagonista era determinante para que esos excluidos de la sociedad (los pastores) le cantaran a su amada o a sus anhelos.

El carácter de los personajes suele ir cambiando en función de los espacios que recorren y en los que actúan¹⁶⁶, y esto lo consideramos normal. Sin embargo, si viésemos a aquellos personajes de una película o de una novela actuar de la misma forma en una charla distendida con sus amigos, o en una conferencia, nos resultaría extraño. Pensaríamos que son personajes engreídos, seguros, tal vez fríos, sin miedo al fracaso que pudiera acarrearles cualquier cambio de estado.

Por el contrario, las personas que se ven influenciadas, por su sensibilidad, por el espacio, hasta el punto de que este puede determinar su actitud, suelen ser personajes que tienen la capacidad de aprender. Esto en una novela o en la vida real ocurre cuando un personaje viaja, por ejemplo, de un país a otro. Estos lugares se convierten entonces en nuevas etapas de su vida, la ligazón con su pasado o recuerdos, o la proyección de un futuro al que no son impasibles. Otra variante de esta influencia, centrada en el aprendizaje, es

¹⁶⁶ GARRIDO, A., «Sobre el relato interrumpido», *Revista de literatura*, 100, 1988, p. 374: «El espacio del relato (...) es mucho más que un simple dato de la historia, de la narración (...) Se trata, pues, de un espacio interior, sentido, absolutamente penetrado por las vivencias del personaje: es un espacio-tiempo».

cuando introducimos la variable del tiempo, y ese cambio se produce en la niñez, en la juventud o en la adolescencia de la persona. Si tuviéramos que proyectar una casa para una pareja, sería por tanto un factor a tener en cuenta la edad: no sería lo mismo una pareja de recién casados que una de sesenta años sin hijos. Y esto es así por muchos motivos, porque el diseño de la vivienda denotará las necesidades de los propietarios, pero el arquitecto deberá impregnar de signos connotativos de la personalidad de los que la habitarán. No tienen las mismas necesidades de aprender del espacio un joven que un anciano, un soltero que una pareja con niños. Cada uno de ellos buscará una identificación distinta con su vivienda, o tal vez esta pueda ir cambiando con el tiempo, con el aprendizaje según la edad.

En el realismo sucio los personajes están intoxicados por sus espacios, o tal vez sea al revés. Suelen ser personajes de media edad, con poco aprendido y en la mayoría de los casos mal aprendido. Personas con la falta de una idea de futuro impregnada en la atmósfera de escenarios decadentes. El lector puede apreciar esta densidad que lastra a los personajes en casi todos los relatos. Son individuos que sufrirán pocas transformaciones y si ocurrieran sería probablemente en forma de relaciones negativas de las que no aprenderán nada.

Cuando los personajes de Carver o Bukowski viajan no es por una búsqueda por aprender, sino porque se ven abocados a ello por cualquier necesidad, por un pariente que se muere, por la ruina o sencillamente por buscar un trabajo. La vulgaridad de los personajes se

transmite por esa falta de cambio, falta de afección. Son personajes que observan escenas anodinas y, aunque las viven, también aparecen como espectadores de sus propias vidas. Se mira casi de una manera omnisciente, externa. Al narrador de «Catedral» le ocurre esto cuando se da cuenta de que observa a su mujer sentada en el sofá conversando con Robert. Él apenas se altera, tan es así que termina por encender la tele como si nada, como si estuviera solo. Así, un escenario que debería cambiar bruscamente por el hecho de que llegara una visita, y además una visita tan singular, ciertamente cambia, pero no lo suficiente como para cambiar los hábitos del narrador.

En otras ocasiones se usa en el realismo sucio la idea de «ansiedad del espacio» de la que nos habla H. Mitterand. Son aquellas situaciones en las que el espacio provoca un desbordamiento psicológico en los personajes, desequilibrándolos. Esto ocurre cuando se produce una cierta discordancia entre espacio y personaje, provocando en este la necesidad de actuar contra la situación en la que se encuentra.

En definitiva, podrían describirse tantas relaciones como combinaciones entre espacio, personajes, tiempo y acciones se pueden dar. No es labor de este trabajo hacer un listado de ellas, pero sí, como hemos hecho, conocer la influencias entre estas y lo determinante que resultan en la obtención de un resultado. No podemos obviar estas relaciones como si no perteneciesen al ámbito de la arquitectura. Una arquitectura aplicada y eficiente necesita

conocer esta psicología de los espacios, saber cómo influye en el desarrollo de una actividad o en las personas. Un espacio siempre denota y connota algo que debemos al menos conocer en alguna medida y decidir entonces si operar o no sobre ello.

3.7.6. *Simbología de la arquitectura*¹⁶⁷. *Palais de Tokyo. El FRAC*

El espacio se convierte en símbolo cuando connota ideas respecto al personaje. Según la cultura, un determinado espacio puede significar una cosa distinta en un lugar o en otro, lo que está claro es que el constructor de la escena realiza desviaciones respecto al significado simbólico tradicional para adaptarlas al personaje. Y si esto no fuese así, el personaje terminará por modificar el espacio para llegar a esa identificación simbólica.

Los espacios se hacen símbolo de los personajes que se identifican o contrastan con ellos; adquieren un significado propio, por oposiciones con otros espacios, y actúan como unidades de un código espacial cuya validez se reconoce en los límites del texto.¹⁶⁸

¹⁶⁷ LOTMAN, Y., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, (1970) 1988, p. 271.

¹⁶⁸ BOBES, M.C., *op. cit.*, p. 213.

Esta relación simbólica aparece cuando un arquitecto explica su proyecto a un cliente, o un escenógrafo a un director de teatro mediante conceptos espaciales convencionales como alto-bajo, estrecho-profundo, etc. En cuanto se quiere describir un espacio con un carácter más «espiritual», se habla entonces de un eje vertical en tal lugar, o de una esbeltez determinada de un elemento constructivo que potencie esa idea.

Estos conceptos espaciales se asocian a bueno o malo, a algo propio o ajeno, etc., y en definitiva implican las decisiones que tuvo o no que aceptar el usuario que habita dicho espacio. Esto va muy ligado, por ejemplo, a la manera de intervenir en el centro histórico de un casco urbano de una ciudad determinada, donde existen unas preexistencias, unas proporciones y unas convenciones y, sin embargo, se quiere intervenir de una manera contemporánea aceptando dicho contexto. En este caso, un hueco con una proporción horizontal podría considerarse algo negativo con respecto a la convención del hueco vertical, lo que provocaría una inestabilidad o, mejor dicho, rompería con la estabilidad tradicional.

La literatura, por su parte, a diferencia de la arquitectura, en muchos casos intenta construir modelos culturales tradicionales relacionados con el momento del relato. De esta manera, el lector localiza la convención de manera sencilla. Esta fidelidad asegura por parte del escritor una mayor comprensión de todo lo que rodea a los personajes.

En el caso del realismo sucio, utiliza ciertas convenciones como las casas norteamericanas de bajo coste a las afueras de la ciudad, o pisos en barrios de clase media baja, o moteles de carretera. Suelen ser lugares convencionales y que conllevan una fuerte carga simbólica.

En estos lugares la simbología se extiende en cada uno de los detalles. Los que viven en los pisos nunca viven en áticos, suelen hacerlo en las plantas bajas, a lo sumo primeras plantas desde donde pueden oír los frenazos del tráfico, los ladridos de los perros o las peleas de la calle. Son lugares en decadencia donde, por ejemplo, aquí ese eje vertical del que hablábamos antes solo se ocupa en su parte más ligada al suelo. El realismo sucio no da tregua para la ensoñación. Una vez introducido en uno de estos lugares el eje horizontal no recorre países, sino estancias de un apartamento, de un motel o de una casa mata. La simbología de los espacios en el realismo sucio habla de la falta de privilegios, de carencias. Esta simbología, tal y como venimos observando, viene potenciada por un orden, por una estructuración de la narración, por ir de fuera adentro, de arriba abajo, y no al revés.

Charles Jencks¹⁶⁹ (1939-) es el autor del libro *The Language of Post-Modern Architecture*, entre otros. Jencks es el principal divulgador de la relación entre arquitectura y la Ciencia de

¹⁶⁹ Charles Jencks (1939-) es estadounidense, se graduó en Literatura Inglesa por la Universidad de Harvard en 1961, hizo grado y máster en la Universidad de Londres, y PhD en Historia de la Arquitectura en 1970. Es autor de varios libros de

la Complejidad. En su libro *The New Paradigm in Architecture* nos habla del papel simbólico de la arquitectura y, por consiguiente, de la importancia de la simbología y de su poder como inductora de un cambio de pensamiento en la sociedad.

Los relatos de Carver o los poemas de Bukowski tienen la sencillez derivada del talento narrativo de los autores. Son relatos complejos, en los que hay muchísimos matices que pueden desvanecerse ante una lectura descuidada. Y es evidente, a su vez, que L&V tienen muy en cuenta esta simbología y que en ningún momento hacen un uso descuidado de ella. Intentan mediante la intervención en esas preexistencias mantener la atmósfera que le es propia a ese edificio, a ese lugar. Esto lo consiguen ya sea a través de meras reformas o en ampliaciones como en el caso del Palais de Tokyo, donde los arquitectos actúan creando una diversidad de usos y consiguiendo una superposición de eventos y exposiciones mediante nuevos espacios públicos, además de continuar con la renovación técnica del edificio. Todo esto se realiza aprovechando la calidad de la arquitectura existente.

Otro ejemplo, tal vez más radical, es el del FRAC en Nord-Pas de Calais (Francia) donde la intención principal del proyecto es la de conservar íntegramente sin modificarla la antigua sala de barcos conocida como AP2, y todo el programa de usos que se exigen en el

arquitectura —entre los que destaca el best-seller *The Language of Post—Modern Architecture*—. Es profesor invitado de la UCLA y trabaja como arquitecto paisajista y diseñador de muebles.

proyecto se construye en un edificio paralelo que se asemeja como un espejismo al ya existente pero de manera atenuada, de manera que en ningún momento rivaliza. Con esta intervención se pone en práctica toda la simbología de la arquitectura, el origen de los usos para la que se construyó.



Imagen 44: Proyecto FRAC Nord-Pas de Calais en Dunkerque, de I&V.¹⁷⁰

¹⁷⁰<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/61/6170/15PG100Z/posters/edward-hopper-halcones-de-la-noche.jpg> (5/1/2015).

3.8. Narrador y espacio. Arquitecto y proyecto

3.8.1. *Espacio del narrador. Desfamiliarización arquitectónica*

Esta relación resulta interesante porque es donde reside la necesidad de contar lo que vemos, o lo que hemos proyectado. Es un paso obligatorio para la construcción del lugar, de un edificio, de una casa. Esta descripción podría plantearse como un discurso si quisiéramos, donde contamos unas reglas, unos objetivos, unas relaciones, unas necesidades, y todo no para lograr un espacio justificado, sino coherente¹⁷¹, coherente en sí mismo, con el lugar, con el propietario o con el personaje.

Esta competencia del narrador viene determinada por la relación que tiene él con el espacio: un narrador omnisciente, o un narrador cámara o en primera persona que sufre las acciones¹⁷². El realismo sucio suele escoger la narración en primera persona y en otras un narrador en tercera persona sin que, en contadas ocasiones, deje de aparecer un narrador omnisciente. En la mayoría de los casos son historias contadas por personajes que intervinieron en la historia, de ahí su realismo, su verosimilitud. Este fue uno de los motivos por los que me interesé en este tipo de relatos y en su traslación al hecho arquitectónico: la

¹⁷¹ «Espacio total», según G. Zoran, o «espacio de representación», según R. Ingarden.

¹⁷² CHATMAN, S., *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990, p. 111.

necesidad de esos personajes de contar sus espacios, como la de un arquitecto de «contar» sus proyectos.

Los narradores están obligados a ser competentes a la hora de hacer una descripción ya sea explícita, oblicua o de cualquier tipo. El realismo sucio se nos presenta como una interesante manera de llevarlo a cabo. Los narradores de Carver son verdaderos arquitectos de espacios, narradores de ambientes, que lo hacen de manera sencilla y elíptica, «minimalista» si se quiere¹⁷³.

El peligro que acecha a la mayoría de las descripciones de lugar detalladas (las novelas de Walter Scott ofrecen muchos ejemplos de ello) es que una sucesión de elegantes frases declarativas, combinada con la suspensión del interés narrativo, pueden hacer que el lector se duerma.¹⁷⁴

Lo que nos dice Lodge no ocurre en los narradores de los relatos de Carver, por los cambios del modo verbal, por el hecho de ligar las descripciones del lugar a las acciones como ya vimos más arriba y, sobre todo, por la implicación que se hace al lector en todo esto mediante la elipsis y los juegos de ocultación.

