

October 2015

EVOCACIÓN Y REIVINDICACIÓN DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN LA ARQUITECTURA MODERNA CON AMBICIÓN SOCIAL en las novelas Catálogo de Formas, de Nicolás Cabral, y La trabajadora, de Elvira Navarro

María-José Furió Sancho

independiente - Univ. Pompeu Fabra Barcelona, oceandrive53@hotmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>



Part of the [Architectural History and Criticism Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Marketing Commons](#), [Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Furió Sancho, María-José (2015) "EVOCACIÓN Y REIVINDICACIÓN DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN LA ARQUITECTURA MODERNA CON AMBICIÓN SOCIAL en las novelas Catálogo de Formas, de Nicolás Cabral, y La trabajadora, de Elvira Navarro," *Dissidences*: Vol. 6 : Iss. 11 , Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/3>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mdoyle@bowdoin.edu.

EVOCACIÓN Y REIVINDICACIÓN DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN LA ARQUITECTURA MODERNA CON AMBICIÓN SOCIAL en las novelas *Catálogo de Formas*, de Nicolás Cabral, y *La trabajadora*, de Elvira Navarro

Abstract / Resumen

Dos novelas publicadas en 2014 parecen dialogar en torno al tema de la función social de la arquitectura y del papel del artista –el creador, el escritor– en el seno de la sociedad en la que vive. Son *Catálogo de formas*, del argentino afincado en México, Nicolás Cabral (1975), y *La trabajadora*, de la sevillana instalada en Madrid Elvira Navarro (1978). La primera, una biografía ficcionalizada del arquitecto y pintor mexicano Juan O’Gorman, plantea una reivindicación de las vanguardias artísticas mientras *La trabajadora* describe los efectos psicológicos de la precarización laboral en una joven escritora española de clase media que debe trasladarse a un barrio surgido de la especulación durante el franquismo en la capital española y alquilar un cuarto del piso a una mujer extravagante. El individuo alienado del siglo XXI considerado como “resto social” se contraponen al artista de principios del XX que construye una biografía acorde con una ideología de emancipación de las clases desfavorecidas. *Catálogo de formas* responde a la pregunta que encierra *La trabajadora*: ¿qué ha sido de la arquitectura con intención social? Ambas novelas se oponen en su manera de plantear el género novela: entre la autoficción y el impulso utópico de las vanguardias.

Keywords / Palabras clave

novela española contemporánea, autoficción, biografía, Le Corbusier, Juan O’Gorman, vanguardias artísticas, arquitectura social, crisis económica global

**EVOCACIÓN Y REIVINDICACIÓN DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS
EN LA ARQUITECTURA MODERNA CON AMBICIÓN SOCIAL**

considerada en dos novelas contemporáneas

LA TRABAJADORA, de Elvira Navarro (España)

CATÁLOGO DE FORMAS, de Nicolás Cabral (México)

«L'architecture est le jeu, savant,
correct et magnifique des volumes sous la lumière.»
LE CORBUSIER, *Vers une architecture*.

En 2014 se han publicado dos novelas que parecen dialogar en torno al tema de la función social de la arquitectura y del papel del artista —el creador, el escritor— en el seno de la sociedad en la que vive. Se trata de *Catálogo de formas*, del argentino afincado en México, Nicolás Cabral (1975), y de *La trabajadora*, de la sevillana instalada en Madrid Elvira Navarro (1978). La *novelle* de Cabral —pues se trata de un texto que no llega a las 100 páginas— la publicó la pequeña editorial española Periférica, mientras el segundo texto, de unas densas 150 páginas, lo publicó la corporación Literatura Random House.

No es caprichoso mencionar que ambos escritores residen en una gran capital que no es su ciudad de origen, dado el peso que la reflexión sobre el espacio físico adquiere en sus respectivos textos.

Catálogo de formas, la primera novela de Cabral, es una biografía ficcionalizada del gran arquitecto mexicano de ascendencia irlandesa Juan O’Gorman (1905-1982), autor,

entre otras obras, del mural que recubre la fachada de la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El novel escritor selecciona en la trayectoria del pintor y arquitecto O’Gorman sus aspectos clave –la construcción del mural y la preparación del mosaico, relaciones con la esposa y el problemático vínculo con el progenitor, la amistad con la célebre pareja Rivera-Khalo, el fracaso de la utopía socialista y su efecto sobre la evolución ideológica e intelectual del artista, que lo condujo a reivindicar la arquitectura organicista, liderada por el norteamericano Frank Lloyd Wright--, y combina estos elementos con otros episodios fabulados que dan profundidad al yo íntimo del arquitecto, para construir lo que podríamos llamar un “artefacto” de reflexión. Los objetos de esa reflexión son varios. Por la condición de arquitecto del personaje protagonista –y del propio Nicolás Cabral--, parece esencial la que gira en torno a la función social de la arquitectura, considerada en el contexto histórico de O’Gorman aunque, como es lógico, con una clara interpelación al papel que tiene en la actualidad, en otro principio de siglo, cuando la arquitectura urbana cobra una función que llamamos espectacularizante, y cuyo significado, o intención, respondería a una convicción eufórica en el progreso, que probablemente se desvaneció con los atentados de 2001 contra las Torres Gemelas de Nueva York.

Una reflexión no secundaria sino imbricada en el estilo literario, en la estructura misma de *Catálogo de formas*, se pronuncia sobre la vigencia de las vanguardias. Interrogante y desafío que Nicolás Cabral formuló en un artículo – *Por una crítica de vanguardia*— publicado en 2009, con motivo del encuentro El Grito, en la Casa Refugio Citlaltépetl, México. La *nouvelle* responde afirmativamente con su propia existencia: qué forma puede adquirir hoy una obra de vanguardia literaria y qué clase de crítica literaria reclama mediante esta forma. La mejor respuesta a esa reclamación, a esa invocación, será, creo, la que cobre conciencia de que Cabral opera, impremeditadamente, sin alevosía, mediante la seducción del lector. No se trata, sin embargo, de la acepción más fácil del término, como una

sugestión destinada a suprimir la capacidad de juicio del lector sino en el mismo sentido que Jean Baudrillard definía y desarrolló el concepto en *De la seducción*: la irradiación de una intensidad, de una sobreabundancia del yo, que lleva al lector a interesarse por la forma como la obra de arte hace eco en él.

El lector capta la nitidez, la clara formulación de ideas, y su coherente ensamblaje con la estructura literaria elegida, al comparar *Catálogo de formas* con *La trabajadora*. De esta comparación, el lector algo familiarizado con la producción narrativa de los escritores españoles coetáneos de Navarro deduce asimismo el límite del marco de referencias en que estos escritores operan, la concreta presión ambiente a la que se hallan sometidos y que resulta de la identificación con un perfil de escritor construido en la última década, menos por el escritor que por la empresa editorial: en definitiva, el lector percibe una desorientación intelectual e ideológica, una sumisión y una desolación cuyas víctimas –los mismos escritores-- no logran atribuir a un “culpable” plausible.

La trabajadora, el yo como resto social

La estructura misma de la novela es un vehículo de la desolación, de la confusión que la autora de *La trabajadora*, Elvira Navarro, atribuye a sus protagonistas. *La trabajadora* no obedece a un plan narrativo concebido de antemano sino a una acumulación de materiales que, solo en su conclusión, permite al lector interpretar de forma cabal los sentidos que encierra. Lo cabal consiste aquí en pedir la respuesta que Nicolás Cabral da: qué ha ocurrido con la dimensión social de la arquitectura urbana; cómo se concibe el artista contemporáneo, el escritor, cuál el fracaso del arte, por qué se da la colisión entre individuo y explotación, entre creación y exhibición.

Dividida en tres partes, la primera --titulada «Fabio»--, reproduce el monólogo maníaco que Susana, inquilina en casa de la treintañera Elisa Núñez, ubicada en Madrid Sur, mantiene relatando su periodo de *locura* o delirio, cuando, con 27 años, bajo el efecto de

diversas drogas antidepresivas --«Para entonces ya me habían cambiado el risperdal por el litio: mi categoría pasó de esquizofrénica a bipolar. El litio tiene menos efectos secundarios y me dejaba atender a las conversaciones» (LT:13)--, procuraba a través de un anuncio encuentros sexuales con hombres y mujeres que deberían satisfacer un anhelo especialmente provocador: «Mi deseo se cifraba en que alguien me lamiera el coño con la regla en un día de luna llena» (LT:11). La oyente Elisa, escritora con algún libro publicado y en el momento de la narración colaboradora free-lance de una editorial que la explota y mal paga, también está tomando medicación antidepresiva, y se manifiesta consciente de que la impresión que en ella produce la narración de su inquilina puede estar distorsionada por los efectos de los fármacos: «[*al estar yo medicada me hacía dudar, como si lo que escuchaba pudiera absorberse con naturalidad sin una química intercediendo en mis células*]» (LT:14).¹ «[*Escuchaba desde mi nube: consistencia de los sueños, pero juraría que no soñaba*]» (LT:19). Susana, ya en la cuarentena cuando alquila el cuarto en el apartamento de Elisa, desarrolla una cierta actividad creativa, pues se dedica a recortar imágenes en tamaño miniatura que dispone recreando la ciudad de Madrid u otros ambientes, pero alterando arbitrariamente localizaciones distintivas, edificios, tramos urbanos, etc.

El discurso es a la vez *épatante* y autodenigrante --rasgo habitual en el discurso femenino en primera persona--, con algunos excursos al surrealismo, e introduce a una galería de personajes del mejor estilo *trash*, como el homosexual Fabio cuyas dimensiones contrastan grotescamente con la altura y la gordura de Susana --«Fabio se parecía al señor Galindo, el enano de ese programa de la tele que nadie se perdía» (LT:16). Esta galería de personajes y el estilo de pensamiento recuerdan en su estilización repulsiva la narrativa de Roberto Bolaño; estética que también bebe de la cultura norteamericana, el viejo realismo sucio, pasada por el turmomix de otros escritores españoles contemporáneos de la autora.

¹ Obsérvese, al paso, uno de los rasgos llamativos de la escritura de Navarro como es el uso incorrecto de los verbos: “interceder”, que no expresa sino la actuación de alguien a favor de otro para procurarle un bien.

Tales ingredientes de la marginalidad urbana manejados con desenvoltura constituyen, en parte, el factor decisivo en la repercusión que ha cosechado la tercera novela de Navarro.