¹⁷³ Véase, entre otros, ZUBIAURRE, M.T., *El Espacio en la novela realista (Paisajes, miniaturas, perspectivas)*, México D.F; FCE, 2000.

¹⁷⁴ LODGE, David, *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 2006 (1998), p. 98.

Otra de las técnicas que utilizan Carver o Bukowski para evitar la simplificación o la sencilla retransmisión descriptiva de un espacio, es la *desfamiliarización*. Esta idea es de las más atractivas no solo del realismo sucio, sino de la literatura contemporánea. La desfamiliarización consiste en contar los espacios, las acciones o cualquier carácter o acontecimiento del relato como si fuese la primera vez que se viera por parte del narrador. Con esto se consigue una descripción inocente a la vez que innovadora y probablemente original del hecho descrito.

Uno de los ejemplos ofrecidos por Shklovsky era un pasaje en el que Tolstoi ridiculizaba la ópera al describir una función tal como la vería alguien que nunca ha visto ni oído una ópera antes (por ejemplo: «Entonces aún más gente llegó corriendo y empezó a arrastrar a la doncella que antes llevaba un vestido blanco pero que ahora llevaba uno azul celeste. No la arrastraron inmediatamente, sino que primero estuvieron cantando con ella un buen rato antes de llevársela a rastras»).¹⁷⁵

En el caso de Carver no se llega a este extremo, pero resulta original la ingenuidad de las descripciones, tal vez con la idea de hacerlas más sencillas. En «Catedral» apreciamos este recurso no referido al espacio escénico donde se desarrolla el relato, pero sí cuando el narrador habla sobre las catedrales e intenta explicárselas a Robert.

¹⁷⁵ LODGE, David, *Ibidem*, p. 87.

Me fijé en la toma de la catedral en la televisión. ¿Cómo podía empezar a describírsela? Supongamos que mi vida dependiera de ello. Supongamos que mi vida estuviese amenazada por un loco que me ordenara hacerlo, o si no...

Observé la catedral un poco más hasta que la imagen pasó al campo. Era inútil. Me volví hacia el ciego y dije:

—Para empezar, son muy altas.

Eché una mirada por el cuarto para encontrar ideas.

—Suben muy arriba. Muy alto. Hacia el cielo. Algunas son tan grandes que han de tener apoyo. Para sostenerlas, por decirlo así. El apoyo se llama arbotante. Me recuerdan a los viaductos, no sé por qué. Pero quizá tampoco sepa usted lo que son los viaductos. A veces, las catedrales tienen demonios y cosas así en la fachada. En ocasiones, caballeros y damas. No me pregunte por qué.

En este aspecto, los relatos de Carver son excepcionalmente originales, y no porque hayan inventado algo nuevo, sin precedentes, sino porque nos hacen percibir algo que, en un sentido conceptual, ya sabemos o conocemos y lo hacen desviándose de los modos convencionales o habituales de representar la realidad. *Desfamiliarizando*.

Si trasladamos esta idea del campo de la literatura a la arquitectura, a la narración de la arquitectura (exposición de un proyecto por ejemplo) podemos también reflejar el concepto de *desfamiliarización*. Un ejemplo son esas conferencias (que alguna vez hemos oído)

impartidas por algún arquitecto que utilice un sinfín de palabras y términos lingüísticos inexistentes, creados por composición de diferentes conceptos o por otros mecanismos menos ortodoxos, que hacen que sus mismos colegas se queden estupefactos por la artificialidad de la exposición. No quiero imaginar si una de estas conferencias se impartiera en una plaza pública (donde no solo hay arquitectos), seguramente más de unos llegaría a pensar que se trataba de algún trompo televisivo. La comicidad de este ejemplo, tal vez impropia en este tipo de trabajos, la traigo a colación por la importancia y la asiduidad con la que se da, y por resaltar la importancia de los arquitectos a la hora de saber exponer nuestros proyectos con lo justo y necesario para que sean entendidos por el receptor, y poner aún más empeño si este, como ocurre en la mayoría de los casos, no es arquitecto. Un método sencillo y eficiente de caer en esta artificialidad es la idea de la *desfamiliarización*, técnica que nos ayuda a empatizar con el receptor. Esto no implica el hacer una exposición demagógica, sino cercana, que ayude a descubrir el espacio, o el proyecto desde un «desconocimiento» común, desde la *desfamiliarización*. Desvelar desde una «falta» de información los entresijos de una idea, evitando la imposición de la arrogancia o el control, e ir subiendo poco a poco desde la competencia profesional la complejidad (si es necesario) expositiva. El uso de esta técnica debe ir siempre ligada a la precisión y al rigor, y por supuesto alejándonos de la comicidad del ejemplo de Lodge.

Decía Alejandro de la Sota: «... quería nacer cada día, enfrentarme a cada proyecto solo con lo que sé, sin necesidad de recurrir a la memoria, descubrir las palabras detrás de cada cosa y no al revés». Un ejemplo de lo que nos propone De la Sota lo apreciamos en los trabajos de L&V: saber exponer, no hacer lo que se sabe hacer, sino proponer con riesgo sobre lo que ya hay hecho. Hay veces que hay que dar el paso de ser lo menos arquitecto posible, intentar con inteligencia pero sin presunción dar la solución adecuada para llevar a cabo una idea. Hay una frase (que viene a colación) que leí y anoté pero de la que desconozco su autor y que nos habla del exceso de oficio:

nada por aquí, nada por allá... queda la inteligencia y la sensibilidad, la cultura y el humor y el virtuosismo del mago, tanto más virtuoso cuanto menos arquitecto.

3.8.2. Objetivismo. Impronta arquitectónica

Otra característica de la narración propia del realismo sucio, y extrapolable a la exposición arquitectónica, es la de no caracterizar ni positiva ni negativamente la constitución de los lugares en donde actúan los personajes. Esta exposición se hace de una forma neutra, adjudicándole escasos atributos y sin calificarlos, dando el consiguiente protagonismo al lugar

y a su propio valor semántico, es decir, el valor que tiene no por lo que se ve sino por lo que es¹⁷⁶.

Cuando se habla de un espacio arquitectónico es fácil narrarlo con valoraciones personales que tal vez puedan distanciar al receptor de lo que ve, provocando una distorsión negativa, contraria al propósito del narrador. En el realismo sucio el narrador nos muestra lo que ve con fuertes limitaciones psicológicas y espaciales, no se mete en el interior de los personajes y tampoco habla de espacios que no ve. Cuando habla de lo que ve lo hace sin valorarlo y dando a las descripciones físicas o fisonómicas su justo valor. Prefiere actuar a través del propio valor simbólico de los espacios o los objetos, y de las relaciones entre estos y los personajes. Podríamos decir que es una objetividad conductista, pues busca más la interpretación de los espacios a través de la activación de estímulos y respuestas.

En la arquitectura se da muchas veces el caso de que un exceso de análisis termina por alejar la idea del propósito originario. Termina contaminándose y complicándose con datos o conceptos que lo distancian de la frescura primigenia. Viene a colación la conocida frase de Luis Barragán : «no permitas que el análisis te domine».

¹⁷⁶ BOBES, M.C., *op. cit.*

El objetivismo permite al arquitecto radiar lo que ve con el filtro y la ligereza de la impronta, evitando cualquier tipo de contaminación. Ciertamente es que la mirada hay que educarla, enseñarla, hacer que se pliegue a un ideario lógico, a un ideario que tal vez sí venga de un análisis previo, de una recopilación anterior, y no hablo de prejuicios sino de formar una ética arquitectónica alejada de una estética plagiada de vagos análisis formales¹⁷⁷.

Cuando L&V parecen trabajar de manera cómoda o acomodada, no es precisamente porque no arriesguen, sino justamente por lo contrario. Son arquitectos que exponen con materiales conocidos de su entorno, sin apenas manipulación, elementos que podríamos llamar «objetivos» y que, sin duda alguna, provienen de una disposición analítica anterior, que llega a través de un convencimiento y termina por conformar una manera de proyectar, de construir. El uso de lo prefabricado, del policarbonato o del fibrocemento, solo nos hace evidente ese entorno realista, de ahorro económico, de transparencias, de ligereza estructural y amplitud de espacios. Una arquitectura que aparentemente parece querer afeitar la realidad, pero realmente lo que nos muestra es que en arquitectura hay otras miradas, otra manera de embellecer, una manera esta muy alejada de las formas, de lo ostentoso. Una arquitectura en búsqueda constante de una sociedad mejor, más justa. La arquitectura no inventa nada, la arquitectura realmente transforma lo que se encuentra. L&V nos muestran cómo hacerlo de la manera más sencilla.

¹⁷⁷ AMORÓS, A., *Introducción a la novela española contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1985.

En el caso de Rem Koolhaas, este parte de una superposición de objetividades: cultura, historia, lugar, orografía, sociedad, economía, etc., superponiendo unas a otras. De todas estas tomará importancia la más atractiva (para él) y será la que una el proyecto al lugar. En la mayoría de los casos nada tendrán que ver con lo visual, con lo local, con el entorno cercano, sino que se reinterpretará mediante la subjetividad del arquitecto, intrincado casi siempre, en alejarse de lo dado.

3.8.3. Primera persona

En «Catedral» el narrador es interno¹⁷⁸ a la historia (homodiegético), de manera que lo que hace es testificar lo que ve y toda la información que aporta se añade mediante su experiencia directa sobre el espacio concreto. Es importante tener en cuenta que cuando el narrador homodiegético ya ha presentado el espacio, el resto de personajes no entran en colisión con la competencia espacial del narrador sobre el lugar concreto que este ha presentado ya. Esto que pudiera ser banal, podríamos una vez más trasladarlo a un escenario donde un arquitecto expusiera su proyecto. Aquí, lo primero de lo que debe ser consciente es que no habrá testimonios contrastivos a su versión, el hablará y a lo sumo una vez expuesto

¹⁷⁸ GENETTE, G., *op. cit.*, pp. 241-245.

el proyecto, alguien podrá preguntar, pero el espacio ya habrá sido explicado. Esto permite al ponente pensar que tiene un mejor dominio sobre el lugar expuesto.

Podríamos tratar aquí la narración del espacio en segunda persona propio de la arengas políticas o militares, extravagancias literarias, o de una ponencia técnica (p.e: «accedes por la rampa, tomas el vestíbulo...»); o de la narración en tercera persona donde se podría hablar del lugar como un actante más con una personalidad propia (p.e: «entonces el edificio se apoya sobre...»). En el caso de la tercera persona el narrador aumentará su competencia a medida que se aproxime a lo omnisciencia. También podríamos hablar de un narrador con deficiencias espaciales, por desinterés personal, por problemas psicológicos, por falta de información o por cualquier otro motivo. Pero, creo, y para ser conciso, que debo dejar aquí los distintos tipos de narradores y su relación con el espacio, pues habiendo hablado del narrador objetivista de manera general, nos vale pare el análisis que nos hemos propuesto y del que derivarán las conclusiones.

3.8.4. *Distancia. Materiales conocidos. Construcción lógica*

Una de las limitaciones del narrador es la distancia física o conceptual con el espacio y los elementos que intervienen en él.

Tanto si forman parte de la acción como agentes o como si la acción recae sobre ellos, los narradores (...) difieren notablemente en función del grado y clase de distancia que les separe del autor, del lector y de personajes de la historia. En cualquier acto de lectura se da un diálogo implícito entre autor, narrador, los personajes y el lector. Cada uno de ellos puede cubrir, en sus mutuas relaciones, desde la identificación a la completa oposición, respecto a cualquier eje de valores, moral, intelectual, estético e incluso físico.¹⁷⁹

El interés de este punto de vista radica en que ese distanciamiento del narrador con el espacio puede ser real, ficticio o insinuado y esto psicológicamente afectará en la conducta del personaje como consecuencia de su posicionamiento a la vez que provocará cierta tensión en el receptor. Si un narrador se aproxima a su espacio podrá proveer mayor información o, si no, más seguramente lo hará de manera más verosímil, y el receptor en consecuencia podrá tener una perspectiva más asistida. Esto tan característico del realismo

¹⁷⁹ BOOTH, W.C., *op. cit.*, p. 155.

permite al lector reconstruir el universo físico y semántico de manera sencilla. Inversamente, el distanciamiento de la escena provocará extrañamiento en el receptor, desconfianza.

Este acercamiento mediante la descripción narrativa es muy similar a la decisión de L&V de trabajar con materiales conocidos por todos. Esto lleva a los usuarios a aprehender de una forma casi inmediata sus edificios, con sus espacios, con sus pretensiones. Los habitantes de sus viviendas empatizan con una arquitectura verosímil, donde prima la eficiencia y no la sorpresa visual o teatral. Son casas con espacios conocidos, con proporciones conocidas, con materiales conocidos. Y arquitecturas que ayudan a conocer lo que las circunda mediante ventanales, mediante invernaderos, mediante cortinas térmicas. Interiores que responden a exteriores. No hay sorpresas.