El monólogo inicial va puntuado con esporádicas observaciones, no siempre breves, presentadas entre claudátors y en cursiva, realizadas por Elisa. La primera, con la que arranca la novela dice: «*[Este relato recoge lo que Susana me contó sobre su locura. También anoto alguna de mis reacciones, en verdad no muchas. Huelga añadir que su narración fue más caótica:]*» (LT:11). Sus observaciones presentan y acompañan la lectura y la detienen cuando el lector llega a cierto grado de exasperación por lo que parece tanto un inverosímil exceso de conciencia de la hablante como un exceso de perfección en el artificio. La narradora emplea diversos recursos para justificar la impresión de inverosimilitud, como son sugerir que pudo dormirse en medio de una frase o que su medicación pudo distorsionar lo que entendió. Por estas acotaciones al margen, el primer monólogo se presenta como doble ficción: es un ejercicio literario y un cuestionamiento de los límites de un estilo que ha estado vigente durante al menos toda la última década. Ofrecen una tregua al lector, pues cultivar la ambigüedad y el distanciamiento es aquí la única forma de no sabotear la narración a causa de su inverosimilitud: «*[Hice un gesto vago, como el de una gacela thompson al acecho de la cámara en un documental. Estuve a punto de decir algo, pero.]*» (LT:14). El estilo se agota en el cliché, por la cantidad de recursos de estilo y temáticos que excluye y que ya se ha convertido en receta de taller literario para *millennials*. Lo significativo es de qué modo los distintos discursos que, como cajas de muñecas, contiene esta novela se someten tácitamente a un superyó que, como una *mise-en-abîme*, se ha sometido previamente a otras autoridades. Las dos mujeres, medicadas para combatir una el brote psicótico, la otra los ataques de angustia que le asaltan cuando sus condiciones laborales empeoran, aceptan junto con la medicación la autoridad implícita en el diagnóstico que se hace de su malestar. El discurso que Elisa ofrece de su inquilina está sometido tanto a su juicio –aunque declara no confiar por completo en él, considerando posibles efectos secundarios de su medicación

o algún ataque de sueño— como al del lector. Si bien no puede prever cuál puede ser éste, la organización de la narración busca menos que la empatía, la compasión o la absolución a una hipotética falta de su personalidad y carácter, una confirmación de los valores que destila la narración y un refrendo a su acotación de la realidad.

Definición del “superyó” y el tercero ausente

Aparte del tercero interactivo y de los diferentes tipos de tercero que pueblan el espacio tercero, puede considerarse otro tipo de tercero, aquello que regula los intercambios entre los miembros de cualquier díada, tríada, grupo o grupos. La construcción mítica de Freud en *Tótem y Tabú* ilustra la aparición de una entidad intrapsíquica pero compartida que regula el comportamiento social...²

Mi intención es subrayar de qué modo la identificación de la autora-narradora con la realidad que demarca, y sus interpretaciones, reproduce una posición dramática de los artistas en los albores del XXI, y al compararla con la propuesta estética y temática de Nicolás Cabral en su planteamiento de la figura del artista moderno, su compromiso con la sociedad, destacar qué puede significar a día de hoy reivindicar las vanguardias.

de la desaparición del autor a finales de los sesenta y durante parte de los setenta, hemos pasado sin solución de continuidad a considerar la figura del autor como la primera y necesaria contextualización que la hermenéutica del texto exige, a su omnipresencia como referente de la obra y a lo que es aún más novedoso: la multiplicación seriada de su figura en diversas y a veces contradictorias imágenes. (Alberca, 2007: 27-28)³

El prólogo al segundo capítulo se cierra con una frase que da el tono de desolación que experimenta la narradora respecto de su carrera literaria: «Relato publicado en un extinto diario español» [LT:48], y la imbricación entre novela y autoficción. Se trata de *Público*, diario dirigido por el empresario Jaume Roures, que hizo gala de reclutar a periodistas, redactores y escritores jóvenes.

² Enrique Gratadoux, «El tercero y la terceridad en psicoanálisis», en *Revista Paraguaya de Psicoanálisis*, p. 127.

³ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, citado por José Martínez Rubio en su tesis, *La novela de investigación de escritor. Representaciones de la ambigüedad en la narrativa hispánica contemporánea (2001-2012)*, (Valencia: Universidad de Valencia, programa de Doctorado de Estudios Hispánicos Avanzados, p. 256).

Cuando digo que el relato agota su autosuficiencia —la que caracteriza el estilo narrativo de Bolaño— es porque la segunda parte está monopolizada por la voz, en primera persona, de la mujer que antes acotaba el discurso de Susana-Katia. Entonces abandona la poética del yo salvaje (egotista, provocador, animalizador) y Navarro explora la condición del escritor —mejor, de la mujer escritora— desde una perspectiva netamente pequeñoburguesa al relatar las condiciones en que tiene lugar la escritura de ficción, de la ficción-crónica que leemos. Describe de qué forma la realidad económica no solo condiciona y bloquea al creador sino que llega a colapsarlo. Al respecto, es revelador que las razones del estallido delirante de Susan sean bastante novelescas —hallándose en Cali, Colombia, donde cursaba Psicología en la universidad: «Un día me quedé dormida y cuando llegué al campus me encontré con un tiroteo. Parte de quienes venían conmigo a clase murieron. Fue entonces cuando me dio el brote psicótico. Vi cómo recogían los cadáveres y limpiaban la sangre. Treinta y dos personas muertas, ¿qué te parece?» (LT:93). Este episodio rocambolesco —que además nos dibuja a un personaje altruista, entregado a causas de carácter humanitario, tan a la moda desde el año 2000— evoca el imaginario del chileno Bolaño de *Los detectives salvajes*. En Cali participa como voluntaria de ayuda a una Ong que presta ayuda a niños de la calle y relata la extraña peripecia de una activista a la que los autores de la matanza buscan. En cualquier caso, a lo largo de la novela la escritora enfatiza a través de sus protagonistas principales la entidad ambigua de su discurso: no están seguras de recordar con claridad, no confían en que lo oído o visto no sea una fabulación o un delirio o realidad distorsionada por efecto de la medicación.

Como apuntaba en líneas anteriores, las razones novelescas, insólitas, de la *locura* de Susan contrastan con la ausencia de épica y de lírica del contexto de Elisa, hecho que provoca paulatinamente su trastorno de angustia. Es justamente esta falta de épica y de exaltación emocional de cualquier tipo el síntoma de la angustia que amenaza su equilibrio mental. La carencia de eros es el asunto que el filósofo alemán de origen coreano Byung

Chul-Han aborda precisamente en su ensayo *La agonía del Eros*, en él señala la falta de distancia entre las personas como uno de los motivos de ansiedad, de vaciamiento íntimo que se detecta en el hombre contemporáneo. La evocación implícita de la figura de Bolaño en esta novela que narra el bloqueo creativo de una joven escritora adquiere un carácter irónico para todo aquel que esté informado de la coincidencia entre el éxito del escritor chileno y la estabilidad económica que le brindó su vínculo con la editorial barcelonesa Anagrama, desde 1997, tras la publicación de *Putas asesinas*, título paradigmático de su producción.

Ambientada en los albores de la crisis económica española, posterior a la [debacle de Goldman Sachs](#), [la quiebra de Lehman Brothers](#), la situación financiera y laboral de *La trabajadora* se precariza más cuando la empresa editorial donde trabaja como correctora y técnica editorial opta por rebajar su salario y, más tarde, convertirla en colaboradora externa, sin garantizarle la continuidad ni el volumen de ingresos ni la puntualidad del pago. Su labor de correctora fácilmente se desliza a la de, en la práctica, *ghost writer* de la viuda de un relevante escritor español de la posguerra. Una de las primeras y significativas consecuencias de tal precarización es su expulsión del centro de la capital: al ser inasequibles los alquileres, debe desplazarse hasta Madrid Sur, espacio geográfico de inequívocas connotaciones para los madrileños, pero que los foráneos solo podemos barruntar y descifrar a través del relato, y de Google Maps. Para reducir sus gastos corrientes, decide alquilar una habitación del exiguo apartamento, momento en que entra en escena Susan, protagonista estelar del primer capítulo. Nótese que la escritora hace hincapié en el dato del margen de precios que está dispuesta a pagar por el alquiler del piso, obediente de forma implícita a las observaciones del editor que la “descubrió”, Constantino Bértolo⁴ quien repetidamente ha señalado que de la lectura de las novelas españolas

⁴ Constantino Bértolo, «Novelas, dinero y capital simbólico» en *Dossier 14*, (Chile: UDP Universidad Diego Portales de Chile, Escuela de Periodismo, Facultad de Comunicación y Letras, en <http://www.revistadossier.cl/novelas-dinero-y-capital-simbolico/>)

contemporáneas —específicamente las de los años 90— un lector del futuro a duras penas podrá formarse una idea del precio de los objetos y del coste de la vida para los personajes (también, para los propios narradores).

Con la llegada de Susan no solo su vida personal se ve invadida, también su espacio psicológico. El carácter “fantasma” de esta presencia se pone de manifiesto desde el principio —«Se presentó una mañana de noviembre» [LT:49]--, cuando tras entregarle las llaves desaparece durante varios días, causando desconcierto e irritación a la protagonista. El espacio físico exterior-interior —el piso, el barrio-- es trasunto del estado psicológico de la trabajadora; es, además, un personaje significativo de la novela, con un contenido metafórico y simbólico equivalente al de las ruinas en *Catálogo de formas*.

El escenario físico, geográfico, es personaje por partida doble (triple, según se considere): en las descripciones que la “trabajadora” hace del paisaje que asoma a sus ventanas —«frente al océano de edificios de ladrillo rojo y encima del solar, en cuyos mazacotes de tierra crecían jaramagos de un tenue amarillo» (LT:45)--⁵ y el que ella recorre o explora en sus excursiones nocturnas para procurarse un desahogo físico tras las muchas horas de trabajo frente a la pantalla del ordenador. Pero también en el paisaje duplicado que construye la “inquilina” con sus recortables, una miniaturización obsesiva, proliferante, de la ciudad, que será objeto de una exposición y de su *redención* social, cristalizando así su itinerario biográfico en una identidad social renovada como artista —«observados aisladamente, semejaban escenas de un cuadro de El Bosco y cromos de los álbumes infantiles de Iván Zulueta» [LT:53]--. A diferencia de Susan, que incorpora, recrea e impugna el paisaje, la urbe en suma, y tiene su cuerpo como eje de referencia, la trabajadora-escritora bloqueada se lanza a recorrerlo como si explorara un espacio delirante, que se pliega a una gramática abtrusa semejante a la de los sueños. En ese paisaje todo

⁵ Introduzco las citas que considero imprescindibles para ilustrar las afirmaciones desarrolladas en el artículo, por mantener la extensión del ensayo dentro de un límite manejable.

parece amenazador y promisorio, umbral de un infierno que alegoriza la degradación progresiva de su presente.