Como venimos haciendo a lo largo del presente trabajo, podríamos trasladar esto al caso de una ponencia o una explicación arquitectónica, o a la redacción de una memoria descriptiva de un proyecto o en un artículo en alguna revista especializada de arquitectura, donde la posición que decidamos tomar con respecto al espacio de análisis, pudiera ser una aproximación fingida o un distanciamiento real (por ejemplo por no conocer *in situ* el edificio del que se habla), generando en el lector matices que ayudarán a la comprensión o no de la exposición.

Por tanto, el modo narrativo y la situación del narrador supondrá un acercamiento o un alejamiento entre narrador-exposición-receptor. Una exposición detallada provocará en el receptor un acercamiento a lo expuesto trayéndolo a un terreno familiar. Por el contrario, una insólita o una excesiva desfamiliarización en la exposición provocará un esfuerzo de comprensión o un alejamiento del receptor dependiendo de cómo se haga. Aunque esto también podría provocar justamente el efecto contrario: una atención de los asistentes a la ponencia o una desatención debida a la convencionalización de la exposición.

3.8.5. *Perspectiva múltiple*¹⁸⁰. *Arquitectura poliédrica*

La perspectiva múltiple en literatura se refiere a cuando el narrador, ya sea homodiegético o heterodiegético, prefiere contrastar el espacio con personajes de la propia escena, es decir, les permite que den su propia visión sobre lo que les rodea. Estas diversas perspectivas del escenario permiten una caracterización poliédrica y en consecuencia más completa.

En el realismo sucio, esta visión polivalente de subjetividades se busca más con la intervención del lector. Esto se consigue gracias al control de la información por parte del

¹⁸⁰ TACCA, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, Cap. III.

narrador, en definitiva, a la elipsis voluntaria del autor por medio del narrador. De esta manera se consigue que el receptor de la escena tenga que hacer una composición de ella con los pocos elementos que se dan, pero que a diferencia del narrador no tiene la necesidad de exponerla, sino de interiorizarla y superponérsela a la acción o al resto de personajes. Esta es una de las consecuencias de que el narrador de «Catedral» y de otros muchos relatos de Carver, actúen de una manera muy neutra con respecto al espacio, sin juzgar, pues consiguen así que el lector pueda idear el resto de la construcción sin ningún tipo de contaminación.

Lo sorprendente de esta representación es que por muy abierta que pudiera parecer, el espacio es representado de manera unívoca, y aunque el receptor pueda intervenir en su composición, la idea del espacio está muy definida. Esto es así gracias a la habilidad de estos personajes por tomar los elementos más característicos y descriptivos del espacio. Son autores que demuestran en cada descripción, ya sea de personajes, de espacio o de una acción, su principal cualidad: la de ser grandes observadores de la realidad. Y esto lo transmiten con la misma limpieza con que lo aprehenden.

Recuerda esta intervención poliédrica a la que L&V realizan en uno de sus primeros trabajos en la plaza de Léon Aucoc de Burdeos, donde los arquitectos tienen en cuenta las distintas subjetividades, la que proponían los técnicos que convocaban el concurso, la de los vecinos que jugaban a la petanca en la plaza, la de las señoras que vieron sentadas en los

bancos, la de los jardineros que cuidaban de los árboles. En definitiva, dieron importancia no solo a las preexistencias arquitectónicas de la plaza, sino a todas las ideas que las gentes tenían de aquel espacio, a las distintas formas de vivir aquel lugar. Esto permitió a los arquitectos intervenir, como decía Mies al hablar de «lo más nada posible», con lo mínimo. Una arquitectura que casi se redujo a dar un consejo: regar más los árboles.

3.8.6. Exposición topográfica. De la vivienda a la ciudad

El realismo ha de interpretarse, desde la perspectiva del siglo XX, como un último y ansioso esfuerzo de sistematización del mundo. Se trata de hacerlo abarcable, de apropiarse, mediante un complicado proceso de interiorización y de «domesticación», de la realidad exterior.¹⁸¹

El realismo, y el realismo sucio en concreto, trata de construir una representación total del mundo en su microuniverso. Es por esto que se producen reproducciones a escala de pueblos, ciudades, espacios rurales, y estos a su vez son representados de manera general a través de un piso de una ciudad, de una casa en un pueblo, o una casa de campo. Todo

¹⁸¹ ZUBIAURRE, M.T., *op. cit.*, p. 94.

salpimentado con objetos que le son propios a su entorno y a la época que consigue crear límites a esa topografía del lugar.

El escenario por excelencia del realismo sucio es la ciudad. En ella, según estos autores, se puede plasmar el fracaso del sueño americano, de esa clase media que termina por ser acunada por la soledad, la decadencia, la ruina más absoluta, junto a los vicios más humanos. La relación de los personajes con la urbe, como metáfora de la vida, es donde estos escritores pueden plasmar el aislamiento al que se ve abocado el individuo por la colectividad, y donde se puede explicitar con mayor severidad esta opresión. La ciudad se convierte, por tanto, en un lugar no ideal, ni de realización personal, sino de fracaso.

[La literatura] no tiende a ver la ciudad en términos comprometidos sobre la relación fundamental entre sus individuos sino más bien como un lugar de tremendo egoísmo, malicia recalcitrante y de superficiales, transitorios, y enajenados individuos persiguiendo unas vidas que comprenden desde las crudas dificultades a la corriente futilidad.¹⁸²

La ubicación del escenario en una ciudad o en un medio rural en el realismo depende de la conjugación de tres factores que a su vez se interrelacionan: la topografía, la sociedad

¹⁸² NISBET, R., *Sociology as an Art Form*, London, Heinemann, 1976, p. 62.

que acoge y los personajes que la transitan. Esto tres factores ligados al punto de vista sociológico de la cita anterior construyen la ciudad del siglo XX como una compleja espesura.

La topografía en «Catedral» es un ejemplo del uso de este término en el realismo sucio. La topografía debe ser muy coherente durante toda la narración, es lo que dará unidad a todos los escenarios de la narración. Los callejones, las plazas, las húmedas avenidas entre altos edificios determinarán la relación entre el hogar y el bar, entre el lugar de trabajo y el club de tiro.

En «Catedral» se representa la ciudad a partir de una fragmentación donde se intenta incluir la imagen total de la ciudad. En ese espacio se intenta recrear la desorientación del individuo metaforizando la ciudad. La singularidad de este relato es que no sabemos cómo es el exterior, porque los personajes, aparte del *flashback* inicial, tan solo cuando la mujer va a por Robert a la estación, no hablan del exterior. Pero la coherencia existente en la narración, la clase social de los personajes, nos hace intuir cómo podrá ser ese barrio o más bien ciudad jardín a las afueras de la ciudad, donde los anfitriones necesitan recoger a sus invitados en la estación porque no hay autobuses, ni metro. Esta correlación entre los escenarios y la topografía de la ciudad donde se ubican, termina por dar una verosimilitud a todo el relato.

Por tanto, la topografía es el mapa por el que el narrador hace transitar a los personajes, son los trayectos que terminan por influir en el comportamiento de los actantes.

Esto no es anecdótico, esta manera de construir ciudad o proyectar un edificio de apartamentos en un relato, va directamente ligado al hecho arquitectónico. En ocasiones, el diseño de la ciudad podrá surgir del interior de uno de esos pisos donde ocurre la historia, pero en otras ocasiones el hecho de creación será inverso, pues la decadencia de las transiciones llevará a los personajes a lugares lúgubres o tristes, carentes de salubridad o, por el contrario, podría llevarlos a escenarios desconcertantes, que terminarán siendo decisivos tanto para el personaje como para el receptor. El narrador debe estar atento al construir la ciudad y, para ser verosímil, no le queda otra que ser riguroso con la topografía, como si fuera un arquitecto.

Esta coherencia topográfica es esencial en aquellos proyectos que no intervienen de manera excéntrica sobre la ciudad, sino que se construyen con elementos que le son próximos. Esto termina por dar una coherencia arquitectónica que permite ir de lo particular a lo colectivo, de la vivienda a la ciudad, del exterior al interior, sin que existan rupturas. Todo es un continuo que termina dando sentido a toda una intervención constructiva tanto de una manera sincrónica como diacrónica.

3.8.7 *La descripción de los espacios*¹⁸³. *Acción*

La descripción es el proceso discursivo con el que se dibujan los lugares, los personajes o situaciones mientras el tiempo se detiene. Y en esto último es donde se diferencia con la narración. En la narración los acontecimientos continúan mientras que en la descripción el tiempo se detiene y las realidades permanecen simultáneamente.

De aquí surge una de las características más interesantes del realismo sucio, y que ya hemos tocado de manera tangencial anteriormente, y es la capacidad de descripción de los espacios mediante la acción. El escenario se nos va mostrando a medida que los personajes interactúan entre ellos, piensan, cocinan o sueñan. Y si realizan alguna descripción más estática lo hacen mediante la conversación entre personajes. Con esta manera de narrar, se consigue que no haya interrupciones en el relato.

La descripción de lo que nos rodea, de un edificio, de una plaza, de un paisaje es desde antiguo un hecho que no se restringe únicamente al hecho literario, sino al militar, al artístico, al político. El cómo se haga habla mucho de la psicología del narrador. Un ponente que leyera una descripción sobre la fachada de una catedral sería muy distinto de otro que expusiera la misma fachada como una recitación de los hechos que allí acontecieron (quién la

¹⁸³ HAMON, P., *op. cit.*, pp. 88-97.

esculpió, anécdotas concretas, por qué no se acabó, etc.); o de alguien que fuera improvisando contando datos técnicos, a la vez que curiosos o anecdóticos, de una manera dinámica e implicando o preguntando a sus receptores. Siendo más explícito, sería como comparar la exposición de un periodista sobre la catedral con la de un cochero de caballos a unos turistas, o la de un historiador docto en dicha fachada.

La descripción del lugar, por tanto, depende de tres factores: el objeto, los atributos de este y el sujeto focalizador. Junto a estos tres factores también resulta determinante en la descripción arquitectónica la *distancia* (no necesariamente física). Si un edificio se presenta desde lejos se dará una mirada global sin detalle. Sin embargo, si se hace una descripción cercana podría faltarnos una visión global. Y todo esto determinará la imagen que del edificio pudiera hacerse el receptor. También resulta, además de la distancia, determinante la relación entre el espacio y el narrador o ponente, pues según sea esta relación la descripción puede ser *oblicua* o *explícita*. La primera es la utilizada en «Catedral» y es la que se construye de manera indirecta, sin parar el tiempo, mediante verbos de acción. Esta se aleja de la que podría considerarse canónica, que sería la exposición *explícita*.

El ciego bebió un sorbo de su vaso. Se levantó la barba, la olió y la dejó caer. Se inclinó hacia adelante en el sofá. Localizó el cenicero en la mesa y aplicó el mechero al cigarrillo. Se recostó en el sofá y cruzó las piernas, poniendo el tobillo de una sobre la rodilla de la otra.

3.9. Verosimilitud espacial.¹⁸⁴ Construcción real. Tradición

La verosimilitud de un texto depende del grado de verdad que hay en él conforme a una normas de verdad exteriores a él. En la verosimilitud se implica desde el registro lingüístico, las acciones, el entorno y, en especial, las interacciones entre ellos.

En el caso del espacio, la verosimilitud depende en gran medida, no solo de su funcionamiento en el relato, sino del grado de rendición a la tradición y a la cultura del mismo. Esto no quiere decir que una novela fantástica no resulte verosímil, pues existe una tradición también en ese tipo de literatura, donde se crean espacios increíbles donde se producen acciones verosímiles por muy fantásticas que sean. Y esto es así porque existe una coherencia interna que da cabida a estas situaciones y a esos mundos, porque el receptor acepta esos mundos y los acerca a su propia fantasía o cultura mitológica, o sencillamente por una admisión de unas hipótesis que sostienen el entramado del relato concreto.

En el realismo sucio la verosimilitud es debida a la domesticación en todos los ámbitos, desde los registros lingüísticos de los personajes, los escenarios, los propios personajes que

¹⁸⁴ Véase POZUELO YVANCOS, J.M., *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 153-158 (epígrafe «Narratio y verosimilitud»).

son gente corriente, con problemas ordinarios, etc. De ahí la denominación de realismo puro y duro. La verosimilitud es un discurso de algo que no es verdad y se sabe, pero que se asemeja a lo real. Es decir, es un fingimiento sobre el principio de verdad universal tal y como lo explica K. Kristeva en *La productivité dite texte*.