El Madrid del extrarradio y el calvario cristiano de la trabajadora, sin plena redención final, se complementan. La zona que recorre es Carabanchel, donde se encontraba la famosa cárcel de la capital, una zona abandonada por la que transitan gitanos que recogen objetos abandonados, desechos. Es un lugar donde puede correr peligro físico, por lo que sus incursiones implican cierto riesgo. Obsérvese que, como Cristo de los fariseos, en su camino la joven recibe y esquiva golpes y es increpada por estos sujetos (a los que en cierto momento llamará «maleantes»), encuentros al azar que encierran una connotación erótica masoquista sugerida en el tipo de atracción-repulsión que le inspiran, y son dentro del relato el contrapunto a los encuentros sexuales que Susan conseguía a través de sus anuncios:

A veces me cruzaba con los del camión (...) . Tendrían entre catorce y dieciséis años cuando yo cumplí los veinte y me topé con ellos por primera vez. Me lanzaron la esquina de una caja plagada de grapas, que me rozó el pelo y fue a clavarse en un arriate de Neptuno. (...) Solo ahora que retomaba mis paseos volvía a verlos. Eran más mayores y ya no me gritaban. Con todo, yo sentía una inquietud idéntica; temía que me tirasen de nuevo el borde de alguna caja con grapas. (...) Ellos eran apenas sombras asomando de la chapa azul. La madurez los había envuelto en una discreción que me gustaba, aunque solo de lejos» [LT: 57-8].

El Madrid de la periferia, con sus solares en desuso, sus casas en apariencia abandonadas pero habitadas subrepticamente, según delata el robo de luz a los postes de la calle (LT:143-4), se presenta en *La trabajadora* como una ciudad segunda, una ciudad-sombra, agazapada y enigmática, pero de ninguna manera de reciente creación. Con frecuencia, los diarios conservadores españoles publican reportajes o [artículos](#) que subrayan la peligrosidad de zonas y barrios de la ciudad considerados conflictivos por la policía, y donde una parte de los habitantes, de etnia gitana o inmigrantes sin papeles, se dedica al tráfico de droga u otras actividades ilegales. La escritora presenta este Madrid con naturalidad como un desecho, una realidad disgregada. También recurre a la estetización cultista: evoca a

pintores paisajistas dentro de un proceso dialéctico de interpretación del entorno y de desrealización: «Me dijeron que se trataba del cerro donde Antonio López pintó uno de sus cuadros» (LT:45). Esa ciudad de casas allanadas es una realidad oculta –porque la televisión no habla de ella, no la refleja en sus noticiarios— que emerge ineludible en el mismo sentido en que lo hace el inconsciente y con similares rasgos indescifrados, que ella considera amenazadores. Metafóricamente, este Madrid estigmatizado y doble sería el retrato secreto de Dorian Gray, una réplica cruel e hiperrealista del Madrid triunfal, tópica ciudad sobredimensionada, ciudad espectáculo, de la economía globalizada. Así considerado, el Madrid oficial es un simulacro del Madrid real, y la ciudad ha de ser la suma que incluya su lado oculto, reprimido. Es la culminación de un proceso que se apunta en *Catálogo de formas*.

Esa geografía inversa, el negativo de la ciudad oficial, metaforiza el fracaso de las expectativas socioprofesionales de la protagonista, quien, aunque consciente de que la coyuntura económica condiciona su horizonte inmediato, no llega a formular una reflexión política de calado. La protagonista representa, y es consciente de ello, a una generación española que ha conocido solamente el sistema democrático –Francisco Franco murió en 1975--, y que se ha formado en las ficciones que esta democracia, más audiovisual que parlamentaria, ha proyectado: el progreso social imparable y las clases medias como motor del crecimiento, lo que los líderes de la formación socialdemócrata española llaman el “pacto entre generaciones”. Elisa forma parte de esta clase social –no alude a la profesión del padre, y sí a la madre enferma, cuyas ropas ha heredado, y a la que evoca diría que como fantasma: los recorridos por la nueva geografía le recuerdan los que hacía en busca de medicamentos para ella— persuadida de que la formación superior era el mecanismo indispensable de ascenso social, que sí ha podido disfrutar la generación del 50.⁶ Sin

⁶ Merece la pena comparar con la similar trayectoria socioeconómica de distintos escritores de esta generación: Javier Marías (1951), Antonio Muñoz Molina (1956), José María Conget (1948), Arturo Pérez-Reverte (1951), etc.

embargo, como ella comprueba, la sumisión a las directrices de moda formuladas por las diversas autoridades intelectuales, que ha asimilado sin vocación crítica, la llevaron a cursar una carrera universitaria y más tarde un máster de edición y algún curso de inglés en el extranjero. Una vez en precario, mientras busca «acomodo» en otras editoriales, también se plantea crear una empresa de servicios editoriales, y así asiste a diversos cursillos de formación, como el de estrategia de negociación, típicos cursos con que la ideología ultraliberal engaña a una extensa capa de población instruida y desideologizada, a la que progresivamente ha proletarizado. Esta capa social, a la que pertenece la narradora, asume que son sus actitudes las que determinan el triunfo o el fracaso en su trayectoria socioprofesional, según se recoge en el monólogo, entre cínico y patético, que desgana la editora Carmentxu en el tercero de los monólogos femeninos importantes que incluye la novela.

Esa desideologización, pues, inoculada por el capitalismo tardío y los medios de comunicación ligados siempre a organismos políticos, esa interiorización de la tesis que asegura que es responsabilidad del propio sujeto su devenir socio-económico –mantra propagado por decenas de películas norteamericanas donde el honesto ingenio solitario triunfa sobre una adversidad que se revela el detonante de un éxito de alcance planetario–, lleva a Elisa a asistir a cursillos donde se imparten, supuestamente, habilidades cuya puesta en práctica ella describe en tono sarcástico: a negociar en el trabajo –*win-win*–, a gestionar el tiempo, etc., que en la práctica resultan un fracaso: «Tu estrategia no te beneficia. Ni siquiera supone una amenaza para mí» [LT: 104].

A lo largo de la novela, la trabajadora-escritora no muestra una formación humanista de calidad que le proporcione ya no solo alimento moral y sosiego a su mente, sino una posibilidad de abstraer su situación personal proyectándola a una reflexión de más alcance, de carácter filosófico o histórico o incluso poético trascendiéndose con ella. La finalidad utilitaria que atribuye a su formación agudiza la angustia fomentada por el

presente. Vemos a una mujer treintañera decepcionada al frustrarse sus expectativas de estabilidad económica, a causa de unas circunstancias históricas cuyas implicaciones no alcanza a calibrar.⁷ Este aspecto, con ser el dominante, me parece que no es el único, y tal vez ni siquiera el esencial. Conviene destacar que Elisa N. no se describe a sí misma como protagonista de un argumento familiar o sentimental que actúe de eje biográfico –del mismo modo que el cuerpo y el sexo son los ejes de la vivencia de Susana--, como ha sido habitual en la narrativa emanada de una sociedad burguesa contemporánea,⁸ o como sí ocurre en *Catálogo de formas*. Las tres mujeres cuya peripecia vertebraba el relato –la artista de *collages*, la escritora y la editora— discurren en torno a la patología, que es el tema central.

Elvira Navarro ilustra la figura de los escritores *millenials* como fracasados sociales que carecen del valor de ser exclusivamente bohemios y, concebida la bohemia como acto voluntario, ideológico, ser transgresores y acaso ofensivos para el sistema. Son, lo vemos, vanguardistas previsibles

La trabajadora contiene páginas notables, sobre todo las dedicadas a describir las periferias;⁹ en ellas no solo consigue vincular las connotaciones de *no man's land* a un territorio aparentemente conocido y acotado como es Madrid Sur sino que, a la vez, sugiere una traslación plástica de su estado de ánimo. Además conecta con una tradición narrativa española, que va por lo menos desde *Tiempo de silencio* (1961), de Luis Martín Santos, a la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga en su descripción del extrarradio madrileño arrasado por la guerra civil. También es notable la voz y la dicción de la autora en esos párrafos; demostraría aquí que su evolución como escritora pasa por desprenderse de las viejas capas de piel literaria que le han brindado el *grunge* o realismo feísta a lo Bolaño y el realismo de

⁷ Sin embargo, en los años de expansión económica, los del gobierno Aznar, apenas cuatro años antes del tiempo de acción de la novela, tanto los grandes medios de comunicación como los medios contraculturales advertían de las funestas consecuencias que traería el inevitable pinchazo de la burbuja financiera e inmobiliaria.

⁸ Por ejemplo, las novelas del madrileño Javier Marías.

⁹ Elvira Navarro administra desde hace años un blog llamado justamente *Periferia*: <http://madridesperiferia.blogspot.com.es/>

introspección sentimental que domina la segunda parte. Es decir, ya dispone de recursos expresivos para afirmarse sin el peaje de las influencias utilizadas hasta este momento.

Sin embargo, las lagunas de reflexión y la fijación en lo inmediato, que no pueden achacarse únicamente al estado depresivo ni a la búsqueda de una coherencia narrativa, delatan cierta pereza narcisista, si consideramos la cantidad de obras de ensayo publicadas en la primera década de este siglo dedicadas a estudiar la narrativa española y latinoamericana reciente, a comentar y discutir sus inercias y evolución, de forma que cualquiera que dé en llamarse escritor pueda encontrar reflejos de su condición y circunstancias. Es esta incapacidad o renuncia a analizar la superestructura económica que condiciona su estatus de escritora lo que lleva la novela hasta una forma sentimental, insatisfactoria para muchos lectores contemporáneos, y que explicaría las corrosivas consideraciones del lector anónimo que se desahogaba en el blog *La medicina de Tongoy*. (Véase el Apéndice.)

Por este conjunto de rasgos, cabe afirmar que el perfil del personaje corresponde, en definitiva, al estereotipo que el profesor Alberca¹⁰ traza en su ensayo dedicado al protagonista-tipo de la narrativa de autoficción contemporánea:

(...) la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo su carrera literaria. [Alberca, 2007: 22-24].