3.9.1 Realismo¹⁸⁵. *El hogar (el refugio)*

Según Lázaro Carreter, el realismo no es una cualidad que provean los referentes sino la exactitud de los significados. De esta manera, el acercamiento mimético se consigue más por coherencia que por verosimilitud:

El quid de la novela *realista* está en la garantía de que el mundo no es misterioso, de que es predecible [...], que se presta a la manipulación por parte del individuo, que no solo está bajo control sino que uno puede beneficiarse de ese control [...] que se basa inevitablemente en el tiempo más que en el espacio, desde el momento que el objetivo del novelista es, generalmente, demostrar las cualidades *realistas* de la vida en acción (en secuencia, en causalidad, en tiempo).¹⁸⁶

¹⁸⁵ LÁZARO CARRETER, F., *Estudio de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, (1976) 1986 (cap. «El realismo como concepto crítico-literario»).

¹⁸⁶ KLINKOWITZ, J., «Spatial Form in Contemporary Fiction», en J. Smitten and A. Daghistany (eds.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 40.

Sin embargo, en el caso de Carver vemos cómo la acción es sometida a un tiempo lineal manteniendo con el espacio una relación de dependencia: la noche significa bares, violencia, acción; y el día, resaca, inactividad, abstracción. El elemento cronotópico en el realismo sucio diríamos que es el espacio, el hogar (el refugio). Esto apoya la caracterización de esos personajes derrotados, sin referencias vitales. En «Catedral» podemos apreciar ese tiempo que se aminora y se repite de manera circular, acentuando la desesperanza de los personajes, donde estos ni llegan ni van a ningún sitio concreto a pesar de la acción del relato. Esta idea se acentúa con los finales abiertos, donde presuponemos que la vida de los protagonistas poco podrá cambiar, y de los que hemos visto un fragmento que podría perfectamente extrapolarse al resto de sus vidas.

4. CONCLUSIÓN

La principal motivación de este trabajo es la de hallar y aprehender los criterios arquitectónicos (expositivos, narrativos, proyectuales, psicológicos o referenciales) en el hecho literario y trasladarlos al ejercicio de la arquitectura, así como abrir un nuevo camino de investigación desvelando las técnicas creadoras en disciplinas aparentemente tan distintas como la literatura y la arquitectura, y cómo la creación se nutre necesariamente de las diferentes artes. En definitiva, pretendemos ver los mecanismos de proyección del espacio arquitectónico en una disciplina muy distinta a la arquitectura, pero con la que ha habido innumerables paralelismos a lo largo de la historia. Innumerables analogías que podemos encontrar en el libro *Arquitectura escrita* de Juan Calatrava y Winfried Nerdinger.

Sin embargo, he tratado de no hacer de esta tesis un compendio de esta correspondencia entre literatura y arquitectura, ni ningún tipo de estudio sincrónico o diacrónico de esta relación. Más bien, he buscado extraer del análisis por reducción a un texto concreto, recursos o mecanismo, proyectuales y de exposición del espacio narrativo aplicables al campo de la arquitectura, mostrando cómo podemos aprender cosas nuevas de campos distintos a la arquitectura a través de una lectura profunda (en el caso de la narrativa), como si de un comentario de texto se tratara. De esta relación aprendemos la importancia de

la psicología espacial, el uso de la simbología arquitectónica, las acciones de un espacio desconocido sobre un individuo, etc.

Los arquitectos consideramos por deformación que el ejercicio de nuestra profesión se reduce al mero hecho de construir, de edificar, menospreciando las múltiples facetas a las que está abierto nuestro trabajo y muy concretamente las relacionadas con el hecho narrativo y expositivo del que trata este trabajo: la docencia, la literatura, la escenografía, la cinematografía, el articulismo tanto periodístico como en revistas especializadas, los debates de opinión en televisión, la redacción y la edición de guías turísticas o de libros y monografías de arquitectura, cargos políticos o técnicos de relevancia relacionados con el patrimonio o con el desarrollo en los que es determinante saber transmitir, etc. Y estas son solo algunas extensiones de nuestro trabajo ligadas a la necesidad de exponer y hablar de espacios y arquitectura, pero que también se dan a la hora de proyectar y construir: las ideas al final hay que transmitir las a los colaboradores, a los clientes o a la administración, a veces por escrito, otras oralmente y casi siempre gráficamente.

L&V permanentemente en sus entrevistas escritas hacen referencia a esta necesidad de diálogo entre los arquitectos y los distintos agentes: promotores, autoridades, vecinos, usuarios, técnicos, etc. Es un trabajo de consenso sin duda alguna. Con el presente trabajo intento demostrar el cómo podemos con una lectura cuidadosa aprender de la literatura las

claves de una arquitectura que tendrán que imaginar los demás. La arquitectura como disciplina usa el dibujo para intentar influir, mostrar o exponer una idea a los demás, pero está claro que la literatura va más allá. La literatura hace que el espacio pueda embaucarnos sin la necesidad de ser construido, es el paso necesario casi a cualquier edificio. Sin embargo, la arquitectura solo podrá seducir cuando se halla construida. La literatura tiene la capacidad de hacer sentir al receptor las intenciones del emisor. Sin embargo, un dibujo o un plano por sí solos, sin ninguna explicación que los apostille, es difícil que puedan plasmar todas las inquietudes del autor o una atmósfera determinada.

Una de las cosas que me impuse fue la de que el trabajo no se centrara en *saber hablar* o *saber transmitir* o *exponer* en sí mismo, sino en demostrar que en la interacción con otras artes y oficios podemos sacar una enseñanza clara y aplicable a nuestro trabajo, por lo que el fin último de la tesis es la de motivar la curiosidad del arquitecto en todo lo que nos rodea y evitar que se circunscriba solo y exclusivamente a la arquitectura.

La arquitectura pertenece a los curiosos, personas que necesitan ir al cine, leer narrativa (y no solo revistas especializadas de arquitectura), ver exposiciones, indagar en la pintura, la economía de medios, en la psicología, en las técnicas empleadas en la escultura, y que a su vez esto les lleve a tirar hacia atrás mediante el estudio diacrónico o lateralmente de manera sincrónica para saciar su curiosidad. Pero esta labor debemos realizarla no con la intención de

regocijarse en la erudición, sino para ejercer la profesión desde distintas perspectivas y sensibilidades y con una coherencia plena de lo que significa ser arquitecto. Nuestra profesión necesita de las personas, saber de ellas, de sus trabajos, de su cultura, de sus necesidades, su psicología, de sus relaciones íntimas. Estamos obligados a entenderlas si queremos hacerlas felices a través de nuestro trabajo. La arquitectura no es una imposición sin más.

A través de Carver, Bukowski, L&V o Koolhaas, hemos descubierto cómo afecta la psicología de los moradores al espacio y viceversa; las claves en la exposición, por ejemplo, de un proyecto arquitectónico para que las intenciones del que explica provoquen los efectos deseados sobre los receptores; descubrir campos profesionales relacionados con la arquitectura y la literatura: como la escenografía, la cinematografía o el teatro; tener en cuenta de cara a la docencia criterios de exposición para asignaturas como proyectos, análisis de formas o construcción; o descubrir que hay arquitectos que pueden dedicarse al periodismo arquitectónico, a las publicaciones de difusión arquitectónica, al articulismo o a la edición; también hemos visto cuán interesante es el análisis psicológico del cliente que nos encarga un proyecto, su manera de vivir, de trabajar, sus ilusiones, evitando quedarnos únicamente en la mera «función» o en «el lugar» sin más; o cómo son los espacios periféricos de la esfera sobre la que intervenimos y necesitamos explicar; o si debemos exponer el proyecto de manera *directa* u *oblicua*, y en función de qué. Y así, un sinfín de temas relacionados con la arquitectura

que suelen tratarse de soslayo pero que son herramientas contemporáneas que deben obligatoriamente participar en la arquitectura.

Carver nos enseña con «Catedral» y, por extensión, el realismo sucio, a construir con la psicología de las personas, a tener muy en cuenta no solo el uso que se impone, sino el que se dará y las interacciones que se generan entre el espacio, el uso, los objetos, los personajes, el ambiente, el receptor y la narración, y todo en relación con el tiempo que no cesa. Esto nos llevará a crear lugares con un código de valores que deberían ayudar a la evolución psicológica de sus habitantes, al bienestar, a su felicidad. También hemos aprendido a desvelar las incompatibilidades entre los usuarios y la arquitectura que pretenden usar. Esto nos permite anticiparnos para modificar o proponer otros códigos.

La tesis no ha hecho más que profundizar en un subgénero literario, el realismo sucio, en paralelo con la arquitectura realista de L&V o Koolhaas, como modelo de expresión artística para extraer de todos estos una manera contemporánea de narrar la arquitectura, de actuar. Un proyecto es una ficción que antes de construirse hay que imaginarla, narrarla, y explicarla, tan solo porque alguien lo desea, lo encarga.

5. ANEXO: «CATEDRAL»

Un ciego, antiguo amigo de mi mujer, iba a venir a pasar la noche en casa. Su esposa había muerto. De modo que estaba visitando a los parientes de ella en Connecticut. Llamó a mi mujer desde casa de sus suegros. Se pusieron de acuerdo. Vendría en tren: tras cinco horas de viaje, mi mujer le recibiría en la estación. Ella no le había visto desde hacía diez años, después de un verano que trabajó para él en Seattle. Pero ella y el ciego habían estado en comunicación. Grababan cintas magnetofónicas y se las enviaban. Su visita no me entusiasmaba. Yo no le conocía. Y me inquietaba el hecho de que fuese ciego. La idea que yo tenía de la ceguera me venía de las películas. En el cine, los ciegos se mueven despacio y no sonríen jamás. A veces van guiados por perros. Un ciego en casa no era una cosa que yo esperase con ilusión.

Aquel verano en Seattle ella necesitaba trabajo. No tenía dinero. El hombre con quien iba a casarse al final del verano estaba en una escuela de formación de oficiales. Y tampoco tenía dinero. Pero ella estaba enamorada del tipo, y él estaba enamorado de ella, etc. Vio un anuncio en el periódico: Se necesita lectora para ciego, y un número de teléfono. Telefoné, se presentó y la contrataron en seguida. Trabajó todo el verano para el ciego. Le leía a organizar un pequeño despacho en el departamento del servicio social del condado. Mi mujer y el ciego se hicieron buenos amigos. ¿Que cómo lo sé? Ella me lo ha contado. Y también otra cosa. En su último día de trabajo, el ciego le preguntó si podía tocarle la cara. Ella accedió. Me dijo que le pasó los dedos por toda la cara, la nariz, incluso el cuello. Ella nunca lo olvidó.

Incluso intentó escribir un poema. Siempre estaba intentando escribir poesía. Escribía un poema o dos al año, sobre todo después de que le ocurriera algo importante.

Cuando empezamos a salir juntos, me lo enseñó. En el poema, recordaba sus dedos y el modo en que le recorrieron la cara. Contaba lo que había sentido en aquellos momentos, lo que le pasó por la cabeza cuando el ciego le tocó la nariz y los labios. Recuerdo que el poema no me impresionó mucho. Claro que no se lo dije. Tal vez sea que no entiendo la poesía. Admito que no es lo primero que se me ocurre coger cuando quiero algo para leer.

En cualquier caso, el hombre que primero disfrutó de sus favores, el futuro oficial, había sido su amor de la infancia. Así que muy bien. Estaba diciendo que al final del verano ella permitió que el ciego le pasara las manos por la cara, luego se despidió de él, se casó con su amor, etc., ya teniente, y se fue de Seattle. Pero el ciego y ella mantuvieron la comunicación. Ella hizo el primer contacto al cabo del año o así. Le llamó una noche por teléfono desde una base de las Fuerzas Aéreas en Alabama. Tenía ganas de hablar. Hablaron. Él le pidió que le enviara una cinta y le contara cosas de su vida. Así lo hizo. Le envió la cinta. En ella le contaba al ciego cosas de su marido y de su vida en común en la base aérea. Le contó al ciego que quería a su marido, pero que no le gustaba dónde vivían, ni tampoco que él formase parte del entramado militar e industrial. Contó al ciego que había escrito un poema que trataba de él. Le dijo que estaba escribiendo un poema sobre la vida de la mujer de un oficial de las Fuerzas Aéreas. Todavía no lo había terminado. Aún seguía trabajando en él. El ciego grabó una cinta. Se la envió. Ella grabó otra. Y así durante años. Al oficial le destinaron a una base y luego a otra. Ella envió cintas desde Moody AFB, McGuire,

McConnell, y finalmente, Travis, cerca de Sacramento, donde una noche se sintió sola y aislada de las amistades que iba perdiendo en aquella vida viajera. Creyó que no podría dar un paso más. Entró en casa y se tragó todas las píldoras y cápsulas que había en el armario de las medicinas, con ayuda de una botella de ginebra. Luego tomó un baño caliente y se desmayó.

Pero en vez de morirse, le dieron náuseas. Vomitó. Su oficial —¿por qué iba a tener nombre? Era el amor de su infancia, ¿qué más quieres?— llegó a casa, la encontró y llamó a una ambulancia. A su debido tiempo, ella lo grabó todo y envió la cinta al ciego. A lo largo de los años, iba registrando toda clase de cosas y enviando cintas a un buen ritmo. Aparte de escribir un poema al año, creo que ésa era su distracción favorita. En una cinta le decía al ciego que había decidido separarse del oficial por una temporada. En otra, le hablaba de divorcio. Ella y yo empezamos a salir, y por supuesto se lo contó al ciego. Se lo contaba todo. O me lo parecía a mí. Una vez me preguntó si me gustaría oír la última cinta del ciego. Eso fue hace un año. Hablaba de mí, me dijo. Así que dije, bueno, la escucharé. Puse unas copas y nos sentamos en el cuarto de estar. Nos preparamos para escuchar. Primero introdujo la cinta en el magnetófono y tocó un par de botones. Luego accionó una palanquita. La cinta chirrió y alguien empezó a hablar con voz sonora. Ella bajó el volumen. Tras unos minutos de cháchara sin importancia, oí mi nombre en boca de ese desconocido, del ciego a quien jamás había visto. Y luego esto: «Por todo lo que me has contado de él, sólo puedo deducir...» Pero una llamada a la puerta nos interrumpió, y no volvimos a poner la cinta. Quizá fuese mejor así. Ya había oído todo lo que quería oír.

Y ahora, ese mismo ciego venía a dormir a mi casa.

—A lo mejor puedo llevarle a la bolera —le dije a mi mujer. Estaba junto al fregadero, cortando patatas para el horno.

Dejó el cuchillo y se volvió.

—Si me quieres —dijo ella—, hazlo por mí. Si no me quieres, no pasa nada. Pero si tuvieras un amigo, cualquiera que fuese, y viniera a visitarte, yo trataría de que se sintiera a gusto.

Se secó las manos con el paño de los platos.

—Yo no tengo ningún amigo ciego.

—Tú no tienes ningún amigo. Y punto. Además —dijo—, ¡maldita sea, su mujer acaba de morirse! ¿No lo entiendes? ¡Ha perdido a su mujer!

No contesté. Me había hablado un poco de su mujer. Se llamaba Beulah. ¡Beulah! Es nombre de negra.

—¿Era negra su mujer? —pregunté.

—¿Estás loco? —replicó mi mujer—. ¿Te ha dado la vena o algo así?

Cogió una patata. Vi cómo caía al suelo y luego rodaba bajo el fogón.

—¿Qué te pasa? ¿Estás borracho?

—Sólo pregunto —dije.

Entonces mi mujer empezó a suministrarme más detalles de lo que yo quería saber. Me serví una copa y me senté a la mesa de la cocina, a escuchar. Partes de la historia empezaron a encajar.

Beulah fue a trabajar para el ciego después de que mi mujer se despidiera. Poco más tarde, Beulah y el ciego se casaron por la iglesia. Fue una boda sencilla —¿quién iba a ir a una boda así?—, sólo los dos, más el ministro y su mujer. Pero de todos modos fue un matrimonio religioso. Lo que Beulah quería, había dicho él. Pero

es posible que en aquel momento Beulah llevara ya el cáncer en las glándulas. Tras haber sido inseparables durante ocho años —ésa fue la palabra que empleó mi mujer, inseparables—, la salud de Beulah empezó a declinar rápidamente. Murió en una habitación de hospital de Seattle, mientras el ciego sentado junto a la cama le cogía la mano. Se habían casado, habían vivido y trabajado juntos, habían dormido juntos —y hecho el amor, claro— y luego el ciego había tenido que enterrarla. Todo esto sin haber visto ni una sola vez el aspecto que tenía la dichosa señora. Era algo que yo no llegaba a entender. Al oírlo, sentí un poco de lástima por el ciego. Y luego me sorprendí pensando qué vida tan lamentable debió llevar ella. Figúrense una mujer que jamás ha podido verse a través de los ojos del hombre que ama. Una mujer que se ha pasado día tras día sin recibir el menor cumplido de su amado. Una mujer cuyo marido jamás ha leído la expresión de su cara, ya fuera de sufrimiento o de algo mejor. Una mujer que podía ponerse o no maquillaje, ¿qué más le daba a él? Si se le antojaba, podía llevar sombra verde en un ojo, un alfiler en la nariz, pantalones amarillos y zapatos morados, no importa. Para luego morir, la mano del ciego sobre la suya, sus ojos ciegos llenos de lágrimas —me lo estoy imaginando—, con un último pensamiento que tal vez fuera éste: «él nunca ha sabido cómo soy yo», en el expreso hacia la tumba. Robert se quedó con una pequeña póliza de seguros y la mitad de una moneda mejicana de veinte pesos. La otra mitad se quedó en el ataúd con ella.

Patético.

Así que, cuando llegó el momento, mi mujer fue a la estación a recogerle. Sin nada que hacer, salvo esperar —claro que de eso me quejaba—, estaba tomando una copa y viendo la televisión cuando oí parar al coche en el camino de entrada. Sin dejar la copa, me levanté del sofá y fui a la ventana a echar una mirada.

Vi reír a mi mujer mientras aparcaba el coche. La vi salir y cerrar la puerta. Seguía sonriendo. Qué increíble. Rodeó el coche y fue a la puerta por la que el ciego ya estaba empezando a salir. ¡El ciego, fíjense en esto, llevaba barba crecida! ¡Un ciego con barba! Es demasiado, diría yo. El ciego alargó el brazo al asiento de atrás y sacó una maleta. Mi mujer le cogió del brazo, cerró la puerta y, sin dejar de hablar durante todo el camino, le condujo hacia las escaleras y el porche. Apagué la televisión. Terminé la copa, lavé el vaso, me sequé las manos. Luego fui a la puerta.

—Te presento a Robert —dijo mi mujer—. Robert, éste es mi marido. Ya te he hablado de él.

Estaba radiante de alegría. Llevaba al ciego cogido por la manga del abrigo. El ciego dejó la maleta en el suelo y me tendió la mano. Se la estreché. Me dio un buen apretón, retuvo mi mano y luego la soltó.

—Tengo la impresión de que ya nos conocemos —dijo con voz grave.

—Yo también —repuse. No se me ocurrió otra cosa. Luego añadí—:

Bienvenido. He oído hablar mucho de usted.

Entonces, formando un pequeño grupo, pasamos del porche al cuarto de estar, mi mujer conduciéndole por el brazo. El ciego llevaba la maleta con la otra mano. Mi mujer decía cosas como: «A tu izquierda, Robert. Eso es. Ahora, cuidado, hay una silla. Ya está. Siéntate ahí mismo. Es el sofá. Acabamos de comprarlo hace dos semanas.»

Empecé a decir algo sobre el sofá viejo. Me gustaba. Pero no dije nada. Luego quise decir otra cosa, sin importancia, sobre la panorámica del Hudson que se veía durante el viaje. Cómo para ir a Nueva York había que sentarse en la parte derecha del tren, y, al venir de Nueva York, a la parte izquierda.

—¿Ha tenido buen viaje? —le pregunté—. A propósito, ¿en qué lado del tren ha venido sentado?

—¡Vaya pregunta, en qué lado! —exclamó mi mujer—. ¿Qué importancia tiene?

—Era una pregunta.

—En el lado derecho —dijo el ciego—. Hacía casi cuarenta años que no iba en tren. Desde que era niño. Con mis padres. Demasiado tiempo. Casi había olvidado la sensación. Ya tengo canas en la barba. O eso me han dicho, en todo caso. ¿Tengo un aspecto distinguido, querida mía? —preguntó el ciego a mi mujer.

—Tienes un aire muy distinguido, Robert. Robert —dijo ella—, ¡qué contenta estoy de verte, Robert!

Finalmente, mi mujer apartó la vista del ciego y me miró. Tuve la impresión de que no le había gustado su aspecto. Me encogí de hombros.

Nunca he conocido personalmente a ningún ciego. Aquel tenía cuarenta y tantos años, era de constitución fuerte, casi calvo, de hombros hundidos, como si llevara un gran peso. Llevaba pantalones y zapatos marrones, camisa de color castaño claro, corbata y chaqueta de sport. Impresionante. Y también una barba tupida. Pero no utilizaba bastón ni llevaba gafas oscuras. Siempre pensé que las gafas oscuras eran indispensables para los ciegos. El caso era que me hubiese gustado que las llevara. A primera vista, sus ojos parecían normales, como los de todo el mundo, pero si uno se fijaba tenían algo diferente. Demasiado blanco en el iris, para empezar, y las pupilas parecían moverse en sus órbitas como si no se diera cuenta o fuese incapaz de evitarlo. Horrible. Mientras contemplaba su cara, vi que su pupila izquierda giraba

hacia la nariz mientras la otra procuraba mantenerse en su sitio. Pero era un intento vano, pues el ojo vagaba por su cuenta sin que él lo supiera o quisiera saberlo.

—Voy a servirle una copa —dije—. ¿Qué prefiere? Tenemos un poco de todo. Es uno de nuestros pasatiempos.

—Solo bebo whisky escocés, muchacho —se apresuró a decir con su voz sonora.

—De acuerdo —dije. ¡Muchacho!—. Claro que sí, lo sabía.

Tocó con los dedos la maleta, que estaba junto al sofá. Se hacía su composición de lugar. No se lo reproché.

—La llevaré a tu habitación —le dijo mi mujer. —No, está bien —dijo el ciego en voz alta—. Ya la llevaré yo cuando suba.

—¿Con un poco de agua, el whisky? —le pregunté.

—Muy poca.

—Lo sabía.

—Solo una gota —dijo él—. Ese actor irlandés, ¿Barry Fitzgerald? Soy como él. Cuando bebo agua, decía Fitzgerald, bebo agua. Cuando bebo whisky, bebo whisky.

Mi mujer se echó a reír. El ciego se llevó la mano a la barba. Se la levantó despacio y la dejó caer.

Preparé las copas, tres vasos grandes de whisky con un chorrito de agua en cada uno. Luego nos pusimos cómodos y hablamos de los viajes de Robert. Primero, el largo vuelo desde la costa Oeste a Connecticut. Luego, de Connecticut aquí, en tren. Tomamos otra copa para esa parte del viaje.

Recordé haber leído en algún sitio que los ciegos no fuman porque, según dicen, no pueden ver el humo que exhalan. Creí que al menos sabía eso de los ciegos. Pero este ciego en particular fumaba el cigarrillo hasta el filtro y luego encendía otro. Llenó el cenicero y mi mujer lo vació.

Cuando nos sentamos a la mesa para cenar, tomamos otra copa. Mi mujer llenó el plato de Robert con un filete grueso, patatas al horno, judías verdes. Le unté con mantequilla dos rebanadas de pan.

—Ahí tiene pan y mantequilla —le dije, bebiendo parte de mi copa—. Y ahora recemos.

El ciego inclinó la cabeza. Mi mujer me miró con la boca abierta.

—Roguemos para que el teléfono no suene y la comida no esté fría —dije.

Nos pusimos al ataque. Nos comimos todo lo que había en la mesa.

Devoramos como si no nos esperase un mañana. No hablamos. Comimos. Nos atiborramos. Como animales. Nos dedicamos a comer en serio. El ciego localizaba inmediatamente la comida, sabía exactamente dónde estaba todo en el plato. Lo observé con admiración mientras manipulaba la carne con el cuchillo y el tenedor. Cortaba dos trozos de filete, se llevaba la carne a la boca con el tenedor, se dedicaba luego a las patatas asadas y a las judías verdes, y después partía un trozo grande de pan con mantequilla y se lo comía. Lo acompañaba con un buen trago de leche. Y, de vez en cuando, no le importaba utilizar los dedos.

Terminamos con todo, incluyendo media tarta de fresas. Durante unos momentos quedamos inmóviles, como atontados. El sudor nos perlaba el rostro. Al fin nos levantamos de la mesa, dejando los platos sucios. No miramos atrás. Pasamos al cuarto de estar y nos dejamos caer de nuevo en nuestro sitio. Robert y mi mujer, en

el sofá. Yo ocupé la butaca grande. Tomamos dos o tres copas más mientras charlaban de las cosas más importantes que les habían pasado durante los últimos diez años. En general, me limité a escuchar. De vez en cuando intervenía. No quería que pensase que me había ido de la habitación, y no quería que ella creyera que me sentía al margen. Hablaron de cosas que les habían ocurrido —¡a ellos!— durante esos diez años. En vano esperé oír mi nombre en los dulces labios de mi mujer: «Y entonces mi amado esposo apareció en mi vida», algo así. Pero no escuché nada parecido. Hablaron más de Robert. Según parecía, Robert había hecho un poco de todo, un verdadero ciego aprendiz de todo y maestro de nada. Pero en época reciente su mujer y él distribuían los productos Amway, con lo que se ganaban la vida más o menos, según pude entender. El ciego también era aficionado a la radio. Hablaba con su voz grave de las conversaciones que había mantenido con operadores de Guam, en las Filipinas, en Alaska e incluso en Tahití. Dijo que tenía muchos amigos por allí, si alguna vez quería visitar esos países. De cuando en cuando volvía su rostro ciego hacia mí, se ponía la mano bajo la barba y me preguntaba algo. ¿Desde cuándo tenía mi empleo actual? (Tres años.) ¿Me gustaba mi trabajo? (No.) ¿Tenía intención de conservarlo? (¿Qué remedio me quedaba?) Finalmente, cuando pensé que empezaba a quedarse sin cuerda, me levanté y encendí la televisión.