Dentro de ese desarrollo tópico del creador bloqueado, la novela que leemos no se construye mostrándonos a una narradora consciente de tener un asunto interesante entre manos –el acecho de la locura, el temor a que el presente sea un delirio fruto de una percepción distorsionada por la angustia y luego por las drogas prescritas por el médico, el

¹⁰ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, (Madrid, Biblioteca Nueva, 2007). Citado en la tesis *La novela de investigación de escritor. Representaciones de la ambigüedad en la narrativa hispánica contemporánea (2001-2012)*, de José Martínez Rubio, Universidad de Valencia, programa de Doctorado de Estudios Hispánicos Avanzados, p. 256.

impacto que el contexto económico tiene en la biografía de los individuos--, sino que se atiene al tópico que define a este perfil de escritores: su inclinación a ocuparse exclusivamente de sí mismos, de sus avatares cotidianos, a defender sus intereses, en este caso de supervivencia, define el desarrollo argumental y su (sin saberlo) irónico final. Al mismo tiempo, un yo paralelo observa desde una distancia escéptica y dialoga creativamente con el entorno desde la literatura sugiriendo que toda circunstancia contribuye a la creación literaria: «El dato me llegó como una iluminación; me dije que era el escritor de posguerra, cuya mirada planeaba por todo Madrid observando aquel crecimiento desconsiderado, quien me había inoculado esta información. Le pregunté a su fantasma dónde debía buscar más departamentos allanados que confirmaran la existencia de otra ciudad» [LT:144].

El libro se plantea como sublimación de la experiencia dramática del sujeto creador, en el sentido químico del término “sublimación”. Rubio describe una tipología del escritor contemporáneo, en la que encaja el perfil que Elisa Núñez traza de sí misma como escritora: «siguiendo las tesis de Zygmunt Bauman, esta nueva figura responde a un tipo de “intelectual líquido”, carente de épica y desligado de todo proyecto integral y colectivo, pero que busca su inserción individual como ciudadano y ensaya una actitud ética mediante la escritura».¹¹

Su necesidad de integrarse en el conjunto ortodoxo, partícipe de valores que hasta este momento no ha discutido, coincide en gran medida con el perfil de las personas que se congregaron en la plaza del Sol de Madrid durante las protestas masivas del 15-M de 2011. Como entonces, lo que surge es la figura de un individuo desconcertado, que asume dócilmente las consignas que las instituciones que le representan difunden hasta el momento en que se encuentran amenazados de expulsión de la sociedad del bienestar; son destinatarios de un conjunto de mensajes cínicos que les atribuyen la responsabilidad de su

¹¹ José Martínez Rubio, *La novela de investigación de escritor*, 20.

situación o bien los criminalizan por poner de relieve las contradicciones del sistema en el cenit de su perversión.

La narradora se halla –hecho sorprendente, según se considere, pues las protestas del 15-M de 2011 probablemente ya han tenido lugar cuando ella escribe— en la fase previa a la toma de conciencia política: en la somatización de los efectos de una precariedad laboral que las empresas, y los grandes medios de comunicación, promocionan cínicamente como “libertad del trabajador”. Le falta, de otro lado, tomar conciencia de otros hechos que explicarían o justificarían los ataques de angustia.

El fracaso de la bohemia

La trabajadora contiene algunas reflexiones sobre el acto de creación artística y sobre el papel que el arte ha adquirido en la sociedad española en la época democrática –por lo que es inevitable referirse a la conclusión que un lector con sentido crítico puede formular: el arte contemporáneo ha perdido su carácter revulsivo, hay decepción sobre el potencial carácter emancipador –de contacto con una forma superior de vida--; la noción pequeñoburguesa del arte instituida por las socialdemocracias europeas, es decir, el arte como redención y paliativo a la anomia de vidas comunes en el medio urbano, sanciona aquí el fracaso de la bohemia. El artista, y por ende el escritor, está obligado a crear algo diferente que sepulte estos objetos de autosatisfacción de clase.

Al contrario que los poetas y artistas de los albores del siglo XX, herederos de Rimbaud que preconizaban el desorden de todos los sentidos –*il faut être absolument moderne; un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*, Rimbaud en la *Lettre du Voyant*--, las mujeres artistas y creadoras de los albores del siglo XXI según la descripción de Navarro anhelan un reconocimiento que se paga en estatus, y el desorden de los sentidos que experimentan es fruto de las drogas legales recetadas por los psiquiatras y no el efecto de su ingestión lúdica, acto de exploración intelectual y contracultural .

Algo similar ocurre con el cuerpo (físico) de las mujeres que pueblan la novela: no son objetos evocadores del placer definido por un imaginario poético concreto —las mujeres orondas del siglo XIX, las escuálidas de Baudelaire y sus coetáneos, las sílfides a lo Twiggy de los 60, las deportistas de los 90—, sino el producto de la combinación de química —las drogas antidepresivas que engordan a Susan—, de desajustes alimentarios —exceso de café, tabaquismo, falta de apetito provocado por la angustia, bulimia depresiva. Las tres mujeres a las que Navarro dedica un monólogo se presentan como personajes alienados siendo su patología de carácter social; están enajenadas de un destino y las tres exponen sus deseos reprimidos —que solo Susan lleva a la práctica—; por ello sus monólogos —monólogos maníacos— traducen una existencia desligada de lo que en otras épocas se consideraba un destino femenino. Las tres resultan versiones anómalas de lo masculino, considerada la expresión de su escala de valores, con objetivos de vida ligados a una socialización exterior. Diríamos que reconocemos como esencialmente femenina la expresión de la angustia que experimentan, provocada por la indefensión laboral y su impotencia para enfrentarse a ella.

Menos que una igualdad dentro del sistema —donde lo femenino introduciría una variante particular—, su participación dentro del sistema de producción —editorial y literario en el caso de la protagonista, administrativo o humanitario en el de Susan— reproduce la figura masculina, pero degradada, es decir, en una versión subalterna. Las tres se presentan a sí mismas deseando algo distinto —los encuentros sexuales de Susan, el reconocimiento como artista con sus collages; la estabilidad económica y un presente inspirado, Elisa N.; la editora, por su parte, busca una evasión sensorial. De forma irónica, el destino de cada una es antes fruto del azar que de una comunicación coherente: Susan recibe la invitación de una galerista capaz de impulsar carreras de artistas emergentes solo porque el bar donde exponía se encuentra en su itinerario cotidiano. Elisa se va a vivir con un muchacho, Germán, al que en ningún párrafo se refiere como amante o novio. A lo mejor que aspira

Elisa Núñez es a inscribirse en geografías reconocibles. La editora sufre un ictus que la obliga a retirarse y, seguro, a abandonar las tópicas ensoñaciones de paraísos hippies, fantasías o ficciones con que los ejecutivos acostumbran a sugerir que el sistema les ha robado temporalmente su tiempo pero no el alma. Son fantasías con que embellecen la realidad de su condición de verdugos delegados dentro del sistema, y que ya vimos muy irónicamente subrayadas en *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán.¹²

La protagonista dialoga cotidianamente con mujeres, pero será un varón quien se ocupa de su recuperación mental (psicólogo). Es también un varón –Germán— quien se asegura de que tome los medicamentos prescritos y quien la conduce hasta el médico cuando se produce su primer ataque de angustia. En su terapia, la mujer se contenta con que el médico le ofrezca, además de sosiego farmacéutico, el tipo de interpretación que no va más allá del significant. La interpretación que rebasara esos umbrales probablemente establecería una conexión entre la decepción profesional y ocultos deseos femeninos, conexión que establecemos en nuestra lectura de la novela.

Mientras Nicolás Cabral ilustra mediante la figura del Arquitecto el concepto de obra-vida, Elvira Navarro muestra que el libro como objeto transicional y testimonio del proceso de autoterapia no funciona, por lo mismo que Tsu-Chung Su señala en «Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva's *Black Sun*»:

Kristeva opposes the “artistic” or “writing cure” to melancholia, yet this opposition constitutes at once the most dynamic, therapeutic, yet also problematic aspect of Kristeva's theory. This theory runs the risk of a dangerous circularity, returning women to a patriarchal symbolic order that contributed to the production of female melancholia in the first place.¹³

¹² *El método Grönholm*, obra de teatro de enorme éxito, de Jordi Galcerán; estrenada en 2003 en el Teatre Nacional de Catalunya, fue llevada a la pantalla en el año 2005, dirigida por Marcelo Piñeyro con el título *El método*.

¹³ Tsu-Chung Su, «Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva's *Black Sun*», 163. «Kristeva opone la cura por el arte o por la escritura a la melancolía, pero si bien esta oposición constituye a la vez el aspecto más dinámico y terapéutico de su teoría, también es el más problemático. En efecto, su teoría entraña el riesgo de una circularidad peligrosa al devolver a las mujeres al orden simbólico patriarcal que engendra la melancolía femenina». (traducción de MJFS.)

El mundo masculino dentro del campo laboral aparece descrito y distorsionado por apuntes sociológicos superficiales —«Quienes ahora ocupaban cargos y tenían mi edad eran nietos o sobrinos de los fundadores del grupo, nietos y sobrinos que se habían educado en colegios exclusivos para estudiar luego Administración de Empresas y un máster» (LT:111)— que no conducen a ninguna autoafirmación intelectual o de clase sino que señalan cómo la consciente mediocridad intelectual de los herederos va a convertirse en formas de opresión sobre la masa de subalternos en quienes ejercen el poder. La perspectiva que traza de la profesión y del medio literario es la de un bucle del que se sale de forma dramática; en definitiva, un mundo que engulle y expele a sus miembros después de agotar sus fuerzas (LT:111-2).

Los límites del realismo

Por último, en la novela colisionan los estilos del postboom a lo Roberto Bolaño con el feísmo exhibicionista de la joven narrativa norteamericana, y el realismo crítico característico de la Transición española.¹⁴ Toda la novela, es decir en las tres partes que la conforman, contiene episodios donde advertimos que bien el relato o bien la expresión de los personajes parece a punto de reconocer y adentrarse en su propia verdad y apartar la mirada de la narración posmoderna convencional o realista-*grunge* convencionalizada, así como de las expectativas comerciales establecidas para este tipo de autor. Parece a punto de emanciparse de sus servidumbres narrativas e ideológicas y crear un estilo despojado de manierismos y de ecos de otros escritores (en la construcción de frases hay ecos de Gopegui, de Bolaño, etc.), pero no consigue tomar altura —solo alza el vuelo en la

¹⁴ A mi parecer, la alternativa a esta forma de precariedad y de alienación, que alcanza su apogeo en el ataque de angustia, en la patología cronicada, está fuera del texto: bien en una toma de conciencia política, en una reivindicación de sus derechos laborales, o bien en una reivindicación consciente de las vanguardias, del lenguaje y los comportamientos y actos transgresores, radicales, de los vanguardismos de principios del siglo XX, que jugaron con el mercado en provecho propio.

descripción de la periferia-- y el final se ajusta a unos tópicos, con un valor sociológico superior al literario.