Mi mujer me miró con irritación. Empezaba a acalorarse. Luego miró al ciego y le preguntó:

—¿Tienes televisión, Robert?

—Querida mía —contestó el ciego—, tengo dos televisores. Uno en color y otro en blanco y negro, una vieja reliquia. Es curioso, pero cuando enciendo la

televisión, y siempre estoy poniéndola, conecto el aparato en color. ¿No te parece curioso?

No supe qué responder a eso. No tenía absolutamente nada que decir.

Ninguna opinión. Así que vi las noticias y traté de escuchar lo que decía el locutor.

—Esta televisión es en color —dijo el ciego—. No me preguntéis cómo, pero lo sé.

—La hemos comprado hace poco —dije.

El ciego bebió un sorbo de su vaso. Se levantó la barba, la olió y la dejó caer. Se inclinó hacia adelante en el sofá. Localizó el cenicero en la mesa y aplicó el mechero al cigarrillo. Se recostó en el sofá y cruzó las piernas, poniendo el tobillo de una sobre la rodilla de la otra.

Mi mujer se cubrió la boca y bostezó. Se estiró.

—Voy a subir a ponerme la bata. Me apetece cambiarme. Ponte cómodo, Robert —dijo.

—Estoy cómodo —repuso el ciego.

—Quiero que te sientas a gusto en esta casa.

—Lo estoy —aseguró el ciego.

Cuando salió de la habitación, escuchamos el informe del tiempo y luego el resumen de los deportes. Para entonces, ella había estado ausente tanto tiempo, que yo ya no sabía si iba a volver. Pensé que se habría acostado. Deseaba que bajase. No quería quedarme solo con el ciego. Le pregunté si quería otra copa y me respondió que naturalmente que sí. Luego le pregunté si le apetecía fumar un poco de mandanga

conmigo. Le dije que acababa de liar un porro. No lo había hecho, pero pensaba hacerlo en un periquete.

—Probaré un poco —dijo.

—Bien dicho. Así se habla.

Serví las copas y me senté a su lado en el sofá. Luego lié dos canutos gordos. Encendí uno y se lo pasé. Se lo puse entre los dedos. Lo cogió e inhaló.

—Reténgalo todo lo que pueda —le dije.

Vi que no sabía nada del asunto.

Mi mujer bajó llevando la bata rosa con las zapatillas del mismo color.

—¿Qué es lo que huelo? —preguntó.

—Pensamos fumar un poco de hierba —dije.

Mi mujer me lanzó una mirada furiosa. Luego miró al ciego y dijo:

—No sabía que fumaras, Robert.

—Ahora lo hago, querida mía. Siempre hay una primera vez. Pero todavía no siento nada.

—Este material es bastante suave —expliqué—. Es flojo. Con esta mandanga se puede razonar. No le confunde a uno.

—No hace mucho efecto, muchacho —dijo, riéndose.

Mi mujer se sentó en el sofá, entre los dos. Le pasé el canuto. Lo cogió, le dio una calada y me lo volvió a pasar.

—¿En qué dirección va esto? —preguntó—. No debería fumar. Apenas puedo tener los ojos abiertos. La cena ha acabado conmigo. No he debido comer tanto.

—Ha sido la tarta de fresas —dijo el ciego—. Eso ha sido la puntilla.

Soltó una enorme carcajada. Luego meneó la cabeza.

—Hay más tarta —le dije.

—¿Quieres un poco más, Robert? —le preguntó mi mujer.

—Quizá dentro de un poco.

Prestamos atención a la televisión. Mi mujer bostezó otra vez.

—Cuando tengas ganas de acostarte, Robert, tu cama está hecha —dijo—. Sé que has tenido un día duro. Cuando estés listo para ir a la cama, dilo. —Le tiró del brazo—. ¿Robert?

Volvió de su ensimismamiento y dijo:

—Lo he pasado verdaderamente bien. Esto es mejor que las cintas, ¿verdad?

—Le toca a usted —le dije, poniéndole el porro entre los dedos.

Inhaló, retuvo el humo y luego lo soltó. Era como si lo estuviese haciendo desde los nueve años.

—Gracias, muchacho. Pero creo que esto es todo para mí. Me parece que empiezo a sentir el efecto.

Pasó a mi mujer el canuto chisporroteante.

—Lo mismo digo —dijo ella—. Ídem de ídem. Yo también.

Cogió el porro y me lo pasó.

—Me quedaré sentada un poco entre vosotros dos con los ojos serrados. Pero no me prestéis atención, ¿eh? Ninguno de los dos. Si os molesto, decidlo. Si no, es posible que me quede aquí sentada con los ojos cerrados hasta que os marchéis a acostar. Tu cama está hecha, Robert, para cuando quieras. Está al lado de nuestra habitación, al final de las escaleras. Te acompañaremos cuando estés listo. Si me duermo, despertadme, chicos.

Al decir eso, cerró los ojos y se durmió.

Terminaron las noticias. Me levanté y cambié de canal. Volví a sentarme en el sofá. Deseé que mi mujer no se hubiera quedado dormida. Tenía la cabeza apoyada en el respaldo del sofá y la boca abierta. Se había dado la vuelta, de modo que la bata se le había abierto revelando un muslo apetitoso. Alargué la mano para volverla a tapar y entonces miré al ciego. ¡Qué coño! Dejé la bata como estaba.

—Cuando quiera un poco de tarta, dígalo —le recordé.

—Lo haré.

—¿Está cansado? ¿Quiere que le lleve a la cama? ¿Le apetece irse a la piltra?

—Todavía no —contestó—. No, me quedaré contigo, muchacho. Si no te parece mal. Me quedaré hasta que te vayas a aceitar. No hemos tenido oportunidad de hablar. ¿Comprendes lo que quiero decir? Tengo la impresión de que ella y yo hemos monopolizado la velada.

Se levantó la barba y la dejó caer. Cogió los cigarrillos y el mechero.

—Me parece bien —dije, y añadí—: Me alegro de tener compañía.

Y supongo que así era. Todas las noches fumaba hierba y me quedaba levantado hasta que me venía el sueño. Mi mujer y yo rara vez nos acostábamos al mismo tiempo. Cuando me dormía, empezaba a soñar. A veces me despertaba con el corazón encogido.

En la televisión había algo sobre la iglesia y la Edad Media. No era un programa corriente. Yo quería ver otra cosa. Puse otros canales. Pero tampoco había nada en los demás. Así que volví a poner el primero y me disculpé.

—No importa, muchacho —dijo el ciego—. A mí me parece bien. Mira lo que quieras. Yo siempre aprendo algo. Nunca se acaba de aprender cosas. No me vendría mal aprender algo esta noche. Tengo oídos.

No dijimos nada durante un rato. Estaba inclinado hacia adelante, con la cara vuelta hacia mí, la oreja derecha apuntando en dirección al aparato. Muy desconcertante. De cuando en cuando dejaba caer los párpados para abrirlos luego de golpe, como si pensara en algo que oía en la televisión.

En la pantalla, un grupo de hombres con capuchas eran atacados y torturados por otros vestidos con trajes de esqueleto y de demonios. Los demonios llevaban máscaras de diablo, cuernos y largos rabos. El espectáculo formaba parte de una procesión. El narrador inglés dijo que se celebraba en España una vez al año. Traté de explicarle al ciego lo que sucedía.

—Esqueletos. Ya sé —dijo, moviendo la cabeza.

La televisión mostró una catedral. Luego hubo un plano largo y lento de otra. Finalmente, salió la imagen de la más famosa, la de París, con sus arbotantes y sus flechas que llegaban hasta las nubes. La cámara se retiró para mostrar el conjunto de la catedral surgiendo por encima del horizonte.

A veces, el inglés que contaba la historia se callaba, dejando simplemente que el objetivo se moviera en torno a las catedrales. O bien la cámara daba una vuelta por el campo y aparecían hombres caminando detrás de los bueyes. Esperé cuanto pude. Luego me sentí obligado a decir algo:

—Ahora aparece el exterior de esa catedral. Gárgolas. Pequeñas estatuas en forma de monstruos. Supongo que ahora están en Italia. Sí, en Italia. Hay cuadros en los muros de esa iglesia.

—¿Son pinturas al fresco, muchacho? —me preguntó, dando un sorbo de su copa.

Cogí mi vaso, pero estaba vacío. Intenté recordar lo que pude.

—¿Me pregunta si son frescos? —le dije—. Buena pregunta. No lo sé.

La cámara enfocó una catedral a las afueras de Lisboa. Comparada con la francesa y la italiana, la portuguesa no mostraba grandes diferencias. Pero existían. Sobre todo en el interior. Entonces se me ocurrió algo.

—Se me acaba de ocurrir algo. ¿Tiene usted idea de lo que es una catedral? ¿El aspecto que tiene, quiero decir? ¿Me sigue? Si alguien le dice la palabra catedral, ¿sabe usted de qué le hablan? ¿Conoce usted la diferencia entre una catedral y una iglesia baptista, por ejemplo?

Dejó que el humo se escapara despacio de su boca.

—Sé que para construirla han hecho falta centenares de obreros y cincuenta o cien años —contestó—. Acabo de oírse lo decir al narrador, claro está. Sé que en una catedral trabajaban generaciones de una misma familia. También lo ha dicho el comentarista. Los que empezaban, no vivían para ver terminada la obra. En ese sentido, muchacho, no son diferentes de nosotros, ¿verdad?

Se echó a reír. Sus párpados volvieron a cerrarse. Su cabeza se movía. Parecía dormir. Tal vez se figuraba estar en Portugal. Ahora, la televisión mostraba otra catedral. En Alemania, esta vez. La voz del inglés seguía sonando monótonamente.

—Catedrales —dijo el ciego.

Se incorporó, moviendo la cabeza de atrás adelante.

—Si quieres saber la verdad, muchacho, eso es todo lo que sé. Lo que acabo de decir. Pero tal vez quieras describirme una. Me gustaría. Ya que me lo preguntas, en realidad no tengo una idea muy clara.

Me fijé en la toma de la catedral en la televisión. ¿Cómo podía empezar a describírsela? Supongamos que mi vida dependiera de ello. Supongamos que mi vida estuviese amenazada por un loco que me ordenara hacerlo, o si no...

Observé la catedral un poco más hasta que la imagen pasó al campo. Era inútil. Me volví hacia el ciego y dije:

—Para empezar, son muy altas.

Eché una mirada por el cuarto para encontrar ideas.

—Suben muy arriba. Muy alto. Hacia el cielo. Algunas son tan grandes que han de tener apoyo. Para sostenerlas, por decirlo así. El apoyo se llama arbotante. Me recuerdan a los viaductos, no sé por qué. Pero quizá tampoco sepa usted lo que son los viaductos. A veces, las catedrales tienen demonios y cosas así en la fachada. En ocasiones, caballeros y damas. No me pregunte por qué.

El asentía con la cabeza. Todo su torso parecía moverse de atrás adelante.

—No se lo explico muy bien, ¿verdad? —le dije.

Dejó de asentir y se inclinó hacia adelante, al borde del sofá. Mientras me escuchaba, se pasaba los dedos por la barba. No me hacía entender, eso estaba claro. Pero de todos modos esperó a que continuara. Asintió como si tratara de animarme. Intenté pensar en otra cosa que decir.

—Son realmente grandes. Pesadas. Están hechas de piedra. De mármol también, a veces. En aquella época, al construir catedrales los hombres querían

acercarse a Dios. En esos días, Dios era una parte importante en la vida de todo el mundo. Eso se ve en la construcción de catedrales. Lo siento —dije—, pero creo que eso es todo lo que puedo decirle. Esto no se me da bien.

—No importa, muchacho —dijo el ciego—. Escucha, espero que no te moleste que te pregunte. ¿Puedo hacerte una pregunta? Deja que te haga una sencilla. Contéstame sí o no. Sólo por curiosidad y sin ánimo de ofenderte. Eres mi anfitrión. Pero ¿eres creyente en algún sentido? ¿No te molesta que te lo pregunte?

Meneé la cabeza. Pero él no podía verlo. Para un ciego, es lo mismo un guiño que un movimiento de cabeza.

—Supongo que no soy creyente. No creo en nada. A veces resulta difícil. ¿Sabe lo que quiero decir?

—Claro que sí. —Así es.

El inglés seguía hablando. Mi mujer suspiró, dormida. Respiró hondo y siguió durmiendo.

—Tendrá que perdonarme —le dije—. Pero no puedo explicarle cómo es una catedral. Soy incapaz. No puedo hacer más de lo que he hecho.

El ciego permanecía inmóvil mientras me escuchaba, con la cabeza inclinada.

—Lo cierto es —proseguí— que las catedrales no significan nada especial para mí. Nada. Catedrales. Es algo que se ve en la televisión a última hora de la noche. Eso es todo.

Entonces fue cuando el ciego se aclaró la garganta. Sacó algo del bolsillo de atrás. Un pañuelo. Luego dijo:

—Lo comprendo, muchacho. Esas cosas pasan. No te preocupes. Oye, escúchame. ¿Querías hacerme un favor? Tengo una idea. ¿Por qué no vas a buscar

un papel grueso? Y una pluma. Haremos algo. Dibujaremos juntos una catedral. Trae papel grueso y una pluma. Vamos, muchacho, tráelo.

Así que fui arriba. Tenía las piernas como sin fuerza. Como si acabara de venir de correr. Eché una mirada en la habitación de mi mujer. Encontré bolígrafos encima de su mesa, en una cestita. Luego pensé dónde buscar la clase de papel que me había pedido.

Abajo, en la cocina, encontré una bolsa de la compra con cáscaras de cebolla en el fondo. La vacié y la sacudí. La llevé al cuarto de estar y me senté con ella a sus pies. Aparté unas cosas, alisé las arrugas del papel de la bolsa y lo extendí sobre la mesita.

El ciego se bajó del sofá y se sentó en la alfombra, a mi lado.

Pasó los dedos por el papel, de arriba a abajo. Recorrió los lados del papel. Incluso los bordes, hasta los cantos. Manoseó las esquinas.

—Muy bien —dijo—. De acuerdo, vamos a hacerla.

Me cogió la mano, la que tenía el bolígrafo. La apretó.

—Adelante, muchacho, dibuja —me dijo—. Dibuja. Ya verás. Yo te seguiré. Saldrá bien. Empieza ya, como te digo. Ya verás. Dibuja.

Así que empecé. Primero tracé un rectángulo que parecía una casa. Podía ser la casa en la que vivo. Luego le puse el tejado. En cada extremo del tejado, dibujé flechas góticas. De locos.

—Estupendo —dijo él—. Magnífico. Lo haces estupendamente. Nunca en la vida habías pensado hacer algo así, ¿verdad, muchacho? Bueno, la vida es rara, ya lo sabemos. Venga. Sigue.

Puse ventanas con arcos. Dibujé arbotantes. Suspendí puertas enormes. No podía parar. El canal de la televisión dejó de emitir. Dejé el bolígrafo para abrir y cerrar los dedos. El ciego palpó el papel. Movía las puntas de los dedos por encima, por donde yo había dibujado, asintiendo con la cabeza.

—Esto va muy bien —dijo.

Volví a coger el bolígrafo y él encontró mi mano. Seguí con ello. No soy ningún artista, pero continué dibujando de todos modos.

Mi mujer abrió los ojos y nos miró. Se incorporó en el sofá, con la bata abierta.

—¿Qué estáis haciendo? —preguntó—. Contádmelo. Quiero saberlo.

No le contesté.

—Estamos dibujando una catedral —dijo el ciego—. Lo estamos haciendo él y yo. Aprieta fuerte —me dijo a mí—. Eso es. Así va bien. Naturalmente. Ya lo tienes, muchacho. Lo sé. Créas que eras incapaz. Pero puedes, ¿verdad? Ahora vas echando chispas. ¿Entiendes lo que quiero decir? Verdaderamente vamos a tener algo aquí dentro de un momento. ¿Cómo va ese brazo? —me preguntó—. Ahora pon gente por ahí. ¿Qué es una catedral sin gente?

—¿Qué pasa? —inquirió mi mujer—. ¿Qué estás haciendo, Robert? ¿Qué ocurre?

—Todo va bien —le dijo a ella. Y añadió, dirigiéndose a mí: —Ahora cierra los ojos.

Lo hice. Los cerré, tal como me decía.

—¿Los tienes cerrados? —preguntó—. No hagas trampa.

—Los tengo cerrados.

—Manténlos así. No pares ahora. Dibuja.

Y continuamos. Sus dedos apretaban los míos mientras mi mano recorría el papel. No se parecía a nada que hubiese hecho en la vida hasta aquel momento.

Luego dijo:

—Creo que ya está. Me parece que lo has conseguido. Echa una mirada. ¿Qué te parece?

Pero yo tenía los ojos cerrados. Pensé mantenerlos así un poco más. Creí que era algo que debía hacer.

—¿Y bien? —preguntó—. ¿Estás mirándolo?

Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero yo no tenía la impresión de estar dentro de nada.

—Es verdaderamente extraordinario —dije.

6. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

OBRAS LITERARIAS

- ARISTÓTELES, *Poética*, s.l., Alianza Editorial, 2011.
- BUKOWSKI, Charles, *Adelante*, Madrid, Visor libros, 2006.
- . *Ausencia del héroe*, s.l., Anagrama, 2012.
- . *El amor es un perro del infierno: poemas 1974-1977*, Madrid, Visor libros, 2010.
- . *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco*, Barcelona, Anagrama, 2012 (1998).
- . *El padecimiento continuo*, Madrid, Visor libros, 2011.
- . *Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones*, Barcelona, Anagrama, 2006 (1974).
- . *Escrutaba la locura en busca de la palabra, la ruta, la vida*, Madrid, Visor libros, 2005 (2003).
- . *Factotum*, Barcelona, Anagrama, 2007 (1975).
- . *Fragmentos de un cuaderno manchado de vino*, s.l., Anagrama, 2009 (1990).
- . *La senda del perdedor*, Barcelona, Anagrama, 2007 (1982).
- . *Los placeres del condenado. Poemas 1951-1993*, Madrid, Visor libros, 2011 (2007).
- . *Mujeres*, Barcelona, Anagrama, 2006 (1978).
- . *Pulp*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- . *Secuelas de una larguísima nota de rechazo*, Madrid, Nórdica, 2008.
- . *Tráeme tu amor y otros relatos*, Barcelona, Libros del zorro rojo, 2011.
- BUKOWSKI, Charles y PURDY, Al., *The Bukowski/Purdy Letter*, Sutton West, 1983.
- CARVER, Raymond, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Madrid, Anagrama, 2014. (1997).

- . *Bajo una luz marina*, Madrid, Visor libros, 2005 (1986).
- . *Carver Country*, Barcelona, Anagrama, 2013.
- . *Catedral*, Barcelona, Anagrama, 2002 (1983).
- . *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Barcelona, Anagrama, 2007 (1981).
- . *Principiantes*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- . *Si me necesitas llámame*, Barcelona, Anagrama, 2008 (2000).
- . *Sin heroísmos, por favor*, Madrid, Bartleby, 2005 (1992).
- . *Todos nosotros*, Madrid, Barterleby Editores, 2006 (1996).
- . *Tres rosas amarillas*, Barcelona, Anagrama, 2007 (1988).
- . *Un sendero nuevo a la cascada*, Madrid, Visor libros, 2002 (1985).
- . *Vidas cruzadas*, Barcelona, Anagrama, 2008 (1993).
- CHEEVER, John, *Crónica de los Wapshot*, Barcelona, RBA, 2013.
- . *Cuentos Completos*, Barcelona, RBA, 2012.
- . *El nadador*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- . *La familia Wapshot*, Barcelona, Planeta, 2003.
- CHEJOV, Anton, *El beso*, Barcelona, Edhasa, 1980.
- CHERKOVSKI, Neeli, *Whitman's Wild Children*, Venice, Lapis, 1988.
- CUENCA, Luis Alberto de, *Antología poética*, Madrid, Castalia Didáctica, 2008.
- DREISER, Theodore, *Sister Carrie*, Nueva York, Norton, 1970.
- FORD, Richard, *Flores en las grietas*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- . *La última oportunidad*, Barcelona, Anagrama, 2008 (1981).
- FORD, Richard, «The Art of Fiction CXLVII. Interview by Bonnie Lyons», *The Paris Review* 140, 1996.
- FRANK, J., «Spatial Forma: Thirty Years After», en J.R. Smitten A. Daghistany [ed.], London, Cornell University Press, 1981. Vol. *Spatial Form In Narrative*.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Las partículas elementales*, Barcelona, Anagrama, 1998.

- . *Plataforma*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- JOYCE, James, *Dublineses*, Madrid, Alianza editorial, 2013.
- . *Retrato del artista adolescente*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1982 (1916).
- KUNDERA, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.
- SALTER, James, *La última noche*, Barcelona, Salamandra, 2013 (2006).
- . *Todo lo que hay*, Barcelona, Salamandra, 2015 (2014).
- STEINBECK, John, *The Grapes of Wrath*, Nueva York, Penguin, 1986.
- WOLFF, Tobias, *Aquí empieza nuestra historia*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- . *Cazadores en la nieve*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- . *Vida de este chico*, Madrid, Alfaguara, 1997.

ESTUDIOS CRÍTICOS

- ADAM, J.M. y PETITJEAN, A, *Le texte descriptif*, París, Nathan, 1989.
- AINSA, F., «La demarcación del espacio en la ficción novelesca», en Santos Sanz de Villanueva y Carlos J. Barbachano (comps.), *Teoría de la novela*, Madrid, SGEL, 1976.
- ALBADALEJO, T., «Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario)», *Investigaciones Semióticas III (Retórica y Lenguajes)*, Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Vol. 1, Madrid, 1988.
- . *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.
- AMBROSIO, I., *Ideologías y técnicas literarias*. [trad. de A. Sánchez Trigueros], Madrid, Akal, 1975.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984.
- ARMSTRONG, Cristopher y WYILE, Herb, *Firing the Reginal Can(n)on: Liberal Pluralism, Social Agency, and David Adams Richards's Miramichi Trilogy*, Toronto, Studies in Canadian Literature, 1997.
- ARNALDO, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987.
- AUERBACH, E., *Mimesis: La realidad en la literatura*. [trad. de I. Villanueva y E. Imaz], 1950. [México DF, 1942].
- BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*. [trad. de H.S. Kriúkova y V. Cazcarra], Madrid, Taurus, 1991.

- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* [trad. de J. Franco], Madrid, Cátedra, 1990.
- BARTH, John, *A Few Words about Minimalism*, Nueva York, New York Times Book Review, 1986.
- BARTHES, R., *Introducción al análisis estructural del relato*. [trad. de B. Dorriots], México, Premiá, 1988.
- . *The Pleasure of the Text*, New York, Hill and Wang, 1975.
- BATTY, Michael y LONGLEY, Paul, *Fractal Cities: A Geometry of form and function*, Londres, Academy press, 1994.
- BELL, Madison, *Less is Less: The Dwindling American Short Story*, s.l., Harper's, 1986.
- BELTRÁN ALMERÍA, L., *La imaginación literaria: La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002.
- . *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- BLOEMINK, Bárbara J., *Really Bites: Realism in Contemporary Art*, Kemper Museum of Contemporary Art, Past Exhibitions, 1996.
- BODDY, Kasia, *Companion-Souls of the Short Story: Anton Chekhov and Raymond Carver*, Scottish-Slavonic Review, 1992.
- BONNER, Thomas Jr., *Independence Day. America 9*, s.l., Rev. of Independence Day, 1995.
- BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.
- . *Mimesis: Las imágenes de las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- BUFORD, Bill, «Editorial», *Granta* 8, London, 1983.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, 1985.
- BUTLER, Robert, *Farrel Ethnic Neighborhood and Wright's Urban Ghetto: Two Vision of Chicago's South Side*, s.l., Melus, 1993.

- CALATRAVA, Juan y NERDINGER, Winfried, *Arquitectura escrita*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010.
- CAMPO BAEZA, Alberto, *La idea construida: La arquitectura a la luz de las palabras*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996.
- CATELLI, N, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
- CERTEAU, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Steven Rendall, 1984.
- CHATMAN, S., *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine* [trad. de M.J. Fernández Prieto], Madrid, Taurus, 1990.
- CHÉNETIER, Marc, *Living On/Off the 'Reserve': Performance, Interrogation, and Negativity in the Works of Raymond Carver*, Carbondale, Southern Illinois, Marc Chénétier, 1986.
- CHERKOVSKI, Neeli, *Whitman's Wild Children*, Venice, Lapis, 1988.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999 (6ª edición).
- CIRLOT, J.E., *A Dictionary of Symbols*. [trad. de J. Sage], London, Routledge and Kegan, 1971. (1962).
- COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001 (6ª edición).
- COURTÉS, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*, Paris, Hachette, 1976.
- CROS, E., *Literatura, Ideología y sociedad* [trad. de S. García Mouton], Madrid, Gredos, 1986.
- CROUSE, David, *Resisting Reduction: Closure in Richard Ford's Rock Springs and Alice Munro's Friend of My Youth*, Canada, Canadian Literature, 1995.
- DAVEY, Frank, *Discourse and Determinism in Nights Below Station Street*, Open Letter, 1989.
- DE LA SOTA, Alejandro, *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Madrid, Ediciones Pronaos, 1989.
- DEL PRADO, J., *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid, Síntesis, 2000.