Las reflexiones metaliterarias que puntúan *La trabajadora* son, como un derivado nada más, una reflexión acerca de los límites del género, una reflexión que termina haciendo el propio lector. Antes que una voluntad de explorar los límites y fronteras de los géneros, según una clave netamente posmoderna, el relato del bloqueo creativo de la escritora apunta, en su forma narcisista elemental —la novela es un juego de espejos donde una parte refleja a las demás y da así un simulacro de conciencia narrativa—, la relación ineludible entre creación artística y valor comercial, y el choque entre libertad de creación y el sistema económico que enmarca esta creación.

Reivindicación de las vanguardias

Nicolás Cabral, en una posición simétrica a la de Navarro, dentro de una corriente de creatividad emergente en Latinoamérica, o por lo menos en México, ofrece con su *nouvelle* un manifiesto de reivindicación de las vanguardias artísticas. En *Catálogo de formas*, al revés que en *La trabajadora*, todo está medido y parece sujeto a un plan. Permite dos posibilidades de lectura, que darán al lector dos impresiones diferentes.

La primera sería una lectura naïf, ignorando qué nombres reales inspiran a los personajes protagonistas. Nos encontramos entonces con una enigmática trama donde, siguiendo una estructura de capítulos de apenas un par de páginas, se nos narra que “el Arquitecto” busca refugio en la naturaleza; se dispone a crear su “morada” en una cueva, una gruta, una guarida, que acondiciona para habitarla en compañía de su mujer. El proyecto aparece desde las primeras líneas como eje argumental y posee un carácter trascendente, sugerido también desde las primeras palabras. «Me digo ahora: Primero la cueva, luego la torre. Entre las piedras, entre los árboles, mi morada» (CF:9).

La cadencia de la frase, el ritmo, dirigen la lectura y constituyen la primera marca de inteligencia de esta obra inusual. Los personajes son nombrados mediante sustantivos o adjetivos abstractos en mayúscula –el Arquitecto (el protagonista), el Suizo, el Pintor, la Pintora, los Pintores cuando se habla de ellos como pareja; la (amante) Alemana, la hija, el Doctor, el Ruso, el Norteamericano, los hombres o los muchachos o los trabajadores, los peones, para designar a grupos anónimos que representan una comunidad de trabajo o de población. En su ignorancia, algunos pueden albergar intenciones hostiles; la misma ignorancia que, aliada a la codicia, determinará la ruina del proyecto del Arquitecto.

La *nouvelle* no ofrece tampoco una continuidad narrativa lineal, sino que los saltos temporales muestran al lector, en una serie de *flash-backs*, imágenes del pasado que dibujan las relaciones con el resto de personajes y los conflictos que existen entre ellos, pero también el vibrante nacimiento de sus proyectos de arquitectura, que seducen a sus interlocutores o les desagradan y ofenden.

La trama sintetizada en esta abstracción sigue el itinerario de un Arquitecto entrado en años que busca una morada definitiva, esa gruta, reflejo de un concepto evolucionado de la función de la arquitectura, ligado a su integración en la naturaleza, una búsqueda animalización: «No habrá otra compañía que el murmullo animal, las hojas agitadas por el viento». (CF:9). Estamos en el siglo XX, el relato abarca desde la década de los 30 hasta entrados los 70. A la mujer le desagradan el nuevo lugar porque la humedad de la cueva afecta a la salud, los huesos sufren, etc. El Arquitecto se refiere a menudo al Suizo, arquitecto célebre, fuente de inspiración cuyas enseñanzas se encuentran recogidas en el Libro que le acompaña hasta el final. El Arquitecto recorre con la memoria hitos de su biografía, como su trabajo en un monumental mosaico cuyas «piedritas» de colores fue a buscar por distintas minas a lo largo del país –«Es, me han dicho, un códice. (...) Es una superficie inmensa, la de la Biblioteca. Desde hace meses el Arquitecto la ha ido forrando, centímetro a centímetro» (CF:19); también la casa de los Pintores, o la del Músico de la

pianola, que diseñó ateniéndose a los preceptos del Suizo. Las referencias al contexto histórico aluden a la ideología comunista —primeras décadas del siglo XX—, y al programa de poner la arquitectura al servicio del pueblo iletrado, «mínimo gasto, máxima eficiencia» (CF:37): hay que levantar escuelas por todo el país, aprovechando que las nuevas técnicas de construcción abaratan costes, para ayudar a la población más pobre a salir de la miseria, etc. Pero antes, sugiere imágenes de la violencia y el hambre durante la Revolución (CF:17). Decepcionado del comunismo, como tantos intelectuales de su tiempo, el Arquitecto evoluciona hacia las propuestas del Estadounidense, cuyas construcciones integradas armónicamente en la naturaleza proponen un modo de relación hombre-entorno no depredador.

La narración como tal se construye mediante la suma de material nuevo —el monólogo interior de distintos personajes, la mirada que unos y otros ponen en los demás, el soliloquio delirante del Arquitecto al final que se plasma en un discurso sin puntuación—, y mediante el contrapunto de los conflictos que oponen a los personajes. La figura del padre, la memoria de infancia y la oposición que enfrenta a los hermanos, expresada en el desprecio sin ambages del mayor a las obras del Arquitecto: el hermano califica el estilo inspirado por el Suizo de «caja de zapatos», «prisión disimulada» (CF:92), lo cual trasluce imágenes de la neurosis familiar compartida. El distanciamiento de la esposa, la indiferencia y el alejamiento progresivos de la hija, pero también la evolución ideológica reflejada en la práctica arquitectónica, y el abandono de su obra —que parece haber sido devorada por la naturaleza transformándola en ruinas—, señalan un itinerario vital hacia la melancolía.

Se diría que en su relación con la naturaleza —no con el paisaje—, el Arquitecto ha buscado menos una confrontación que una racionalización de las posibilidades de oponerse al caos —el caos que la pobreza inflige a los habitantes—, y presentar un «catálogo de formas» que en su minimalismo exhiba su discrepancia con la ideología dominante, definible por su pasión por lo ornamental y fruto de la explotación del trabajador: «Adiós a

la decadencia, a los estilos-ruina del pasado» (CF:37). La esperanza en un progreso imparables metaforizado por la belleza de las máquinas que también fascinó a los futuristas se transforma, con las guerras mundiales, en profunda decepción cuando la maquinaria revela ser un vehículo para la aniquilación de personas, organismos y territorios.

Personajes capitales son los Pintores, la Alemana es la amante con la que se encuentra en su casa y con la que yace siempre en presencia del marido, personajes secundarios son el Ruso, el Albañil, etc. En la trama todo conduce inexorablemente a la decadencia y a la decepción. Sin embargo, este tiempo narrado se proyecta sobre el futuro mediante la intervención de un personaje, que no puede ser otro que el escritor de la novela que leemos, quien relata, en el mismo tono que hilvana los capítulos, la fascinación naciente por la figura del Arquitecto a partir de unas clases en la universidad y su determinación de encontrar los vestigios de su obra. Esa búsqueda significa, en definitiva, como la misma redacción de la *nouvelle*, un enfrentamiento a la ruina, un ejercicio de resistencia a la usura del tiempo; en términos argumentales, resiste a la violencia y a la codicia del presente que se imponen como argumento diario y coartan la creación literaria.

Esta primera lectura, que lleva al lector a ciegas por un conjunto de nombres y conceptos abstractos, proporciona una experiencia poética intensa, conducida con aplomo mediante la cadencia de la frase, de ritmo calculado.

En respuesta a mis preguntas sobre la construcción del libro, que me parece fruto de una selección consciente del material y de una consideración razonada previamente de reivindicar formas de vanguardias, logrando sus mejores efectos al no someter los materiales narrativos a un corsé intelectual, Cabral respondió:

[...] es completamente cierto que hay algo no calculado en la *nouvelle*, que proviene del modo en que la escribí. Hubo un método: identificar momentos –reales, imaginarios–, imágenes, y narrarlos con independencia de su pertenencia al conjunto. Buena parte de los fragmentos están en el

orden en que fueron escritos. Al final reacomodé algunas partes, por un problema de ritmo. Pero sí, no hay acabamiento posible del libro, pudo seguir creciendo aunque al final preferí que fuera breve (...) Me importaba, eso sí, que posibilitara lecturas diferentes a partir de los huecos dejados por los saltos espaciotemporales y del desplazamiento constante de la voz.¹⁵

Del texto se desprende una serie de oposiciones: mapa/territorio, obra/ruina, proyecto/destrucción, naturaleza/urbanización, caos/arte, modernidad/pasado, burguesía/justicia social, belleza/utilidad, pasión/pérdida. De esa abstracción surge la imagen del Arquitecto como una figura ejemplar, aunque en conflicto, cuya biografía está marcada por decisiones de arte: las emociones del individuo son autogeneradas, pues resultan de la evolución de su reflexión en torno a su arte, muy rara vez son respuestas a impulsos externos. Las emociones van ligadas a sentimientos, a palabras y a actos forjando una coherencia. Es lo contrario de lo que experimentan las protagonistas de *La trabajadora*.

En la segunda lectura posible, el lector está informado de que el Arquitecto se inspira en el célebre arquitecto y pintor mexicano de ascendencia irlandesa Juan O’Gorman (1905-1982) y que los personajes más relevantes están, en su mayoría, inspirados en personas reales. Los Pintores son Diego Rivera y Frida Khalo, el Suizo es el arquitecto Le Corbusier, pionero de la arquitectura racionalista; el Libro es el que sirviera de manifiesto de la arquitectura funcionalista, *Vers une architecture*, publicado en la revista de vanguardia *L’Esprit Nouveau* (1920-1925) antes de la edición en formato libro. La esposa es la también pintora Helen Fowler. El Músico de la pianola es Conlow Nancarrow, precursor de John Cage, el Norteamericano no es otro que el arquitecto Frank Lloyd Wright, precursor de la arquitectura orgánica, los Finlandeses son los arquitectos de la escuela de [Alvar Aalto](#), y los personajes de menor relieve artístico son miembros de la familia O’Gorman —la hija adoptada, el hermano, el padre—, además de la imprescindible “población” que bulle en toda obra literaria. En una narración tan económica como ésta, sin embargo, esa población de poco relieve argumental tiene la función de diseminar las perspectivas sobre el personaje

¹⁵ Carta- cuestionario a Nicolás Cabral, 11 de noviembre de 2014. México-Barcelona.

central: tanto la periodista que le entrevista como el padre de familia fascinado por la construcción del mural se hacen eco del efecto de grandeza interior que el artista transmite.

Tan pronto el lector conoce los nombres, una parte del enigma se desvela: leemos una fabulación sobre la biografía del célebre autor del mosaico que recubre la fachada de la Biblioteca de la Universidad Autónoma de México, también del fresco de la Biblioteca Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro, Michoacán; el mismo arquitecto que proyectó, además de su propia casa, las de Diego Rivera y Frida Kahlo, actualmente [museo](#) y foco de atracción para turistas e interesados en arquitectura, y de [las 26 escuelas de enseñanza primaria de estilo funcionalista](#), en Ciudad de México, proyecto que define intensamente el compromiso de O’Gorman con la emancipación de las clases trabajadoras y con la función social de la arquitectura. Su faceta de pintor —era hijo del también pintor Cecil Crawford O’Gorman— añade un sentido fundamental a la *nouvelle*, pues su serie *Las ruinas* aporta un intenso significado alegórico a la trayectoria del Arquitecto (como sustento de sus teorías artísticas ligadas al concepto del Ángel de la Historia que Walter Benjamin desarrolló inspirado por el *Angelus Novus* de Klee, que veremos someramente más adelante.) La huida a la naturaleza, su comunión con la selva, es la salida que el escritor Cabral brinda al personaje ficcionalizado, un desenlace alternativo que parte de la combinación de los dibujos y estructuras “fantásticas” que O’Gorman pintó y dibujó, enclavándolas en medio de la vegetación, y «la ciudad inútil de arquitectura surrealista diseñada por [Edward James](#) en Las Pozas, en la selva potosina».¹⁶

¹⁶ Conversación vía mail con el autor, ídem.

¿Significa eso que, una vez dispone del código de desciframiento –los nombres reales—, el lector puede dejarse llevar plácidamente por las páginas? La respuesta es no: en todo caso, surgen más nítidos los temas de reflexión que plantea Nicolás Cabral.

A qué obedece la ocultación de los nombres propios, considerando su gancho comercial. Los nombres de los celebres pintores Diego y Frida se han convertido en fetiche comercial y son un señuelo fácil que deja en segundo plano lo que aquí es primario. En su oposición al posmodernismo, que celebra al artista convertido en figura pública célebre, espectáculo viviente, Cabral formula una reivindicación de las vanguardias cuya intención resumió en la conferencia de 2009 recogida con el título *Por una crítica de vanguardia*: «un ejercicio de vanguardia es siempre *desalienante* y, por extensión, *antiespectacular*. Un ejercicio de vanguardia rastrea, en el hiato entre el rostro y la máscara, el momento de verdad».¹⁷ No queda demasiada verdad en la figura publicitada de Kahlo y Diego de Rivera después de que se hayan convertido en personajes de moda y trivializados por el sinfín de [biografías](#) y reinterpretaciones pop en años recientes.

Catálogo de formas se aleja intencionadamente de la hagiografía, sin tener tampoco un propósito desmitificador ni incurrir en la patografía, otro subgénero a la moda que persigue imágenes y anécdotas grotescas *pour épater le petit-bourgeois*. Evita reproducir la máscara de los personajes para ceñirse al tema de la construcción y el derrumbe de una vida en el arte, la del Arquitecto, que tiene a los célebres iconos del arte mexicano, Diego Rivera y Frida Kahlo, como amigos íntimos, interlocutores privilegiados, figuras tutelares, caja de resonancia de su itinerario. Introduce variaciones importantes, como hacer del suicidio una imagen fantasma en la mente de la esposa, prefiriendo, se diría que en aras de la coherencia psicológica del personaje literario, que termine sus días en la cueva elegida, en medio de la selva,¹⁸ de modo que su evolución en el plano de la teoría –del racionalismo de Le

¹⁷ Nicolás Cabral, *Por una crítica de vanguardia*. Encuentro El Grito en la Casa Refugio Citlaltépetl, México, 2009, publicado en <http://www.casarefugio.com/programa/elgrito.html>

¹⁸ CF, 96. «Nunca encontramos su cuerpo (...) Se lo habrán comido los animales.»

Corbusier al organicismo de Lloyd Wright, de la austeridad rigurosa a la belleza serena del diálogo con la naturaleza, de la contención formal al derroche que la naturaleza propicia— tenga su correlato en el estilo de vida. Ya en pleno delirio, resume el ideal: «He pensado un catálogo solamente anunciará sí eso que ayude a imaginar la nueva naturaleza (...) un catálogo de formas vivas e inestables congeladas pero tan vivas como los árboles parte del entorno» (CF: 82).

Catálogo de formas hace bueno su título en varios sentidos: se estructura como un mosaico de monólogos que conforma la historia de una pasión y de su decepción en sus tres vertientes: artística, política y sentimental. El conflicto íntimo, el desgarró del Arquitecto que siente perdida su obra, se expresa de forma compleja mediante simetrías, mediante imágenes plásticas con una significativa carga simbólica. Se diría que cada figura tiene su equivalente simétrico, su sombra o némesis. La cueva y la caverna con el exterior desolado contra la casa familiar, «ese lugar siempre iluminado y abierto, ortogonal, como él decía, transparente y, según pienso ahora, impúdico» (CF:24); la esposa y la amante; la utopía social y el capitalismo salvaje; el ideal socialista y el totalitarismo, el olvido y el legado. Arranca con una imagen potente, la cueva que ha de convertirse en su morada, cuyo equivalente es la mina adonde de niño acompañaba al padre ingeniero, y sus imágenes derivadas: la caverna, la guarida, el útero, el sexo de la mujer, la vulva de la amante, la hendidura, en definitiva el origen del mundo, pero por lo mismo su final. Es una regresión, y en cuanto tal un fracaso; pero es también un regreso al origen, y en cuanto tal una oportunidad de renacer. «Ahora que todo está perdido pienso, una vez más, en las cavernas. Pienso en una guarida, en una penumbra que saque de mi vista el exterior» (CF:14). Si relata y lamenta la ruina de la utopía ganada por el totalitarismo, la alternativa natural es la vuelta a las cavernas. El relato va sembrado de evocaciones de muerte —los hombres colgados de los árboles durante la Revolución— que proyectan la imagen del suicidio que, finalmente, elegirá el artista en la

realidad pero que, como señala el autor en el mencionado diálogo vía mail: «En el *Catálogo* elegí desplazar simbólicamente el suicidio de O'Gorman. El suicidio real se convierte en una visión de su esposa, pero el Arquitecto desaparece en la selva, sin que se sepa cómo murió. Es, digamos, un punto en el que trabajé la autonomía de la ficción».

Un desmoronamiento, una ruina del proyecto reflejada en la desintegración, una degradación natural, de su estudio: es una «choza». Es «un despojo, un mero testigo de que alguien pudo habitar el lugar» (...) «El estudio es parte de la selva, ha vuelto a ser naturaleza» (CF:39).

A la decepción del racionalismo funcionalista de Le Corbusier le sucede como alternativa la arquitectura capaz de habitar en armonía con la naturaleza: el estilo organicista de Lloyd Wright. «En mi memoria, la casa del Empresario. El sonido permanente de la cascada, emergiendo desde el fondo. Un edificio maestro, pensado hasta el último detalle. Nace de la piedra, extiende el paisaje, puebla de armonía el entorno. El autor, el Estadounidense, sólo podía ser un genio» (CF:73).

Esta decepción surge del uso diferente del ideal utópico preconizado por la avidez especulativa del promotor inmobiliario: «Mínimo gesto, máxima eficiencia. Ya no. Ahora: mínima inversión, máxima ganancia. Arquitectura, puta del capital (...) Colaboré en la erradicación de la fantasía. Ya no. He atestiguado los resultados» (CF:37-8). La serialización que facilitaba el acceso de las clases más modestas a viviendas y edificios de fabricación más fácil y económica se tradujo, como mostraron las dos guerras mundiales, en la despersonalización del individuo para existir como masa controlada por un poder totalitario: los fascismos de principios de siglo y el totalitarismo soviético. El individuo convertido en mercancía era el emblema de una ideología cuyo credo se resumía en obtener el máximo beneficio o el máximo control. ¿En qué ha dado la arquitectura para las masas de trabajadores o desocupados?:

ratoneras en serie para masas hacinadas. Deberían alzarse. Extender el fuego por la ciudad. Me gustaría ver cuerpos colgados, inertes. De especuladores, de constructores, de arquitectos. El rumor de la multitud, las casas de los opresores en llamas. Que salte el mármol.... (CF:38).

La utopía del movimiento racionalista se opone a las figuras de autoridad, incluida la del padre, a cuya impugnación dedica las últimas páginas de la *nouvelle*. «Tuve un padre. Tuve la furia de un padre» (CF:93). Si en *La trabajadora* la imagen de la madre muerta, tras una enfermedad sin nombre, sobrevuela la narración y explicaría el origen de la angustia de la narradora, como foco de un proceso de duelo no elaborado, en *Catálogo de formas* es la figura del padre la que agita la crisis vital del Arquitecto. El conflicto con la figura paterna se dramatiza mediante imágenes de una tiranía familiar en la que el escritor parece invocar a Thomas Bernhard desde la intensidad enfática del sentimiento. El padre, temible, imponente, despótico: «Intuí pronto que buscaba aniquilarme, que mi supervivencia dependía de oponérmele. No fui médico, como él pretendía: nunca he querido más que volverme yo mismo» (CF:93).

La asociación de imágenes explora los aspectos en que la figura paterna está revestida de los rasgos míticos que le confiere la neurosis edípica: «embajador del mundo civilizado»; «dios antiguo»; «amoroso soberano»; «dictador» cuya confianza ha de granjearse; «tirano» enigmático. En tono borgeano resume: «Recibí, cuando niño, la extraña distinción de la inclemencia. Obtuve, gracias a ello, la disciplina de la rebelión» (CF: 94).