- DEL REY AYNAT, Miguel, *Entorno al proyecto (Un ensayo sobre la disciplina del proyecto en Arquitectura)*, Valencia, Ediciones generales de construcción, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *The Principle of Reason: The University in the Eyes of Its Pupils*, Nueva York, Robert Con Davis and Ronal Schleifer eds., 1994.
- DUNN, Robert, *After Minimalism*, Mississippi, Mississippi Review 40/41, 1985.
- DUPUY, Edward, *The Confessions of an Ex-Suicide: Releting and Recovery in Richard Ford's The Sportswriter*, s.l., The Souther Literary Journal, 1990.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Select Prose and Poetry*, New York, Rinehart and Winston, 1969.
- ENGELHART, Tom, *The End of Victory Culture: Cold War America and Disillioning of a Generation*, Nueva York, HarperCollins, 1995.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, «¿Minimalismo Sucio?», *Arquitectura Viva*, N.º 3, Noviembre, Madrid, AviSa, 1988.
- FISAC SERNA, Miguel, «Concepción y construcción de edificios desde el punto de vista del arquitecto», Ninth Congress of the Fédération Internationale de la Précontrainte, Stockholm, s.n., 1982.
- FONTANA, Ernest, *Bukowski's Ham on Rye and the Los Angeles Novel*, The Review of Contemporary Fiction, 1985.
- FORD, Richard, *The Art of Fiction CXLVII. Interview by Bonnie Lyons*, New York, The Paris Review, 140, 1996.
- FRANK, J., «Spatial Forma: Thirty Years After», en J.R. Smitten A. Daghistany [ed.], *Spatial Form In Narrative*, London, Cornell University Press, 1981.
- FRÉDÉRIC Druot, LACATON, Anne y VASSAL, Jean-Philippe, *Plus*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- FUENTES, C., *Tiempos y espacios*, Madrid, FCE, 1988.
- FURST, Lilian R., *All is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Durham, Duke, 1995.
- FURST, Lilian R. y SKRINE, Peter N., *Naturalism*, Londres, Methuen, 1971.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., «El espacio en la ficción narrativa», en J.M. Pozuelos Yvancos y F. Vicente Gómez [eds.], *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, Universidad de Murcia, 1996)*.
- . «Sobre el relato interrumpido», *Revista de literatura*, Tomo L, N.º 100, 1988.
- GENETTE, G., *Fronteras del relato* [trad. de B. Dorriots], México, Premiá, 1988.
- GIEDION, Siegfried, *Espacio, tiempo y arquitectura (el futuro de una nueva tradición)*, Madrid, Dossat, 1978.
- GIVELLO, Paul, *American Literary Naturalism and its Twentieth-Century Transformations*, Athens, Gergica, 1994.
- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980.
- HABEGGER, Alfred, «Realism». *Gender, Fantasy, and Realism in American Fiction*, Nueva York, Donal Pizer, 1982.
- HALLET, Cynthia J., *Minimalism and the Short Story*, s.l., Studies in Short Fiction, 1996.
- HARRISON, Russell, *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski*, Santa Rosa, Black Sparrow, 1994.
- HARSCHKOP, B., *Ficcionalidad y campos de referencia* [trad. de E. Contreras], Madrid, Arco, 1997.
- HASHIMOTO, Hiromi, *Trying to Understand Raymond Carver's Revisions*, Carver: The Raymond Carver Website, 11 april 2000.
- HEMMINGSON, Michael, *The Dirty Realism Duo: Charles Bukowski Raymond Carver*, United States, Wildside Press, 2008.
- JAKOBSON, R., *Sobre el realismo artístico*. [trad. de A.N. Nethol], Buenos Aires, Signos, 1965.
- JAMESON, Frederic, *Documentos de cultura, documentos de Barbarie*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1989.
- . *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012.
- . *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New Delhi, Aakar Books, 2006.

- . *Representar El Capital. Una lectura del tomo I*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . *Marxism and Form*, Princeton, Princeton UP, 1971.
- JENCKS, Charles, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism*, London, Yale University Press, 2002.
- . *The Architecture of the Jumping Universe: a Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture*, Chichester, Academy Editions, 1997.
- JENCKS, Charles y KROPF, Karl, *Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Chichester, 1997.
- JOUBERT, Joseph, *Sobre arte y literatura*, Cáceres, Periférica, 2007.
- JOYCE, William, *Miller, Bukowski & Their Enemies*, Greensboro, Avisson, 1996.
- KAYSER, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria* [trad. de M.D. Mouton y V. García Yebra], Madrid, Gredos, 1985 (1954).
- KLINKOWITZ, J., *Spatial Form in Contemporary Fiction*, en J. Smitten y A. Daghistany [eds.]. Ithaca, USA, Cornell University Press, 1988.
- KOCH, Stephen, y otros, «A Round-Table Discussion: Throwing Dirt on the Grave of Minimalism», s.l., Columbia: A Magazine of Poetry and Prose, 1989.
- KOOLHAAS, Rem, *Acerca de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014.
- . *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- . *Espacio Basura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- . *Grandeza o el Problema de la talla*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- . *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- . *Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
- KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce, *S, M, L, XL*, s.l., The Monacelli Press, 2010.
- LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1986 (1976).
- LEFAIVRE, Liane, «Foro en Delft. Otro realismo», *Arquitectura viva*, N.º 3, Madrid, AviSa, noviembre de 1988.

- LEFEBVRE, H., *Everyday Life in the Modern World*, Harmondsworth, Allen Lane, 1971.
- . *Writings on Cities*. [trad. de E. Lebas E. Kofman], Oxford, Blackwell, 1996.
- LEYVA, Juan Luis Trillo de, *La palabra y el dibujo*, s.l., Lampreave, 2012.
- LODGE, David, *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 2006 (1998).
- MADIGAN, Andrew J., «What Fame Is: Bukowski's Exploration of Self», s.l., *The Journal of American Studies*, 1996.
- MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 2002 (1993).
- McCAFFERY, Linda y GREGORY, Sinda, *An Interview with Raymond Carver. Raymond Carver. A Study of The Short Fiction*, Nueva York, Ewing Campbell, 1992.
- MONTANER, Josep María, *Después del movimiento moderno: Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999 (4ª edición).
- . *Las Formas del Siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- NESSET, Kirk, *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*, Atenas, Ohio UP, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, Madrid, Alianza, 2002 (1933).
- PAVEL, T., *Las fronteras de la ficción* [trad. de M. Baselga, Madrid, Arco, 1997].
- PEHNT, Wolfgang, *La arquitectura expresionista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- PIZER, Donald, *Documents of American Realism and Naturalism*, Illinois, Carbondale, 1998.
- PONS, Joan Puebla, *Neovanguardias y representaciones arquitectónicas (La expresión innovadora del proyecto contemporáneo)*, Barcelona, UPC, 2002.
- POZUELO YVANCOS, J.M. y GÓMEZ, F. Vicente, *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.
- RICHMOND, Steve, *Spinning Off Bukowski*, Northville, Sun Dog, 1996.
- ROJO, J.A., «La invasión de la realidad», Madrid, Babelia (*El País*), 17/3/2001.
- RUNYON, Randolph Paul, *Reading Raymond Carver*, Syracuse, Syracuse UP, 1992.

- RYAN, M.L., *Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción* [trad.de A. Ballesteros], Madrid, Arco, 1997.
- SAID, E.W., *Invention, Memory and Place*, s.l., Critical Inquiry 26, 2, 2000.
- SÁNCHEZ HARGUINDEY, Ángel, «Creadores de sentimientos: La estética de lo ínfimo». *Arquitectura Viva*, N.º 3, Madrid, AviSa, noviembre de 1988.
- SCHMIDT, S. J., *La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad. La ficción y la literatura*, Madrid, Arco, 1997.
- SHAUB, Thomas Hill, *American Fiction in The Cold War*, Madison, Wisconsin P, s.n., 1991.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, *Álvaro Siza, 1995-1999. Notas sobre la invención*, Madrid, El croquis, 1999.
- SMITH, Julian, *Charles Bukowski and the Avant-Garde*, The Review of Contemporary Fiction, 1993.
- SMITTEN, J.R. y DAGHISTANY, A., *Editors Preface*, London, Cornell University Press, 1981.
- SODOWSKY, Roland, *The Minimalis Short Story: Its Definition, Writers and (Small) Heyday*, s.l., Studies in Short Fiction, 1996.
- SPADARO, Marcela, «Materialidad en la obra de Zaha Hadid Architects», *Polis: Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, N.º 13, Milán, Universidad Nacional Litoral, 2014.
- STULL, William L., *Raymond Carver. The Dictionary of Literary Biography Yearbook*, Detroit, J.M. Brook, 1988.
- STULL, William L. y CARROLL, MAUREEN P., *Remembering Ray: A Composite Biography of Raymond Carver*, Santa Barbara, Capra, 1993.
- SULLIVAN, Louis, *Kindergarten Chats and others writings*, Nueva York, Wittenborn, 1947.
- TACCA, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, (1985) 1973.

- TRUSSLER, Michael, *Famous Times: Historicity in the Short Fiction of Richard Ford and Raymond Carver*, s.l., Wascana Review, 1994.
- VALERO RAMOS, Elisa, *La materia intangible, Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura*. Valencia, Ediciones generales de construcción. Colección memorias culturales, 2004.
- VALLES CALATRAVA, J.R., *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Almería, Universidad de Almería, 1999.
- VAN BAAK, J.J., *The place of space in narration*, Ámsterdam, Rodopi, 1983.
- VAN DIJK, L.M. y KINTSCH, W., *Strategies of Discourse Comprehension*, New York, Academic Press, 1983.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un joven novelista*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2012.
- VENTURI, Robert, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- VILLANUEVA, D., *Theories of Literary Realism*, Albany, State University of New York, 1992 (1997).
- VV.AA., *Expanded Icons*, N.º 170, Madrid, Arquitectura Viva, 2015.
- . *Más por menos*, N.º 133, Madrid, Arquitectura Viva.
- . Monografías, N.º 170, *Lacaton & Vassal- Strategies of the Essential*, Madrid, Arquitectura Viva, 2014.
- . *Obras de consumo*, N.º 74, Madrid, Arquitectura Viva, 2000.
- . *Realismo Sucio*, N.º 3, Madrid, Arquitectura Viva, noviembre de 1988.
- . *Foreign Office Architects 1996-2003: Complejidad y consistencia*, N.º 115/116, Madrid, El Croquis, 2003.
- . *Frank Gehry 1996-2003*, N.º 117, Madrid, El Croquis, 2003.
- . *Herzog & de Meuron 1998-2002: The nature of artifice/la naturaleza del artificio*, Madrid, El Croquis, 2002.

- . *Jean Nouvel 1994-2002: The symbolic order of the matter/el orden simbólico de la materia*, Madrid, El Croquis, 2002, N.º 113.
- . *Rem Koolhaas 1992-1996*, N.º 79, Madrid, El Croquis, 1996.
- . *Zaha Hadid 1996-2001*, N.º 103, Madrid, El Croquis, 2001.
- . *Dirty Realism*, Granta, N.º 8, Londres, 1983.
- WHITFIELD, Stephen J, *The Culture of the Cold War*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.
- WOLFF, Tobias, *Aquí empieza nuestra historia*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- . *Cazadores en la nieve*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- . *Vida de este chico*, Madrid, Alfaguara, 1997.

COMPROMISO DE RESPETO DE LOS DERECHOS DE AUTOR

El doctorando ANTONIO MARTÍNEZ ARAGÓN y los directores de la tesis ELISA VALERO RAMOS y JUAN CALATRAVA ESCOBAR, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.: Elisa Valero Ramos

Fdo.: Antonio Martínez Aragón

Fdo.: Juan Calatrava Escobar

Granada, 30 de marzo de 2.015

TESIS

EL ESPACIO DEL REALISMO SUCIO

ANTONIO MARTÍNEZ ARAGÓN

[Expresión Gráfica, Cartografía y Proyecto Urbano]

Departamento

Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería

Universidad de Granada 2015

Directores de Tesis

Elisa Valero Ramos

Juan Calatrava Escobar

30 de marzo de 2015