Abordar la biografía de un artista célebre y recuperar, mediante cierta fabulación, su conflicto íntimo, sin extraviarse en los esquemas del *biopic*, implica dotar de vida un conjunto de escenas breves interpretadas en función del arte y asumiendo la libertad de la ficción; así, el duelo por la muerte de los Pintores se manifiesta en la extrema delgadez del Arquitecto; se evoca su deseo de la Pintora cuando ya ha de ser enterrada, de forma que se sintetiza en apenas una página un deseo y una renuncia: «No yo, que la deseé siempre, en secreto. La tuvo el Ruso, [...] espectro revolucionario»--, un homenaje «Habitó poco tiempo la casa que construí. Un espacio exiguo y rotundo. Como ella»--, y una historia –

«sus opiniones demolían todo lo existente, el Pintor incluido»; «Algo de esta historia subsiste en este instante, la bandera tiñe de rojo el ataúd» (CF:66).

El tema del ascetismo es capital en la biografía de Juan O’Gorman. El esfuerzo de construir el mosaico de la Biblioteca le dejó extenuado y además renunció al beneficio económico para garantizar la realización de la obra de arte, pues recibió «una paga miserable».¹⁹ La huella del padre se cuela de distintas maneras en el trabajo de O’Gorman, en un juego de reflejos dado que sus viajes para localizar las piedras de determinados colores que necesita para levantar el mosaico están conectados al recuerdo de las minas que conoció acompañando a su progenitor: «Recuerdo la mina. Recuerdo a mi padre en la mina. Pedía a los obreros que me llevaran. (...) Supervisaba minas, nuevos yacimientos» (CF:13).

El lector no dejará de establecer un paralelismo entre la búsqueda que el arquitecto O’Gorman llevó a cabo para encontrar esas piedrecitas de colores, que resistirán a la intemperie sin desteñirse, y la abstracción, el despojamiento y la depuración de la anécdota, que lleva el texto al límite de la prosa poética y, para el lector poco familiarizado con la historia del arte mexicano, de lo inteligible.

El novelista define a su personaje como «uno de los fundadores de la arquitectura funcionalista en América Latina. Su vida encarnó y sintetizó impulsos de la modernidad, de la confianza plena en los poderes de la técnica a la pulsión autodestructiva. Eso me interesa de su figura, que encarnó las contradicciones del proyecto moderno a un nivel de profundo desgarramiento.»²⁰

Geometrías de la emancipación: contra el espectáculo de la barbarie

Cabral presenta la depresión del Arquitecto como motivada: vida y obra constituyen una identidad. No se produce, como en la novela de Elvira Navarro, una disociación entre el sufrimiento de la persona y los factores que lo originan. La alienación de los personajes

¹⁹ CF:49.

²⁰ Entrevista citada con el autor.

de la novela española produce en el lector un sentimiento de violencia, de incomodidad, ausente de *Catálogo de formas*, donde el lector acompaña a un escritor que domina el material que elabora en una narración precisa. Es, como señalaba en su artículo, «antiespectacularizante», y el tono colabora en ello.

La honestidad de esta primera obra de Nicolás Cabral consiste en ir contracorriente de la moda, centrada en la violencia que hoy impera en México y que cotidianamente llena las portadas de los periódicos. El tema de la violencia del narcotráfico se ha convertido en una concesión a lo políticamente correcto cuando, si se carecen de las herramientas del periodismo de investigación, un novelista bien integrado en el ambiente cultural del país aborda un tema que no puede tratar como experto. Al situarse en un periodo histórico previo a la actual barbarización del país, *Catálogo de formas* explora espacios que han quedado a salvo de la trivialización que hoy envuelve a la violencia en el terreno literario.²¹

Si también el lugar puede considerarse como “el tercero ausente” al abordar la influencia de la arquitectura en la vida de los personajes, en *Catálogo de formas* un tercero ausente “dramático” no puede ser otro que la propia condición de arquitecto del escritor. No se trata aquí del concepto de fantasma en definición de C.G. Jung, sino que la formación de arquitecto ejerce una autoridad manifiesta sobre el texto en su precisión y rigor. Las críticas a las teorías de Le Corbusier planteadas por estudiosos de la disciplina están implícitas en la novela, de modo que el fracaso que O’Gorman le atribuye no es solo de orden ideológico sino también técnico. «No más ingeniería, no más geometría alienante. La riqueza de unos, la miseria de otros. No seré yo parte de esa maquinaria, del engranaje. Ya no. Desplazamos lo bello por lo útil. Devastamos el paisaje. El problema está en el origen, en el Libro» (CF:37).

En *La trabajadora*, es el apartamento que comparten Susana y Elisa, siendo su diferente forma de habitar el espacio la materia de la narración: «el espacio tercero que

²¹ Y que tiene uno de sus ejemplos clamorosos en la novela *The Counselor*, de Cormac McCarthy.

delimitamos no se reduce a lo geográfico, lo espacial, sino que implica también normas que regulan los comportamientos dentro del mismo».²²

Existe un tercero mediador con función homeostática: en *La trabajadora* esa función la ejercen Germán y los psicoanalistas. En *Catálogo de formas*, ya que relata la decadencia del Arquitecto, esa función no se encuentra dentro del relato sino fuera, en el proyecto de narrar y rescatar una figura emblemática de las artes mexicanas y en los detalles de ficción que integra, que actúan de punto de fuga.

Buscando las vanguardias

Importa plantearse qué puede considerarse hoy “novela vanguardista” si pensamos en la paradoja que encierra la novela de Elvira Navarro, ambientada en el presente, con una trama sobre la actual crisis económica española y con un lenguaje natural, pero construida como un aluvión de materiales que la autora no consigue organizar en forma de tesis unívoca, frente a la novela de Cabral, estructurada y organizada en todos sus detalles para defender la tesis de la reactivación posible de las vanguardias. A mi parecer, lo fundamental en *Catálogo de formas* es que, conforme avanza la lectura, el subconsciente interpreta el relato como un “catálogo de ruinas”. Una vez aceptado éste como su título secreto –igual que el título secreto de la novela de Elvira Navarro sería *La mujer trabajadora*, donde la omisión del sustantivo “mujer” desvela el abismo en que cae el personaje llamado Elisa--, interpretamos la *nouvelle* de Nicolás Cabral en referencia a la lectura de las ruinas que Walter Benjamin desarrolló con el concepto del *El ángel de la Historia*, inspirado por el *Angelus Novus* de Klee. Descubriremos entonces que a partir de la idea de la Historia como una catástrofe perpetua enlaza, paradójicamente, con los escritores coetáneos que tratan de la barbarización de México a manos de la industria del narcotráfico.

²² Enrique Gratadoux, «El tercero y la terceridad en psicoanálisis», *Revista Paraguaya de Psicoanálisis*, 121.

Abstracción y vanguardia

Como ha escrito Slavoj Žižek, la resistencia es rendición. Acaso el deber de los espíritus verdaderamente críticos, en esta coyuntura, no es simplemente conservar lo ganado. Tal vez es momento de dar un paso adelante, de construir nuevamente, sin nostalgias, una crítica y un arte de vanguardia.²³

El fracaso del proyecto arquitectónico de O’Gorman en su función social es calificado por el escritor mexicano como sigue:

O’Gorman vio pronto la deriva de la arquitectura moderna y sus ideales sociales, que terminó convertida en una forma ideal de construir velozmente y con mayores márgenes de utilidad. La arquitectura es una disciplina problemática porque se relaciona íntimamente con el poder. Es un arte servil. Pero debemos creer en la posibilidad de una arquitectura de impulso social, que politice sus estrategias.²⁴

Con estas palabras responde asimismo al desconcierto angustiado de *La trabajadora*. Por un lado, constata el presente degradado de las grandes ciudades, y especialmente de las que han cedido su autonomía y su capacidad de proyectarse a la ideología de la globalización, como Madrid. De otro lado, no puede negarse que la especulación inmobiliaria y el ladrillismo impulsados por los gobiernos municipales franquistas durante el periodo llamado “desarrollista”, desde los años 50, representan una politización de las estrategias de urbanización de la dictadura. Las nuevas ciudades son «necrópolis urbanas, devastación natural, mercantilismo obscuro. El Fin, dice, se huele el Fin» (CF: 88).

¿Cómo se manifiesta ese reclamado arte de vanguardia? «Habría relato, pero no disposición lineal.» El descarte de hechos de la biografía, sustituidos por datos ficticios, introduce la posibilidad de imponer una reflexión sobre el significado latente de la figura del Arquitecto, aglutinando experiencias paralelas –como la de Edward James– que nos llevan a pensar el fenómeno de la arquitectura “a la mexicana”, pero también a plantear desenlaces hipotéticos, aunque no más improbables que el histórico, acorde con la época:

²³ Nicolás Cabral, *Por una crítica de vanguardia*.

²⁴ Idem.

«le diré quién era ese hombre, cómo, un día, se borró. Bah, le diré quién era para mí». (CF: 96).

El tono de la *nouvelle* hace de contrapeso al argumento intrincado y denso porque «Al crítico le corresponde ocupar el lugar que en el siglo XIX tuvo el poeta. Como ha escrito Ricardo Piglia, “la imagen del poeta como conspirador que vive en territorio enemigo es el punto de partida de la vanguardia desde Baudelaire”».²⁵

Las cualidades de dicho crítico son las que Rimbaud atribuía al poeta: médium, visionario (*voyant*), rebelde, fugitivo. Cuando el artista renuncia a este poder que le es propio, cunde la desolación si se siente fagocitado por el sistema que debería subvertir, como vemos en *La trabajadora*. Ya se ha dicho que en ésta se plasma el fracaso de la bohemia, y del poder revulsivo de un uso poético y libre del lenguaje —el fracaso queda expreso, además, en alquilar su talento a bajo precio a la gran editorial para crear productos de gran consumo y calidad discutible.

Cuando Cabral afirma: «Así, el arte y la crítica de avanzada son aquellos que, literalmente, desenmascaran, ponen en evidencia la brecha entre lo real y su barniz ideológico. La vanguardia *establece el presente*, pues es puro acto»²⁶, podemos inquirir qué sentido adquieren sus frases en el presente de México, cuando las noticias se hacen eco de la violencia de los cárteles de la droga, y denuncian los vínculos entre las autoridades y los cárteles de delincuentes, o la violencia común descontrolada. No se debe estetizar la violencia. Es imprescindible mostrar el pasado previo a la irrupción de la violencia industrializada: los proyectos de construcción que sucumben a la mercantilización de las relaciones, por ejemplo.

Desde que la violencia en México deviene espectáculo, y el espacio público es la plaza donde el poder se exhibe y se anula el análisis, el arte de vanguardia, o una *nouvelle* que

²⁵ Entrevista citada.

²⁶ Nicolás Cabral, *Por una crítica de vanguardia*.

desde México recuerda los proyectos de emancipación de las clases populares promovidos por la arquitectura a escala humana, por la educación, por el uso de los espacios, «apuesta a la disolución del semblante», y «todo gesto vanguardista es un atentado contra el orden burgués y su sistema de máscaras, la “sociedad del espectáculo”».²⁷

La propuesta literaria no puede ser nostálgica, no puede ser un pastiche que recree una época y un movimiento literario del pasado, porque no concibe una ruptura. No puede serlo tampoco porque la biografía del arquitecto y pintor Juan O’Gorman es bien conocida y los episodios relevantes, desde su precocidad artística a su suicidio, han sido divulgados por los diarios de mayor circulación. A menor escala, pero del mismo modo que la pareja Rivera-Kahlo, se trata de un icono nacional, potencialmente amenazado de petrificación. Por eso, reavivar al artista desde una perspectiva de vanguardia entraña, citando a Kierkegaard, «reanudar» y trazar constelaciones de acciones vanguardistas: las formas del arte de vanguardia no están desligadas. Cabral reivindica la utopía: el impulso utópico es un concepto directamente conectado con el proyecto de Juan O’Gorman.

Tiempo de autocreación

Un tema capital es el que relaciona la creación artística con la autocreación – autoengendramiento–, un modo de replicar la autoridad paterna que delata como castradora. El Arquitecto vive una fase de regresión en que el afán de resurgir coexiste en conflicto con el afán no menos intenso de aniquilación. El renacimiento a partir de la cueva-útero, desde la materia simple de la tierra modelada como experto que refuta el alarde de la arquitectura ornamentalista burguesa, coexiste con la imagen de autoaniquilación, de enterramiento.

Un segundo asunto clave, con la reivindicación de las vanguardias artísticas, y puntualmente aquí la vanguardia arquitectónica de Le Corbusier, es la imagen del tiempo

²⁷ Idem.

que la *nouvelle* desarrolla. La figura del Ángel de la Historia, y en lo biográfico, la coincidencia con dos tiempos históricos diferentes, el que marca Europa, no solo con las dos guerras mundiales sino también con las corrientes derivadas del desarrollo técnico de principios del XX; y luego la historia de México, que O’Gorman subraya y recupera en su mosaico y obra en general.

Las ruinas y El Ángel de la Historia

A veces un texto de ficción despierta con fuerza en el lector resonancias de ideas y temas artísticos que intuye están conectados con lo que lee. Y eso sucede con esta biografía derivada de la del artista Juan O’Gorman, donde las notas que escande su melancolía y el contenido de sus reivindicaciones plásticas sugieren un parentesco con las ideas que Walter Benjamin desarrolló en la Tesis IX de *Sobre el concepto de la Historia* a partir del célebre cuadro de Klee, *Angelus Novus*.

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas extendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.²⁸

Al empezar a indagar, enseguida descubrimos que ese parentesco de ideas también le ha parecido evidente a estudiosos de Walter Benjamin y de O’Gorman, como José María González García en *Walter Benjamin: Ángel de la Victoria y Ángel de la Historia* (ver bibliografía), y Liliana Carachure Lobato. Sus reflexiones y conclusiones resultan aquí útiles:

²⁸ Walter Benjamin, Tesis IX de *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (México: Contrahistorias, 2005, p. 23). Citado por Liliana Carachure Lobato en el artículo mencionado.

Liliana Carachure Lobato firma el artículo titulado «Mirando la catástrofe en la [sic] paisaje de Juan O’Gorman», en el que establece una conexión entre la obra del pintor mexicano y la tesis de Walter Benjamin a partir de una crítica común a la sociedad moderna y a los fundamentos ideológicos sobre los que opera la revolución socialista. Ciñéndose a los dos cuadros objeto de su análisis --*La ciudad de México* y *De unas ruinas nacen otras ruinas*--, la ensayista entiende que la obra de O’Gorman se muestra crítica con la “estandarización” a la que abocan los principios ideológicos de la revolución socialista. Carachure establece un paralelismo entre la estructura de la obra cumbre de Benjamin, *Los pasajes de París*, a base de fragmentos interconectados temáticamente que sugiere la noción de simultaneidad, aspecto que define su concepto de la Historia, y la imagen de capas de historia acumuladas que se ven en el cuadro *De unas ruinas nacen otras ruinas*. De O’Gorman, Carachure afirma que «elaboró un discurso sobre la descentralización espacial que contradice la construcción de una arquitectura que reproduce valores universales». «En ambos casos», continúa, «existe un replanteamiento del materialismo histórico que se opone a la proyección de un tiempo y un espacio homogéneo. Los dos [Benjamin y O’Gorman] se concentran en establecer una ordenación del saber que, mediante el fragmento, la ruina y el montaje, actualiza la alegoría como el elemento que devuelve una multiplicidad de experiencias generadas a partir de una lógica del instante.»²⁹ La decepción que experimentó O’Gorman, y que manifiesta crudamente el Arquitecto en la *nouvelle*, resulta de la crisis ideológica que el Pacto Germano-soviético de 1939 propició, al revelar por la vía de los hechos la coincidencia entre el totalitarismo comunista y el fascista. Mientras pocos años antes los avances tecnológicos animaban la esperanza de un progreso ininterrumpido que traería mayores cotas de libertad individual, los acontecimientos demostraron que la tecnología sería utilizada para fines de explotación, especulación económica y aniquilación de grandes contingentes humanos. Benjamin y O’Gorman miraron desde entonces los vestigios de la sociedad moderna –

²⁹ Liliana Carachure, *Mirando la catástrofe en la [sic] paisaje de Juan O’Gorman*, 2.

ciudades, edificios, máquinas— «como desechos de la historia que evidenciaban una destrucción material sin precedentes».³⁰

La estilización a la que la realidad se ve sometida desde la ficción permite acentuar determinados rasgos para encarecer su significado. Ese es justamente el recurso que emplean O’Gorman en sus cuadros de las ruinas y el novelista Nicolás Cabral en su reflexión en torno al arte de vanguardia. Mediante esta estilización --en la que destaco una vez más el margen de libertad que se toma para fabular ciertos hechos y alterar así la lectura biográfica canónica-- cobra fuerza el vínculo entre invención y utopía. Merece la pena contrastar esta propuesta con la narración de corte realista con voluntad de ser documento de época de la novela española, *La trabajadora*, para poner de manifiesto en qué medida toda obra narrativa, aun la más modesta, encierra una lectura política del presente y no solo invita a ella.

Conclusión

En conclusión, la *nouvelle* de Nicolás Cabral plantea una interrogación compleja sobre la herencia y, a la vez, sobre la desintegración del legado. Implícitos están los conceptos filosóficos contemporáneos, desde el superhombre nietzscheano («el futuro es nuestro por prepotencia de trabajo» CF:48) hasta el existencialismo de posguerra, pasando por las influencias correctoras que introducen las experiencias norteamericana (Lloyd Wright) y surrealista de Edward James. Los cuadros de Juan O’Gorman vislumbran la catástrofe por venir y aunque *Catálogo de formas* puede entenderse como una alegorización del fracaso de los proyectos que aspiraban a poner la arquitectura al servicio de la emancipación de las clases desfavorecidas, un fracaso ya consolidado en la realidad urbana

³⁰ Idem, 4.

descrita por Elvira Navarro en *La trabajadora*,³¹ la reivindicación que el autor hace de las vanguardias como intervención, formal y programática, sobre el presente –una intervención que incluye el equilibrio de las formas y el estallido orgiástico del derroche fabulador–, actúa de barrera de contención al pesimismo nihilista de la propuesta literaria española.

Dicho de otro modo, *Catálogo de formas* replica a *La trabajadora* en la cuestión de qué fracasó y cómo en el proyecto de una arquitectura moderna de uso social, y además señala una alternativa posible: la vanguardia no es regresión, sino resistencia y reanudación. La vanguardia es un movimiento siempre latente y presto a despertar.

³¹ Juan O’Gorman es autor de una obra pictórica compleja; en este artículo resulta pertinente hablar de la que está vinculada a los acontecimientos narrados en la *nouvelle*. Véase: <https://htgogormarrt.wordpress.com/sobre-juan-ogorman/>

Bibliografía

Elvira Navarro – *La trabajadora*, Literatura Random House, 2014.

Nicolás Cabral – *Catálogo de Formas*, Editorial Periférica, 2014.

- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- Bértolo, Constantino, «Novelas, dinero y capital simbólico» en *Dossier 14*, UDP Universidad Diego Portales de Chile, Escuela de Periodismo, Facultad de Comunicación y Letras, en <http://www.revistadossier.cl/novelas-dinero-y-capital-simbolico/>
- Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, Editorial Herder, Barcelona, traducción de Raúl Gabás, 2014.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Crès et C^{ie}, Paris, 1923.
- Cabral, Nicolás, *Por una crítica de vanguardia*. Encuentro El Grito en la Casa Refugio Citlaltépetl, México, 2009.
- Carachure Lobato, Liliana, «De ciudad a ruina. Mirando la catástrofe en el paisaje de Juan O’Gorman» en *Recordando a Walter Benjamin, III Seminario Internacional Políticas de la memoria*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2010.
- De Llano, Pablo, *Juan O’Gorman contra sí mismo*. 23 de marzo de 2013 en el diario *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/22/actualidad/1363980562_541976.html
- González García, José María, *Walter Benjamin: Ángel de la Victoria y Ángel de la Historia*, Instituto de Filosofía, CCHS, CSIC, Madrid. Trabajo realizado dentro del proyecto de Investigación FFI2008-05054-C02-01/FISO, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.
- Gratadoux, Enrique, «El tercero y la terceridad en psicoanálisis», en *Revista Paraguaya de Psicoanálisis*, 2009, pp. 108-135, p. 127.
- Martínez Rubio, José, *La novela de investigación de escritor. Representaciones de la ambigüedad en la narrativa hispánica contemporánea (2001-2012)*, Universidad de Valencia, Programa de Doctorado de Estudios Hispánicos Avanzados, 2013. Tesis dirigida por d. Juan Oleza.
- Schérer René, «La composition du charme», *Le Portique* [En línea], 12 | 2003. URL : <http://leportique.revues.org/571>.
- Tsu-Chung Su, «Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva’s *Black Sun*», en *Concentric: Literary and Cultural Studies* 31.1 (January 2005), pp. 163-191.